

*Ю.Л. Кузель*

# ХІІ ВЕКОВ ЯПОНСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ



Юрий Кужель

**ХІІ веков японской скульптуры**

«Прогресс-Традиция»

2017

УДК 85.103(3)

ББК 730

**Кужель Ю. Л.**

ХII веков японской скульптуры / Ю. Л. Кужель — «Прогресс-Традиция», 2017

ISBN 978-5-89826-480-2

Сквозь столетия буддийская и синтоистская скульптура из бронзы, дерева, лака, глины, камня донесла до наших дней образы будд, бодхисаттв, светлых царей, патриархов и других божеств, которые, появившись на азиатском континенте, в Японии обрели новое звучание. Наделенные характерным для каждого персонажа условным изобразительным комплексом (жесты, прически, одеяния, атрибуты, нимбы, пьедесталы), они побуждали верующих напряженно всматриваться в их лики и позы, уводя в мир непостижимого. Спаянность религии и искусства, скрещение художественных принципов способствовали развитию японской пластики как важнейшего вида изобразительного творчества. Доступные сегодня для обозрения в храмах и музеях, скульптуры символизируют эстетические и технологические достижения времени их создания, которое простирается от эпох Асука, Нара, Хэйан, Камакура вплоть до Эдо. Эта фундаментальная работа, внесшая большой вклад в изучение художественной жизни Японии, предварена развернутым вступлением, включает шесть глав, снабжена терминологическим словарем, иллюстрирована черно-белыми и цветными фотографиями.

УДК 85.103(3)

ББК 730

ISBN 978-5-89826-480-2

© Кужель Ю. Л., 2017  
© Прогресс-Традиция, 2017

## Содержание

Вступление	7
Зарождение японской скульптуры в период Асука (538–710)	18
Конец ознакомительного фрагмента.	43

# **Юрий Кужель**

## **XII веков японской скульптуры**

© Ю. Л. Кужель, 2017

© А. Л. Горшков, 2017

© Прогресс-Традиция, 2017

## Вступление

Зарождение японской национальной пластики как области изобразительного искусства связано с различными формами ритуальных сосудов *хадзи*, глиняных идиолов *догу*, погребальных фигурок *ханива* (глиняный круг), обнаруженных в больших курганах *кофун* II–III вв. н. э., где захоранивали<sup>1</sup> вождей племен и знатных людей. Глиняные ханива изображали многочисленные объекты материального мира: дома или святилища, утварь (кубки, блюда), оружие (мечи, щиты), лодки для заупокойного ритуала, а также животных, птиц и людей. Мастера *ханиси*, обученные не только ремеслу, но и канону, получали знания от касты жрецов, с которой были тесно связаны. Жесткая регламентация и высокое искусство породили замечательные образцы пластической выразительности, которые отличают древние ханива. Магическая скульптура ханива представлена портретом и собственно скульптурой. Историк древнего искусства Н. А. Иофан к первому типу относит изображения жрецов и воинов, ко второму – крестьян, челядь и представителей аристократии (Иофан Н. А. Культура древней Японии. С. 64). Сложившаяся иконография ханива предопределила дальнейшее развитие пластического мышления японского народа и явилась базой для формирования скульптурных традиций, вобравших национальный и иноземный опыт.

Иконографические формы буддийской скульптуры пришли в Японию с континента, из Китая и Кореи, где они сложились, прежде всего, благодаря индийской пластике. В свою очередь, на индийский стиль оказало влияние искусство Центральной Азии, Ирана, гандхарской и матхурской художественных школ. Если принципы гандхарского искусства (I–II вв. н. э.) сформировались под влиянием эллинистической греко-персидской художественной системы, то матхурская школа восходит непосредственно к национальной индийской традиции (I в. н. э.). Гандхарская школа трактовала образ Будды как воплощение физического и духовного совершенства, что роднило его с Аполлоном. Но за реализмом и эстетизмом греко-римской традиции не исчез и индийский натурализм: телесной красоте придавалось символическое значение. Матхурская школа, не избежав некоторого воздействия гандхарской, приоритетным считала местный опыт, выводившим ее на систему поз и жестов, истоки которых лежали в танцевально-ритуальном искусстве. Достижения обоих направлений в буддийском искусстве были объединены в гуптской художественной школе (династия Гупта 320 – прибл. 535 г.).

К моменту, когда первые буддийские образы проникли в Японию, в Китае уже существовали художественные школы, каждая из которых отличалась своеобразием трактовки персонажей буддийского мира, исходными материалами и техникой исполнения. Это были каменные, глиняные, бронзовые, деревянные скульптуры, украшенные полихромной росписью, позолотой. Они являли собой образцы, воплотившие принцип элегантных пропорций, внимательного отношения к деталям, тщательности отделки, как самой фигуры, так и сопутствующих атрибутов. Многообразие китайских школ, представители которых обосновались в центральной Японии, на первом этапе не способствовало выработке стилистического единства национальной пластики. Тем не менее художественные представления древнейших цивилизаций оказывали благотворное влияние на духовную жизнь молодой японской нации. Иноземные образы, приобретая локальные черты, становились своими, обогащая пластическое творчество японцев. Включенность Японии в ареал континентальной культуры проявлялась не только в использовании верхушкой общества китайского языка и создании на нем литературных произведений, но и в принятии буддийского пантеона божеств, который строился по аналогии с индо-китайско-корейским каноном.

---

<sup>1</sup> Ханива изготовлялись в технике *вадзуми*, когда из влажной глины делали длинный цилиндр, резали на куски, вынимали середину, а кольца нанизывали друг на друга, затем моделировали форму и обжигали.

Японские скульпторы заимствовали у своих соседей, прежде всего, трансформированные образы божеств, выразившиеся в придании им со временем дальневосточных этнических черт. Почти эллинистический овал лица заменили круглым, тонкие губы пухлыми, а глаза превратились в узкие щелочки. В «шиньоне» будд *рахуци*, представляющем собой плотную массу ровных, мелкозавитых волос на голове, читаются прически юных богов, атлетов, созданных великими скульпторами периода греческой классики – Фидием, Скопасом, Праксителем (Гермес с Дионисом, Пракситель, 330 г. до н. э. Олимпия. Археологический музей) и повторенные римскими ваятелями. Но у греков и римлян завитки не одинаковой формы и лежат свободней. К слову, римские реплики воплощали не тип, а индивидуальный образ, с ярко выраженными эмоциями. Компактное обрамление головы прической из мелких завитков, безусловно, носило и декоративный характер.

Любой буддийский персонаж, будь то отрешенный от мирской суеты будда, милосердный бодхисаттва, обладавший внешней миловидностью, что дало импульс для создания их женских воплощений, яростный охранитель веры Небесный царь, Светлый государь и т. п., наделялся характерным для него условным изобразительным комплексом, включающим позы, жесты, прически, одеяния, украшения, атрибуты. Все имело важное смысловое значение вплоть до нимбов, мандорл, пьедесталов и содержало свод знаний, доступных только посвященному. Повышенной экспрессией, акцентированной агрессией и в то же время декоративной насыщенностью отличались скульптуры карающих божеств, развернутых на зрителя. В Японии в силу ее скромной географии пластическое искусство почти не имело региональных отличий, во всяком случае, на первых этапах и подчинялось общим закономерностям сложившихся континентальных традиций. Разработанный в течение не одного столетия индо-китайский иконографический канон был воспринят японскими скульпторами, но со временем приобрел национальный колорит. Японские образы буддийских божеств в целом соответствовали породившим их прототипам, наделяясь чертами, которые отвечали эстетическим идеалам исторической эпохи, социальным условиям, психофизическому складу, природным факторам. Иконография японской буддийской скульптуры, впитавшая художественный, философский, этический опыт, космогонические представления разных народов стран Востока, сформировала сложный язык символов, проявившийся в позах, жестах, атрибутах фигур.

В художественном убранстве японо-буддийского храма центральное место принадлежит алтарю (*дайдза*, *сюмидза*),<sup>2</sup> архитектурно-простому или со сложной конфигурацией в плане многоступенчатой террасы. Но какую бы форму алтарь ни принимал, на нем в строгом иерархическом порядке располагались статуи буддийских божеств. Проблема постаментов *дайдза* считается очень важной, поскольку с его помощью решалась задача отделения фигуры от реального мира и демонстрация ее особого возвышенного характера, принадлежности к высшим сферам. Постаменту присущи тектонические черты, художественное отражение конструкции предмета. Он не подавляет скульптуру, но и не выступает в роли сопутствующего декоративного элемента, придатка. Детали постаментов не отвлекают внимание от статуи, не вредят ей, а подчеркивают образ. Пьедестал в художественной форме указывает на объекты изображения, разнообразие которых диктуется множеством божеств.

Самый распространенный пьедестал для будд – восьмиарусный лотосовый трон *рэнгэха-сюдза*, представляющий собой октогональную архитектурную композицию, завершающуюся наверху открытой чашей из каскада лотосовых цветов, которую снизу обрамляет круг, имитирующий водную поверхность. Лотосовый трон повествовал о нравственной чистоте божества. Каждая его составляющая имеет свое название: *рэннику* и *рэмбэн* (непосредственно плоское сидалище и многолепестковый цветок – *рэнгэ*), далее вниз *уэкаэрибана* (перевернутый цветок),

<sup>2</sup> В дальнейшем в тексте название атрибутов, тронов, причесок, ореолов, мандорл и т. д. даются по книге Танака Ёсиясу «Буцудзо но сэкай» («Мир буддийской скульптуры»).

*кэбан*, *кэбан укэита*, *сикинасу*, *кэсоку* – ножки, упирающиеся в *укэдза*, *ситакаэрибана*, *увагамати* и *ситагамати* (два последних термина объединяются одним – *каматидза*). На подобном живописном великолепии восседали будды. Трехъярусный пьедестал *рэнгэсандзюдза*, на котором возвышались бодхисаттвы, состоял из листьев лотоса, направленных вверх *гёрэн*, вниз – *каэрибана* и прямоугольной базы *камати*. Пьедестал *сюмидза* (*сэндайдза*), олицетворяющий центр Вселенной – гору Сумеру (Сюмисэн), мог с фасада имитировать нижнюю часть буддийского одеяния юбку *мо*, поэтому еще назывался *могакэдза* (*мокакэдза*). Классический трон *сюмидза* состоял из двух перевернутых ступенчатых трапеций, между малыми основаниями которых декорировалась вставка. Трапеции, каждая состоящая из шестнадцати выступов, направленных соответственно от центра к центру, корреспондируют с тридцатью двумя божествами из Мира Ваджры. Этот трон для центральной фигуры Будды из Триады и будды-целителя Якуси (Якуси Рурико нёрай) также мог использоваться для других божеств (Суйтэн, Асюра, Тайсяку-тэн). Вариациями *сюмидза* стали троны в японском стиле – *вай сюмидза*, высокий, восьмиугольный в плане, или в китайском – *караё сюмидза*, вытянутый по горизонтали и напоминающий ложе с декоративным заборчиком-обрамлением в головной и нижней частях. Из тронов, имитирующих цветы, использовался *каёдза* в виде открывшейся водяной лилии (на нем восседал Каруна). Пьедестал *ивадза* (*бандзякудза*) напоминал нагромождение камней или скалу *ива*, установленных на базу *камати*, и предназначался для Небесных царей *тэн*, или *тэмбу*, попирающих демонов *дзяма*. Классический трон для Светлых царей *сиссишудза* представлял собой в плане две трапеции из шести разновеликих вырезанных углами плоскостей, соединяющихся в центре седьмой, меньшей по размеру и без выступов. *Сухамадза* должен был вызывать в памяти песчаную отмель с плоскими каменными плитами, как будто изрезанными морскими бухтами. Чаще всего на них помещали фигуры Десяти учеников Дайдэси, Хатибусю (Господа восьми частей света) и Нидзюхатибусю (Господа двенадцати частей света). Трон *касёдза* в виде перевернутых, распластанных по выпуклой поверхности листьев лотоса предназначался для скульптуры Исторического Будды Шакьямуни (Сидзё но буцу) в детстве. Исторический Будда под деревом мудрости и просветления *бодхи* (босин)<sup>3</sup> обычно восседал на квадратной платформе. Широко были распространены зооморфные троны *тёдзюдза* (*киндзюдза*), установленные на невысокую базу. В качестве священных животных, которые могли нести будд и других божеств, выступал, прежде всего, лев (трон *сисидза*), поскольку Исторического Будду еще называли львом из рода Шакья. Один или несколько львов несли Будду – Учителя Закона. Львиный трон подчеркивал царственность Будды, кроме того, по индийской легенде, этот царь зверей всегда находился рядом с Буддой. На льве восседал и легендарный Манджушри (бодхисаттва Мондзю), и будда Дайнити, и бодхисаттва Хоккай Кокудзо, и Конгара Додзи, и Расацу (на белом льве). Кроме того, в качестве пьедестала использовался белый слон (их могло быть несколько, предназначались для Фугэн, Асюку, Конго Кокудзо, Тайсякутэн), лежащий вол (Дай Итоку мёо), белый вол (Эмнатэн), черный вол (Дайдзидзайтэн), синий вол (Катэн), желтый вол (Идзанатэн) – все волы классифицируются как уси, а также пять лошадей (Нититэн, Хосё, Хоко Кокудзо, Нэмё босацу), мифическая птица, истребитель змей, Гаруда<sup>4</sup> (Нараэнтэн, Гёё Кокудзо, Фукудзёдзю), черепаха (Суйтэн), белые гуси (Гаттэн), вепрь (Мариситэн),<sup>5</sup> лань (Футэн), демоны (Дайгэн мёо) и Мёмонтэн, который сидит на разно-

<sup>3</sup> Обретя просветление, в течение трижды семь дней Будда проповедовал перед богами и бодхисаттвами о мире и всеобщем единстве («Сутра цветочного убранства» – («Кэгонкё»).

<sup>4</sup> В буддизме огромная птица, движение крыльев которой вызывает бурю, изображается со змеей в клюве. В индуизме ездовая птица Вишну изображается с туловищем человека и головой орла.

<sup>5</sup> Одна из трех лучших скульптур Мариситэн, стоящего на вепре, по преданию принадлежит принцу Сётоку Тайси (о нем дальше), в 1708 г. была помещена в храм Токудайдзи (Эдо). Пришедший из Индии и Китая образ Мариситэна был почитаем среди воинства, а изначально он стоял на страже Закона Будды. Левою рукой, поднятой вверх, Мариситэн отгоняет злые силы, в правой держит острый меч. Мариситэну из Токудайдзи приписывают возможности устранять зло, приносить в дом покой и благополучие, содействовать процветанию торговли. В Индии известно шесть типов изображений Мариситэн: Одно-

видности черта *якуся они*, Удзусама мёо на дьяволе *бинаяка* и павлин (Кудзякутэн мёо, Амида, Рэнгэ Кокудзо, Кумаратэн). *Сэйрэкидза* служил пьедесталом для Четырех Небесных царей и одного из Светлых государей Госандзэ мёо, которые ногами попирали злых демонов и иностранных божеств. Массивность статуи определяла размер пьедестала, маленькие фигурки помещались на небольших базах.

---

ликий Двуркий, Трехликий Шестирукий, Трехликий Восьмирукий, Трехликий Шестнадцатирукий, Пятиликий Десятирукий, Шестиликий Двенадцатирукий. В Японии в основном встречаются Трехликие Шестирукие и Трехликие Восьмирукие и с тремя глазами. Ему могут принадлежать атрибуты: лук, ваджра, солнечный диск, стрела, лунный диск, игла, нить, алебарда, меч. Необычные атрибуты игла и нить свидетельствуют о возможности зашить рот и глаза злым людям. Встречаются как женские, так и мужские изображения Мариситэн, одежда которых раскрашена в белый, желтый, лиловый, золотистый, голубой, красный цвета.



### Пьедестал будд

Расположение божества на пьедестале говорило о его соотнесенности с центром мироздания. Многофигурные композиции тронов отражали представления о неисчерпаемости мира, его необъятности и единстве: в алтарной композиции систематизировались понятия о Вселенной. Он был своеобразной моделью миропорядка, воплощал определенный взгляд на суть существования всего рода людского и каждой души в отдельности. Размещение фигур в определенной последовательности, часто по сторонам света, говорило о планетарном характере буддизма, сбалансированности мира, погруженного во взаимодействие разных начал. Законы мироздания связывались с историями тех или иных божеств. Алтарь тектонически срачивался с сюжетным оформлением стен, потолка, дверей, с которыми гармонировал по стилю. В храмовом пространстве объединялись архитектурные, живописные, декоративные и пластические начала. Буддийская скульптура находилась во взаимодействии с архитектурой храма, деталями интерьера, подчинялась законам его тектоники. Архитектура часто определяла масштаб скульптуры и ее место в храме, устанавливая, если не прямую, то опосредованную связь со скульптурой, которой в пространстве храма не отводилась второстепенная роль. Их взаимное тяготение друг к другу обуславливалось природной телесностью, подчиненностью законам статики (Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 100). Пластическое мышление мастеров-резчиков, нашедшее воплощение в статуях, активно воздействовало на организацию внутреннего пространства, в котором выразились представления людей о мироздании (Виноградова Н. А. Скульптура Японии. С. 61). Скульптура в некоторой степени стремилась обрести самостоятельность, способность жить вне архитектуры. В большей степени эта свобода скульптуры касается кругло-скульптурных статуй, рассчитанных на обход, в своем роде «ощупывание пластических форм».

Затемненность пространства, в котором лишь поблескивают нимбы и мандорлы фигур, детали одежды, пьедестала и т. д., создает идеальную атмосферу для сосредоточения молящихся на главном, с чем они пришли к божеству. В центре художественного алтарного пространства находится основная статуя (*хондзон* – «истинно-почитаемое»; неглавные скульптурные изображения называются *кякубуцу*, дословно «будды-гости») чаще всего в статической фронтальной позе, канонизирующей положение туловища и ног (*асана*): сидячие фигуры – *дзадзо*, стоящие – *рюдзо* и лежащие – *нэхандзо*.<sup>6</sup> Последняя, крайне редкая, символизировала освобождение от психофизической деятельности, пребывание в паринирване. Самая распространенная поза – сидячая, воплощающая стремление к покою, внутреннему созерцанию (другое название *сувариката*).<sup>7</sup> Она существует в немалом числе разновидностей (около 20), которые определяются положением ног. В позе *кэкафудза китидзёдза* правая нога вывернутой совершенно плоской ступней<sup>8</sup> лежит на левом бедре ноги, а левая – на правом, в позиции *кэкафудза гомадза* перекрещиваются обе ноги, ступни вывернуты наружу, но левая нога покрывает правую. В *ханкафудза*, т. е. «половинной» фудза, видна открытая ступня только правой ноги, лежащей на левой. При *риннодза* ступня согнутой в колене правой ноги лежит на вывернутой ступне лежащей левой ноги. Положение *кидза* напоминает сидение на пятках, а *идза* на стуле (ису – стул). Персонаж в позе *ханка фумисагэ* сидит на возвышении, при этом правая нога закинута на бедро спущенной левой. Сидящие статуи образуют единое целое с тро-

<sup>6</sup> Если в начале периода Хэйан преобладали сидячие фигуры Шакьямуни, то в последний период возросло количество стоящих фигур исторического Будды, а в эпоху Камакура почти все были стоящие.

<sup>7</sup> Существует еще одна градация поз (сисэй) относительно вертикали: с наклоном назад (сорими) – Шакьямуни из Муродзи, строго вертикальная (тёкуруцу), – Амида из Хокайдзи, с наклоном вперед (маэтаорэ (даорэ) – Кодзиндзо. В позе сорими изображали сидящих божеств с периода Нара до Хэйан, в позе тёкуруцу – в годы Фудзивара, а в позе маэтаорэ – с конца Камакура. В этой позе изображали и мирян.

<sup>8</sup> Один из тридцати двух телесных признаков Будды – *соккампэйрицусо*.

ном, неотделимы от него, составляя тектоническую массу. Высокое сидение придает фигуре монументальность. Динамические отношения намечаются только в разнообразных жестах рук, сплетенных в мудрах пальцах, но при этом торс чаще всего остается неподвижным. Фигуры, показанные в полный рост, находятся в статике или иногда им придается движение, приобретающее особенную динамику, когда они изображаются, например, в позе танца: правая нога согнута в колене и высоко приподнята над землей.

Скульптуру за головой окружает нимб *дзико*, в верхней части наложенный на круг *синко*, или *кёсинко*, обрамляющий фигуру. Эта композиция вписана в мандорлу *кохай*, указывающую на божественное происхождение персонажа. В традиционной японской иконографии по характеру *кохай* определяется два типа пластики: первый – мандорла на всю скульптуру *икко сандзон*, второй – нимб над головой божества в виде *хосю*, напоминающему шпиль храма Хорюдзи в Нара. Нимбы в основном круглой формы в виде солнечного диска – самый простой *ринко*. Нимб *энко*<sup>9</sup> представляет собой несколько концентрических окружностей, украшенных по центру традиционным китайским растительным орнаментом *каракуса*, а в центре узором из лotosовых цветов. Нимб *хосяко* пронизан разновеликими лучами, расходящимися от центра, а нимб *ходзюко* изображается в сплoхе языков пламени, создающих иллюзию огромного количества драгоценностей *ходзю*. Мандорлы *кёсинко*, как великолепный фон для всей фигуры, тоже отличаются художественным разнообразием. Это и *фунагата кохай* в виде ладьи с сильно заостренным носом, поликонцентричные с наплывающими кругами *нидзюэнко*, напоминающие лепестки лотоса, *каэнко*, представляющие собой сплошное стилизованное пламя, и *хитэнко*, схожие с *нидзюэнко* по двум вписанным в основную часть мандорлы кругам, но украшенные рельефами небесных существ *хитэн*. Сияния вокруг фигур различной формы символизируют божественный свет.

Буддийская культовая скульптура тесно связана с богатой символикой жестов-мудр, т. е. ритуальных печатей (*инсо*, *соин*, *инкэй*, *мицзин*, *сюин* или просто *ин*) – этих «помыслов Будды», помогающих молящимся понять, что проповедует Наставник человечества. Инсо берут начало в брахманизме, а в практике эзотерической школы Сингон приобретают важное значение. Мудры – одно из трех таинств – «таинство тела», наряду с мантрами и мандалами (разновидности буддийской картины мира), способствуют достижению просветления. Божественное в буддийской скульптуре проявляется, в том числе, через «печати», которые придают фигуре значимость. Они наполнены эзотерическим смыслом и мудростью. Пять пальцев рук, длинные и тонкие (*тёсисо*, один из тридцати двух признаков Будды), связанные с пятью первоэлементами (*гогё*), собираются в сочетаниях, символизирующих различные душевные состояния. Значение мудр, имеющих индийские корни, возможно, на японской почве интерпретируется несколько иначе, но, в общем, сохраняется оригинальная буддийская символика, раскрывающая метафизический аспект происходящей церемонии. Через разнообразные положения ладоней и пальцев рук передаются наставления и намерения главного божества. В «Сутре о Великом солнце» («Дайнитикё»), считающейся одной из основных в буддийской эзотерической школе Сингон, описано более 130 мудр, из них 31 для Великих будд, 57 для божеств и 45 для остальных изображений. В сутре VII в. «Даранидзиккё» приводится список, включающий более трехсот мудр.

В типологии мудр различаются *мусо* (*мугё*) – отсутствие признака «со» (гё) и *усо* (*угё*) – наличие «со» (гё). Мугё из области эзотерики, когда состояние *саммай* (сосредоточение) достигается без использования мудр, а «угё» предполагает наличие в руках различных видимых предметов и сплетение пальцев в «печати». Как объясняется в «Сутре о Великом Солнце», в «ингё» – «ин» означает предмет в руках, в то время как «гё» соотносится с цветом – голу-

<sup>9</sup> Скорей всего, связан с символом энсо в виде круга, выражающим совершенство, космическое тело Будды, истинность, просветленность и т. д.

бым, желтым, красным и т. д. или с формой атрибута – овальной, треугольной и т. п. Кроме того, инсо и сакральные атрибуты замещают «почитаемых» на одной из четырех мандал – *самая мандара*. Мудры играют роль метафизического символа, позволяют, в общем, определить божество, поскольку каждому присущ определенный тип «печати». Например, пальцы Вселенского будды Дайнити (Махавайрачана) сплетены в мудре *тикэньин* – ваджра фист мудра (если из Мира Ваджры) или *хоккай дзёин* (из Мира Чрева), для Амиды характерны мудры *сэмуйин* или *амида дзёин*, для Шакьямуни – *сокутин*, а для Якуси *аньин* (витарка мудра) или *сэмуйин*. Как справедливо заметил Г. Корольков (Корольков Г. М. «Письма мертвому другу»): «Мудра – это способ создания с помощью различного сложения пальцев рук определенной энергетической конфигурации, инструмент работы человека со своим телом и пространством вокруг него, способ творения и управления творением». Это же относится и к складыванию определенным образом ног, т. е. создаются различные контуры, образуются различные поля, и человек становится способным настраиваться на частоту тонких энергий Вселенной. Там же говорится, что каждому пальцу придан свой смысл: большой – сосредоточение воли, указательный – эго, средний – чувства, безымянный – жизненная энергия и животворящая сила, мизинец – творческие способности (Корольков Г. М. Письма мертвому другу. С. 248).

В руках у изображений сакральные предметы *дзимоцу*: цветок лотоса, колокольчик, скипетр, меч, сосуд, колесо Закона (Дхармы) с восемью спицами, символизирующими восемь этапов Благородного Пути (*хатисэй*)<sup>10</sup> и др. Они группируются по разделам. Это, прежде всего, колеса, или чакры, восходящие к солярной символике, палица-ваджра как божественное оружие, извергающее молнии, – из области мифологических представлений о всеилии бога-громовика,<sup>11</sup> драгоценность *мани*, или жемчужина исполнения желаний *нэйрин* (ходзю) т. е. готовность Будды и бодхисаттв внимать просьбам и мольбам, чаша-патра (*хати*) для сбора подаяний,<sup>12</sup> олицетворяющая добродетель, благой поступок человека, подающего милостыню, и, подобно другим сосудам, *суйбё*, вмещающий Учение, а также четки (*ходзю*, или *дзюдзу*) со 108-ю бусинками по числу мирских страстей и путей избавления от них.<sup>13</sup> Оружие *буки*, представленное различными видами (топорик *оно*, пика *хоко*, лук *юми*, стрелы я и т. д.), свидетельствует не о насилии, иначе возникло бы противоречие с религиозно-философской системой буддизма, но заявляет о победе Учения над злом и невежеством. Оружие отсекает сомнения и разрушает узлы противоречий. Иконографический тип ваджры (*косё*) представляет собой палицу с разнонаправленными зубцами – двумя, тремя, четырьмя (четыре периода жизни Будды, четыре благородные истины), пятью, девятью, а крестообразная ваджра указывает на распространение учения Будды на все стороны света.

Многочисленные руки богини милосердия и сострадания бодхисаттвы Тысячерукой Кантон тоже держат разнообразные сакральные предметы, помогающие спасти людей: алебарду (*гэки*), топорик, шнур, завязанный петлей (лассо, *кэнсаку*), лук, стрелу, а также цветы лотоса (*рэнгэ*), колокольчик (*гокорин*), кувшин (*суйбё*), ивовую веточку (*янаги*), золотое кольцо (*кинкан*), облако (*кумо*), солнечный диск (*нитирин*), лунный диск (*гатириин*), ракушку (*кай*), дво-

<sup>10</sup> Благородный восьмеричный Путь: правильное воззрение, правильное размышление, правильная речь, правильное поведение, правильный способ поддержания жизни, правильное приложение сил, правильная память, правильное сосредоточение.

<sup>11</sup> В индуистской мифологии оружие Индры, палица грома, в буддизме – символ прочности («удар молнии»).

<sup>12</sup> В иконографии существует мудра *хатин* (патра мудра), представляющая собой две параллельно направленные ладони, между которыми может находиться чаша для подаяния, используемая монахинями или монахами. Обычно в жизни она была металлическая или из глины.

<sup>13</sup> Четки имеют древнеиндийские корни и применялись в ритуальной практике. Число бусинок должно быть кратно девяти, т. е. 54, 27, 18; если бусинок 32, то это число коррелирует с 32 телесными признаками Будды. Полный вариант четок из 108 бусинок включает четыре вставки из 18, 21, 27 и 54 зерен, а также подвеску из трех бусинок – символ триединства: Учения, Будды и Общины.

рец (*кюдэн*), мухогонку (*хоссу*),<sup>14</sup> посох-скипетр с навершием из колец (*сякюдзё*), и др. Глаза на ладонях божеств – знак их всевидения.

С помощью лассо живые существа освобождаются из мира страданий и в то же время им нейтрализуются пороки. Лотос, тянущийся к свету из мутной воды, олицетворяет чистоту помыслов, добродетели и совершенство божества. Колокольчик в буддийской традиции одновременно и «глас» Учения, разгоняющий невежество и злые силы, а также символ мимолетности и непостоянства: издаваемый звук не задерживается, а исчезает. Свастика (*хоин*) у многоруких божеств воспроизводит буддийский канон, уходящий корнями в древнеиндийскую традицию, где подобное изображение являлось солярным символом и связано с понятиями о щедрости и благопожелании. Буддийская скульптура, сросшись с архитектурой и декоративно-прикладным искусством, предстает в многообразии и значительности своих проявлений. Более того, как указывал российский буддолог О. О. Розенберг в лекции на первой буддийской выставке «О миросозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке» в Петербурге в 1919 г.: «Расположение рук, предметы при изображении, группировка изображений – все это имеет точное значение, это, в сущности, изображение в картинках того же, о чем говорит буддийская отвлеченная философия – это же учение о спасении от оков бытия».

Монашеское одеяние Будды с мягкими драпированными складками представляет собой классическое оплечье (*кэса*, или *дайэ*, или *ноэ*), перекинутое через левое плечо.<sup>15</sup> По преданию, Шакьямуни сам сшил его из четырехугольных кусков ткани разной величины, которые он не приобрел, а подобрал *фундзоэ*, следуя данному им обету бедности. Это одеяние стало эталонным для всех богов и монахов. Свободно лежащая материя получила форму от задрапированного ей тела. Если одеяние будд, открывавшее правое плечо и юбка мо с ломаными линиями складок, оставались без изменений, то одежда бодхисаттв, верхняя часть которой *согиси*, оставляющая правую часть груди открытой, юбка *кун*, или *мо*, как у будд, трансформировалась, приобретая локальные признаки. С течением времени и в фасоне одеяния бодхисаттв, в частности Каннон, наметилась тенденция перехода от облегающей одежды, подчеркивающей телесность персонажа, к свободному покрою. В одежде преобладали глубокие складки *хида*, драпировки, схваченные декоративными брошками, фестончатые узоры подолов, летящие воздушные шарфы *тэннэ*, или *тэньи*. Вырезались крупные и мелкие складки и создавалось впечатление закрученных в виде набегающих волн складок на одежде. Подобный стиль назывался *хонпасикиэмон*. Нередко можно было провести аналогии с придворной японской или континентальной одеждой, в которой божества приближались к человеческому образу, становились понятней и доступней. Одежда, несмотря на изначальную заданность, участвовала в жизни статуи: служила телу выявляла его телесность, делая невечным, или скрывала, или преувеличивала формы. В лучших своих проявлениях она была в сбалансированном созвучии с телом.

<sup>14</sup> Хоссу (санскр. камара) символизирует почитание Буддийского Закона и идею «не убий». Поскольку делается из хвоста оленя, вожака стада, еще означает духовное лидерство Учителя.

<sup>15</sup> Кэса, сшитое из пяти кусков материи, – *годзёгэса*, из семи – *ситидзёгэса*. Существует два основных способа надевать облачение: *цукэн* или *цурё кэмпо*, при котором ткань с правого плеча перекидывается на левое, где закрепляется, и *хэнтан укэн* – ткань продевается под правым локтем, рука и часть предплечья остаются открытыми. Они включают различные варианты оборачивания тела тканью.



*Будды трех миров: прошлого, настоящего и будущего*

Особое место в японской пластике отводилось изображению будд *нёрай* (татхагата) – Так пришедший. Храмовые постройки, в которые помещали скульптуры будд, занимали на территории определенное место в соответствии со сторонами света: храм с буддой грядущего Мирокку (пока еще бодхисаттва) Мироккудо располагался на севере, с Амида на западе – Амидадо, с Якуси на востоке – Якусидо и с главным Буддой Шакьямуни на юге – Сякадо. Они концентрировались вокруг водоема. Три будды Амида (Дипанкара), Сяка (Шакьямуни) и Мирокку (Майтрейя) воспринимались как будды трех миров *сандзэбуцу*: соответственно прошлого *какобуцу*, настоящего *гэндзайбуцу* и будущего *мирайбуцу*, олицетворяющие бессмертие буддизма. Например, три фигуры этих будд как символы покоя и счастья находятся в храме – Сэннюдзи г. Киото (эпоха Камакура, важное культурное достояние – *дзюё бункадзай*). На первый взгляд они равновелики и идентичны. Но Будда Шакьямуни восседает на пьедестале, который несколько отличается по конфигурации и высоте, разнятся и мудры. Левая рука Мирокку спокойно лежит на колене ладонью вниз (у Шакьямуни ладонью вверх), олицетворяя изгнание демонов, – мудра *комаин*. В тот момент, когда Мирокку достигнет просветления, силы зла исчезнут.

Буддийские скульптуры, которыми сейчас восхищаются и искусствоведы, и обычные посетители храмов, скорей всего, до конца XIX в. не рассматривались как художественные объекты. Это были, прежде всего, священные реликвии, которым только поклонялись, а не произведения искусства. Наверное, поэтому в дневниках известных японцев Средних веков и Нового времени не встречаются описания достоинств образцов буддийского искусства. Так,

автор «Паломничества в Ёсино» («Ёсино но модэ но ки») Сандзёниси Кинъэда (1487–1563) при посещении храма Хорюдзи в Нара сосредоточен только на церемонии поклонения святым мощам Будды и почитании сутры «Боммёкё» («Брахмаджала сутра») и ни словом не упоминает о великолепных храмовых скульптурах (Кин Д. Странники в веках. С. 202).

Консервативность искусства освящалась близостью к образцу, обращенностью к прототипу. Подобный критерий лежал в основе оценки одаренности скульптора, степени воплощения им заданного идеала. Но именно каноничность рождала значительность любого произведения изобразительного искусства, спаянного с буддизмом. В наглядной передаче религиозных идей проявлялся талант художника, использовавшего знания, ремесло, систему изобразительного языка для установления контакта с молящимся, который напряженно вглядывался в объект поклонения. Пример жития, подвигов будд, бодхисаттв, божеств различного ранга и значимости вводил человека в глубокие переживания и подводил к осмыслению мгновенного и бесконечного во времени и пространстве.

Во все периоды истории пластической культуры Японии основными персонажами для изображения становились Шакьямуни и будда Якуси (от Асука до конца Эдо), Мироку и Дайнити (соответственно, кроме Асука и Тэмпё и Асука, Хакухо и Тэмпё), Мироку (кроме Асука, раннего и среднего Хэйан). Святой Каннон скульпторы в той или иной мере уделяли внимание на протяжении всех эпох развития скульптуры, а Тысячерукая Каннон и Одиннадцатиликая Каннон остались вне поля зрения только в Асука и Хакухо. Изображать Дзидзо, Фудо мёо и Бисямонтэн стали начиная с годов Конин, а Ситэнно были любимы скульпторами от Асука до конца Эдо, стражей врат Нио обошли вниманием только в период Асука, Конин и раннего Хэйан, а двенадцать генералов Дзюни синсё – в Асука, Хакухо и Конин.

В японской историографии нет единой точки зрения на периодизацию, связанную с художественным творчеством, особенно в эпоху раннего Средневековья. Исследователи предлагают разные варианты. Например, внутри периода Асука различают подпериод Хакухо, который еще называют ранним Нара, и он простирается с 645 по 709 г., а следующий подпериод Тэмпё, или поздний Нара охватывает годы с 710 по 783. Далее, годы Конин – Дзёган, или ранний Хэйан (810–824, 859–877); подпериод Фудзивара (поздний Хэйан 894–1184). В данном исследовании мы, как правило, придерживаемся не столь дробной периодизации: Асука (538–710), Нара (710–781), Хэйан (781–1191), Камакура (1192–1333), Муромати, или Асикага (1338–1573), Адзутти-Момояма (1574–1600), Эдо, или Токугава (1600–1867).

## Зарождение японской скульптуры в период Асука (538–710)



*Триада Шакьямуни, бронза, высота центральной фигуры 86,3 см, предстоящих 91 см, 623 г., Кондо, храм Хорюдзи, Нара*

Японская буддийская скульптура по данным, зафиксированным в «Анналах Японии» («Нихон секи», 720), восходит к первым буддийским изображениям из бронзы, посланным в 552 г. (по другой версии в 538 г.) правителем (ваном) корейского государства Пэкче<sup>16</sup> японскому императору Киммэй<sup>17</sup> (539–571), который, как сказано в «Анналах», в восторге произнес: «Ослепителен облик Будды, преподнесенного нам соседней страной на Западе. Такого у нас еще не было...» (Мещеряков А. Н., Грачев М. В. История древней Японии. С. 147). Спустя 25 лет правитель Пэкче отправил в Японию группу монахов, монахинь, строителей и скульпторов. Через порт Нанива (Осака), куда из Асука переехал двор императора Котоку (прав. 645–654), стали осуществляться контакты японцев с внешним буддийским миром. В результате пропаганды буддийского вероучения его откровенный сторонник Главный министр (*ома*, глава вождей) Сога но Инамэ на своей территории построил первую часовню. Когда в 584 г. император Бидацу (572–585) получил из Кореи статую Мироку, он вверил ее заботам сына Инамэ – великого оми Сога но Умако (?–626). Следуя примеру своего отца, Умако построил для статуи часовню с восточной стороны своего дома и приставил к ней трех китайских монахинь, одна из которых была одиннадцатилетней дочерью иммигранта Сиба Татто (Датито) (вариант известной китайской фамилии Сыма), тесно связанного с Умако общим делом по распространению буддизма в Японии. Ни часовня Умако, ни пагода, построенная Сиба Татто, не считались полноценными буддийскими храмами, хотя их роль в небольшом тогда буддийском мире Японии, несомненно, была заметна. Бесспорно, буддизм нашел в лице представителей клана Сога активных сторонников и проводников континентальной религии. Можно предположить, что именно с 584 г. идет официальная история буддизма в Японии, поскольку в «Анналах» есть следующая запись: «Закон Будды ведет начало в Ямато (древнее название Японии. – Ю. К.) с этих пор» (Там же. С. 149).

Противники нового вероучения и связанной с ним священной атрибутикой в лице Мононобэ но Окоси и клана Накатоми (прародители рода Фудзивара), которые вели свою родословную от синтоистских божеств, стояли на страже защиты исконной религии синтоизма, делали все возможное, чтобы предотвратить распространение иноземной веры. Особенно рьяно противостоял этому Мононобэ но Мория и другие представители клана Накатоми (жреческий род), по приказу которых были сожжены вышеупомянутые первые буддийские постройки, статуи выброшены в канал, а монахинь публично подвергли телесному наказанию плетьюми. К несчастью для врагов буддизма, от чумы слегли Мононобэ но Мория и император, который поручил Сога но Умако (военный род) возносить молитвы Будде о своем выздоровлении. Таким образом, был сделан шаг на пути признания новой религии. Император Ёмэй (прав. 585–587) пошел дальше императора Бидацу и, преклоняясь перед синтоистскими божествами, одновременно слыл откровенным сторонником буддизма в Японии: «верил в закон Будды и почитал путь богов». С тех пор японцы считают себя и синтоистами, и буддистами. Но остановить религиозную вражду, вылившуюся в военное противостояние, он все-таки не смог. В 587 г., когда буддисты во главе с Сога, которые принятием буддизма рассчитывали облагородить свою родословную, одержали победу над противниками, по нашему мнению, началась многовековая история японского буддизма, ознаменовавшаяся активным строительством буддийских храмов, монастырей и созданием для них скульптур. Только до 668 г. вблизи от правительственных построек было возведено 58 буддийских храмов. Большую роль в буддизации страны сыграл регент первой нелегандарной императрицы Суйко (592–628), сын императора

<sup>16</sup> На севере Корейского п-ва находилось государство Когурё (18 г. до н. э. – 668), на западе – Пэкче (18 г. до н. э. – 660), на северо-востоке – Силла (58 г. до н. э. – 668), подчинившие весь полуостров и положившие начало новой истории Кореи.

<sup>17</sup> Первые буддийские артефакты, обнаруженные при раскопках древних курганов в местечке Синьяма, префектуры Нара, датируются III в. Это было зеркало с изображением божеств и мифических животных, а также сидящим Буддой. Не единственная находка в виде зеркал, безусловно, была китайского происхождения, и считается, что японцы представляли, что на них изображено.

Ёмэя, принц Умаядо,<sup>18</sup> известный по посмертному титулу как Сётоку Тайси (574–621), который видел в буддизме надежный оплот государственной организации страны. Вторая статья «Закона из 17 статей» (604 г.), приписываемого принцу, гласит о почитании Трёх Сокровищ (самбо): Будды, Учения (санскр. дхарма), Общины (сангха). Сётоку Тайси не только распространял моральные и интеллектуальные ценности буддизма, но и заботился о его внешней стороне: возводил храмы, заказывал для них скульптуры. Высокая материальная культура, привнесенная буддизмом, вылилась в строительство культовых сооружений по континентальным образцам под наблюдением иноземных мастеров, богослужebная утварь и, главное, скульптуры божеств, которые первоначально привозились, стали отливаться на месте. Так Япония приходила в лоно азиатской цивилизации, а японец ощущал себя членом огромного буддийского сообщества, к которому уже принадлежали его дальневосточные соседи, китайцы и корейцы, бежавшие от войны на Корейском полуострове.

В знак торжества буддизма на японской земле были построены крупные храмы-монастыри Хокодзи Гангодзи (596) и Ситэннодзи (593), в честь божественных покровителей, которые, по легенде, помогли дружинам Сога разбить превосходившие по численности войска Мононобэ и Накатоми. Сын Умако, патронировавший эти храмы, особенно покровительствовал двум монахам из корейских государств Когурё и Пэкче – Эдзи и Эсо, служивших там. Первая постройка Ситэннодзи, который получил свое название по Четырем небесным царям Ситэнно (санскр. локапалы),<sup>19</sup> сгорела, но была восстановлена на старых фундаментах. Храм строили в соответствии с архитектурным планом, распространенным на континенте, в так называемом стиле Кудара (яп. название): Пятиярусная пагода Годзюто и Золотой зал Кондо. По оси север-юг располагались Внутренние ворота (Тюмон), пагода. Три монаха, вернувшись из Пэкче, получили право возводить священнослужителей в духовный сан, что ускорило процесс принятия Японией буддизма. К 614 г. в стране насчитывалось сорок шесть храмов, а число монахов и монахинь достигло 1385 человек. Из Когурё и Пэкче прибывали монахи, ученые, художники, мастера – буддизм поистине набирал силу.

Строительство храма Хокодзи Гангодзи, или иначе Асукадэра, находившегося на месте нынешней деревни Асука (преф. Нара, позже перенесен в г. Нара), длилось с 588 г. по 596 г. Входом на его территорию служили Южные ворота Нандаймон, за ними располагались Средние (Центральные) Тюмон, от которых по периметру расходились галереи, обрамляющие квадрат внутреннего монастырского двора, где стояли по оси север-юг пагода и Центральный Золотой зал Кондо, а справа от пагоды – Восточный Кондо, слева – Западный Кондо. Вне внутреннего двора в северной части доминировал Зал для проповедей (Кодо), слева – колокольня, справа – хранилище для сутр. Данную схему организации построек в стиле Кудара удалось восстановить в результате раскопок на месте сгоревшего в период Камакура храма, которые были проведены в 50-е годы прошлого века. Считается, что фундаментные камни, обнаруженные на глубине 2,5 м, доставлены из Кореи.

Новые храмы требовали святынь для поклонения. В этот период зарождения японской скульптуры из многочисленного сонма буддийских будд, божеств различного ранга, бодхисаттв выбор был сделан в пользу Исторического Будды Шакьямуни, будды-целителя Якуси нёрай, бодхисаттвы Каннон (Кандзэон), бодхисаттвы Мироку, он же будда грядущего. В 605 г. императрица Суйко, принц Сётоку, Сога но Умако и другие высокие государственные деятели призывали известного мастера Курацукури но Тори, внука Сима но Татито (Татто, Тацутто), приехавшего в Японию в 522 г.<sup>20</sup> из Кореи или Китая, изваять большую статую Будды, а также

<sup>18</sup> Умаядо переводится как «двери конюшни», и есть версия, не подтвержденная фактами, что будущий Сётоку родился рядом. Возможно, это отголоски истории о рождении Христа.

<sup>19</sup> По преданию, когда в 587 г. род Сога одержал победу над противником буддизма Мононобэ Мория, Сётоку Тайси из дерева нурудэ вырезал фигуры Ситэнно, которые были помещены в Ситэннодзи в Нанива (Осака)

<sup>20</sup> Предки Тори начали ассимилироваться в Японии во времена правления императора Кэйтоку (507–531).

различные votивные атрибуты и украшения для храма Хокодзи. Эта был первый опыт Тори в создании скульптур по стандарту *дзёроку*<sup>21</sup> – *итидзё року сяку* (к слову, первоначальное литье было загублено), *дзёрокубуцу*. Скульптор мощно «вылепил» крупную голову, лицо с высокими скулами. Полные сомкнутые губы, слегка напряженные в уголках, выдают архаичную улыбку (*аркаикку смайру, косэцу но бисё*), характерную для древнегреческих статуй. Линии носа переходят в серповидные брови, широко открыты для дальневосточного типа миндалевидные глаза. В свое время его отец Тацуна создал для храма Сакатадэра в Асука деревянную скульптуру Будды и предстоящих *кэндзоку*. Со временем Дайбуцу подвергся разрушению, а неудачная реставрация не смогла вернуть ей первоначальную красоту. Несмотря на сильное влияние традиции китайской династии Северный Вэй (386–534), по оценке специалистов, эта скульптура несет индивидуальные черты творчества Тори, по которым в дальнейшем стали атрибутировать и другие его произведения. Обращают на себя внимание три шейные складки сандо,<sup>22</sup> характерные для скульптурных изображений Будды, а также вьющиеся волосы, широкий лоб, третий глаз в межбровье (*бякугосо* – знак для скульптурных изображений Будды, санскр. *урна*),<sup>23</sup> миндалевидные глаза, пирамидальность торса Будды, сидящего в типичной позе со скрещенными ногами *кэкафудза*. Данная скульптура, как и ряд других, созданных в этот период, рассчитана на фронтальный, а не боковой обзор. Она стала отправной точкой в творчестве Тори, сохранившем стиль, характерный для этой скульптуры. В дальнейшем, в фигурах Тори преобладала односторонняя тенденция, стремление к единой точке зрения на статую, которая искала опоры сзади. Для стиля Тори – *Ториёсика* характерна фронтальность изображения, обращенность во внутренний мир персонажа и в то же время геометрическая жесткость поз, некоторая удлиненность лица, на котором «прорисованы» чуть поднятые вверх губы, по форме напоминающие серп, и миндалевидные глаза. Было бы ошибкой считать, что Тори и его ученики слепо следовали китайским и корейским традициям в ваянии. Они, несомненно, испытав влияние континентальной скульптуры, подарили миру подлинно японские творения, ставшие шедеврами национальной школы, создали оригинальную выразительную систему.

Тори, по современным понятиям, не был профессиональным скульптором. Он считался шорником высокого класса и главой их цеха – Курацукуруибэ но цукаса (его даже называли Курацукуруибэ но Тори), куда входили и скульпторы. Дело в том, что в те времена процветало мастерство изготовления конской упряжи *курацукуруи*, и шорное дело признавалось за высокое искусство, включающее безукоризненное владение различными резцами, обрабатывающими металл и дерево. Именно этими инструментами доводились до совершенства скульптуры, отлитые в бронзе. Шорники-скульпторы искусно покрывали поверхность золотыми листами, наносили на дерево лак. Мастера владели широким спектром умений, с одинаковой легкостью работали в любой технике. Впрочем, как и последующие скульпторы во все эпохи. Впервые понятие *бусси* (*букко, дзобусси*) как мастера буддийской скульптуры появилось в 623 г., когда на нимбе большой позолоченной бронзовой Триады Шакьямуни Сяка сандзон было вырезано имя-надпись *мэйбун*<sup>24</sup> мастера Тори, считавшегося первым национальным скульптором – Сиба

<sup>21</sup> Один дзё около 3 м, 6 сяку более 1,8 м, т. е. высота стоящего Будды в метрической системе 4,8 м, сидящего 2,7 м.

<sup>22</sup> Возможно, означают три пути круговорота человеческого существования *риннё*: *бонно* (заблуждения и страдания), *гё* (подвижность), *ку* (мучения) Имеет также значение – три ступени подвижничества *сюгё но данкай*.

<sup>23</sup> Семнадцатый телесный признак Будды – это вьющиеся волосы, имеющие шесть особенностей: белые, гладкие, послушные, способные растягиваться на 4,5 м, завитые справа налево и повернутые концами вверх. Они серебрились, воспринимались как реснички «третьего глаза». Иконические признаки великой личности изложены в «Сутре о признаках» («Лакшана сутра»). Относится к головным признакам *тобу*.

<sup>24</sup> Надпись *мэйбун* имела большое значение. Она могла указывать на имя мастера, год создания и даже интерпретировать смысл произведения. Надписи обнаруживаются на мандорле, пьедестале, внутри статуи, в основном в местах, не доступных глазу обычного посетителя храма. Самые старые надписи относятся к периоду Асука. На бронзовых скульптурах их выгравировывали, на деревянных наносили тушью. Например, надпись на ореоле бронзовой статуи Триада Шакьямуни в Кондо храма Хорюдзи гласит: «Эта Триада закончена мастером Тори в 623 г. во спасение почившего Сётоку Тайси». Или надпись тушью, обнаруженная на задней стороне верхней доски пьедестала в 1921 г. при реставрации скульптуры Дайнити в храме

Курацукури Нооби Тотори бусси (Кондо храма Хорюдзи, основанного в 607 г. Сётоку<sup>25</sup> во исполнении воли своего отца, императора Ёмэй). До него ваянием буддийских скульптур занимались китайские и корейские мастера и их потомки, которые начали прибывать в Японию с середины VI в. и еще до Тори создали свои школы. В столичных центрах скульпторы бусси,<sup>26</sup> главных из которых звали *дайбусси*, а остальных *сёбусси*, творили в скульптурных мастерских *дзобуссё*, позже *буссё*,<sup>27</sup> где кроме них работали и другие искусные мастера, помогавшие создавать скульптуры. Бронзовые скульптуры отливали в *тосё*. Дайбусси, как правило, вышли из монахов, но утратили связи с общиной и прекратили религиозную практику. В соответствии с реформами Тайка были учреждены ведомства, объединявшие различных мастеров, в том числе и скульпторов. Например, в Ведомство изящных искусств Габу входили четыре главных мастера и шестьдесят подмастерьев. Другим значительным скульптором периода Тэмпё был Кунинака но Мурадзи Кимимаро (Большой Будда храма Тодайдзи), дед которого тоже приехал из корейского государства Пэкче. И бусси и дайбусси входили в реестр *бусси кэйдзу*, установленный в XI в., где кроме кровных родственников-скульпторов были и усыновленные мастера.

---

Эндзёдзи (храм, относящийся к разряду *дзёгакудзи*, т. е. получивший особую поддержку двора) в Нара: «Заказ получен 1175 г., приступили к работе 24 числа одиннадцатого месяца, в следующем году 19 числа десятого месяца, примерно за 11 месяцев закончили, скульптор Ункэй, ученик и сын дайбусси Кокэя».

<sup>25</sup> Центральные постройки храма – пагода (то), где хранились остатки Будды – сяри и Золотой зал (Кондо) с буддийскими скульптурами, где основной считалась хондзон – «истиннопочитаемое». В Хорюдзи сосредоточено 115 произведений буддийской скульптуры и архитектуры, относящихся к национальным сокровищам «кокухо» и почти 2000 важных культурных ценностей *дзюё бундзайкай*.

<sup>26</sup> Начиная с периода Хэйан, за высокое мастерство в знак особой признательности двор жаловал бусси титулы, соотносимые с духовными званиями: *хоин*, *хогэн* и *хоккё*.

<sup>27</sup> Например, известна мастерская трех скульпторов *Сандзё буссё* – Тёсэя, Энсэя и Мёэна.



*Великий Будда Асука, бронза, 275,7 см, 606 г., храм Ангоин (Асукадэра), Нара*

Мастерские дзобуссё возникли в VII в. в Нара при самых известных храмах Якусидзи, Дайандзи, Кофукудзи, а самая большая мастерская была при Тодайдзи – Тодайдзи дзобуссё, где работало более 600 мастеров, и все до конца VIII в., когда выделились частные и храмовые мастерские буссё, находились под финансовым управлением государства. Руководили дзобуссё так называемые *бэтто*, а им помогали *сёрё*. Скульпторы в соответствии с обладанием мастерства *ко* относились к *сико*, имеющих статус государственного служащего и наемным *коку*. Работники, владеющие общими умениями *бу*, делились на *дзитё*, выполнявшие несложную работу, и *кобу*, занимающиеся неквалифицированным трудом.

Несомненно, в проработке лиц известной Триады Шакьямуни, драпировке одежды, привлечении континентальной орнаментики, плоскостном, линейном характере фигур угадываются черты каменных скульптур из пещерных храмов Лунмэньсы и Юньгансы, принадлежащие династии Северная Вэй. Присущий фигурам архаичный стиль читается в отсутствии есте-

ственных пропорций большой головы, конечностей, туловища, крупных чертах лица. Таким же выходцем из Китая был уже упоминавшийся дед Тори – Сима но Татито. Все члены семьи считались истинными верующими и посвятили свою жизнь созданию буддийских скульптур. Бронзовые тяжеловесные фигуры Тори привлекают своим архаичным очарованием, но в них отмечается отсутствие рафинированной красоты, характерной для позднего времени. Фронтально представленные фигуры Тори несут следы корейских бронзовых статуэток, изображавших будд, у которых вздернуты кверху уголки глаз и расширяется книзу нос, расположенный близко от верхней губы. Отличительным знаком мастера стали две бороздки между губой и носом, а также глубокая ямочка под нижней губой. У всех трех фигур линия переносицы плавно переходит в арочные брови. Архаичная улыбка, короткая круглая шея, квадратные плечи вызывают в памяти скульптуры, относящиеся к периоду Вэй. Все три фигуры как будто застыли, и в то же время они демонстрируют открытость по отношению к живым существам, которые ждут от них милосердия. Глаза в форме абрикосовой косточки *кёнин* (окрас глаз как один из телесных признаков Будды, у прообраза был голубой, словно цвет лотоса, поэтому этот признак назывался *синсэйгансо*) стали эталонными, как и каноническая одежда, атрибут которой шарфы тэннэ перекрещиваются ниже колен и ниспадают до пьедестала. Глаза – важнейшая деталь лица, которая сразу привлекает внимание молящихся. А у Шакьямуни, как и у всех скульптур, созданных в период Асука, они особенно красивы и передают настроение. Мастера внимательно подходили к трактовке глаз, поскольку понимали их важную роль в изображении облика любого буддийского персонажа, а тем более исторического Будды. Плавная линия верхнего века перекликается с линией нижнего века, образуя небольшое углубление ближе к левому краю глаз. Особенностью глаз Шакьямуни из Триады (это относится и к Гудзэ Каннон, о которой речь дальше) является одинаковая длина верхней и нижней линий века, а также их открытость, что отсутствует в последующих скульптурах, когда божества часто изображались с потупленным взором. В работах, относящихся к другим эпохам, мастера удлинили линию верхнего века. Изначально скульпторы не вырезали глаза, а тушью прорисовывали их в форме кёнин, о чем свидетельствуют оставшиеся следы. Серповидные брови, заканчивающиеся у переносицы, вторят рисунку глаз.

Существует несколько наивное объяснение, что относительная распахнутость глаз первых буддийских изображений вызвана удивлением, с которым японцы встретили континентальные образы, и привлеченные их необычностью, мастера попытались в глазах выразить свое отношение. Когда прошел «шок» от первой встречи, то скульпторы вернулись к корням и стали канонически изображать божеств, погруженных в размышление.

Головы бодхисаттв Якусё и Якудзё, покровительствующих врачеванию, украшены роскошными трехчастными коронами с длинными лентами, а в руках у них драгоценные шары *мани*. Хотя высота сидящего Будды, совпадающая с реальным ростом Сётоку Тайси, на пять сантиметров меньше, чем предстоящих *кёдзи босацу*, но вознесенный на деревянный пьедестал он, безусловно, царит в храме. Усилению величия главного божества способствует редкой красоты орнаментальный трон, который окутывает юбка мо, энергично ниспадающая почти до нижней линии пьедестала. Верхняя часть одеяния выполнена не в индийской традиции, а явно китайского происхождения, относится к середине VI в. и напоминает одежду китайских императоров. Будда изображен на фоне большой ажурной мандорлы *дайкохай*, на которой отлиты рельефы семи сидящих фигур будд. На центральном поле нимбов традиционно доминирует лотос, вокруг которого выгравирован растительный орнамент каракуса; декор нимбов завершают языки пламени казн, направленные к килевидной верхушке. Раньше поверхность мандорлы украшали изящно вырезанные фигурки двенадцати или тринадцати небожителей хитэн, от которых остались только следы крепления. Тип общей мандорлы для Будды и предстоящих, как уже говорилось, называется иккосандзон. Особенно эффектны мандорлы Триады, высота основной 175,6 см. Центральный круг, украшенный цветами лотоса, частично скрывает голова

Шакьямуни. От него расходятся декорированные растительным орнаментом концентрические окружности. Нимбы составляют картинный фон Триады и композиционно объединяют скульптурную группу. Орнаментальные мотивы явно имеют китайские корни и представляют собой стилизованные побеги виноградной лозы, изогнутых стеблей в технике низкого рельефа. Малые круги вписаны в большую, заостренную сверху параболу с фигурами семи маленьких будд, изображенных на фоне поднимающихся языков пламени, поверхность которых испещрена искусно выгравированными параллельными бороздками, напоминающими орнаменты Северного Вэй. Символика мандорлы направлена на восхваление и возвеличивание Будды.

Квадрат туловища центрального образа смягчается мягкими округлостями предстоящих. Все трое ликами похожи между собой. Овалы их спокойных лиц, не отражающих суть происходящих событий, уже не строго индийские, но еще не приобрели дальневосточный контур.<sup>28</sup> Открытая ладонь поднятой правой руки (руки мудрости), согнутой в локте, при этом пальцы направлены вверх до плеча, говорит о том, что Будда всем живым существам гарантирует безопасность и умиротворение. Это мудра сэмуиин (абхаяндада мудра) – дарование безопасности, она же мудра проповеди *сэптоин*. По легенде, Будда подобным жестом остановил и заставил подчиниться взбесившегося слона, которого на него натравил злобный Девадатта. Согласно более поздней интерпретации, когда Будда поднял руку, из пальцев чудесным образом выскочили пять львов и атаковали слона, тем самым спасли божество. В дальнейшем эту мудру еще называли мудрой пяти цветных лучей – *госёккоин*, поскольку из пяти пальцев исходили цветные лучи. По первой версии, Будда продемонстрировал идеал ненасилия, победу над злом через внутреннюю силу. Вторая версия согласуется с внешней борьбой, свидетельствует об утрате духовной природы. Эта мудра также восходит к жесту римских императоров как демонстрация власти – всемогущая рука магна манус. Она также напоминает индуистское приветствие и характерна для гандхарской скульптуры. По некоторым источникам, подобный жест был свойствен двадцать четвертому предшественнику исторического Будды – Дипамкара Будде, который левой рукой придерживал свое одеяние у плеча или бедра, а правую руку поднимал в мудре сэмуиин. В паре с этой мудрой присутствует мудра сэганьин (варадада мудра, наделение благодатью), мудра милосердия. Она часто встречается в ранней японской скульптуре, испытавшей влияние пластики Вэй и Суй (589–618). Левая рука Шакьямуни в Триаде открытой ладонью едва не касается колена. Этой мудрой Будда показывает, что обеты, данные им всем живым существам, будут выполнены, через его милосердие гарантируется исполнение желаний: жест демонстрирует расцвет Совершенной Истины. У Шакьямуни из Триады ладонь пустая, но указательный палец и мизинец слегка согнуты. Обращенность Тори к китайской пещерной пластике сказывается в преобладании плоскостности в ущерб объему, строгой композиционной симметрии. Графичность рисунков скульптур особенно проявляется в каскадном ритме складок одежды, под которыми скрываются фигуры, подчеркивается их бесполость и бестелесность.

Изначально Триада находилась в сторевшем храме Вакакусадэра, построенном на той же территории, что и дворец Сётоку в Икаруга. Она не центрирована по оси храма, как требовал канон расположения основных святых. Сидящая фигура Шакьямуни небольшая для главной реликвии, отлита, как говорят, по размерам Сётоку и несколько теряется в большом Кондо. Но мастера учли это слабое место и поместили скульптурную группу под тяжелый, активно декорированный балдахин и на массивный двойной пьедестал, что уравновесило фигуру в пространстве храма. Она имеет свою историю. На задней стороне основной мандорлы выгравирован текст, содержание которого связано с событиями, приведшими к созданию Триады.

<sup>28</sup> Овал играл большую роль в передаче изображений лиц буддийских божеств. Если в период Асука они имели удлиненную узкую форму с заостренными углами, как результат корейского влияния, то в последующие эпохи размеры лица расширялись, приближаясь к округлому дальневосточному типу. Особенно это проявилось в заключительные периоды Нара и Хэйан. Наиболее гармоничные округло-вытянутые лики принадлежат персонажам, созданным в начале Хэйан и период Камакура.

Согласно надписи, когда в 621 г. заболели принц Сётоку и одна из его жен, то императрица Суйко и высокие государственные мужи призвали Тори сделать статую в соответствии с размерами принца, что, по поверью, могло избавить его от тяжелого недуга или, в случае кончины, способствовать возрождению в буддийском раю. 11 февраля умерла супруга принца, а на следующий день и он сам. Завершенная в 623 г. статуя была торжественно освящена.

От центральной фигуры Триады веет спокойствием, безмятежностью, но в то же время ее взгляд может показаться строгим. На самом деле акцент делается на созерцательности и отрешенности от земных привязанностей. В образе подчеркивается вселенская значимость главного Будды, призывающего людей к избавлению от мирских соблазнов и тревог. Вытянутое лицо явно не японского типа. Его черты перекликаются с Большим буддой Асука (о нем далее): те же длинные нос и шея, плотно сжатые губы,<sup>29</sup> широкий лоб обрамляют выющиеся волосы, скрывающие шишку мудрости *уинишиа*, на висках они переходят в «бакенбарды». Четко вырезаны складки-ямочки над верхней и нижней губами. От семнадцатого телесного признака Будды *бьякуго* в межбровье осталась только впадина. Одевание крупными складками окутывает все тело, закрывает скрещенные ноги и ниспадает на трон. Пропорциональное изображение фигуры имеет корни в одном из тридцати двух телесных признаков Будды *синкотё-тосо*, когда высота (рост) соответствовала длине расставленных рук. В трактовке образа Будды ваятели, прежде всего, передавали одухотворенность лика, отрешенность от земных желаний, самоуглубленность. Это достигалось акцентированием архаичной улыбки, полуприкрытыми тяжелыми веками глаз, высокими серповидными бровями. Две фланкирующие фигуры (91 см) вырастают из лotosовых бутонов-пьедесталов. Обычно композиционная симметрия Триады достигается гармоничным расположением справа и слева от Шакьямуни двух абсолютно одинаковых фигур, при этом у одной поднята правая рука, у другой – левая. В этой же скульптурной группе у обоих предстоящих подняты правые руки с одинаково сплетенными пальцами, сжимающими драгоценность мани, а в левых руках, касающихся бедер, они тоже держат магические драгоценности сферической формы, что считается необычным для подобных изображений периода Асука. Их спокойствие и безмятежность подчеркивается ритмичностью тягучих линий одежд, спускающихся параллельными складками до открытых ступней.

Все три фигуры были позолочены, но с годами позолота Шакьямуни и левого предстоящего утрачены. Выражения лиц предстоящих перекликаются с Шакьямуни, но их глаза прорисованы тонкой линией. В отличие от центральной фигуры головы фланкирующих увенчаны трехчастными бронзовыми коронами – истинными образцами литья и чеканки. В качестве украшения-обруча, на котором держатся высокая средняя часть короны и ее крылья, использован заимствованный из Китая растительный орнамент – *каракусамон*, или *ниндокаракусамон* по названию растения каракуса, очертания которого он воспроизводит.<sup>30</sup> Центральный сегмент короны в отличие от крыльев сверху декорирован кругом с шестилепестковым лотосом. Пространство между средней и боковыми частями украшено драгоценностями мани. Такой элемент декора, как лежащий полумесяц с шаром на самом вершине короны, характерен для венцов сасанидских правителей.<sup>31</sup> Все три части короны, украшены орнаментом в виде языков пламени, что также наводит на мысль о заимствованном характере декора: подобный орнамент обнаружен на артефактах, извлеченных из древних японских могильников. Ленты, спускаю-

<sup>29</sup> Даже когда Будда изображается с приоткрытым ртом, никогда не видны его зубы, которые являются одним из 32 телесных признаков. А их у него 40 (этот признак называется *сидзюсисо*), они большие, ровные, белые, как снег, и между ними нет просвета. Кроме зубов, у Будды четыре разнонаправленные сверху и снизу по два клыка.

<sup>30</sup> Этот орнамент встречается не только в Китае, но и в искусстве Центральной Азии, Ирана, а также на восточных окраинах Римской империи. В Европе известен как пальметта.

<sup>31</sup> В этом нет ничего удивительного, поскольку у Китая были обширные связи с Персией, до границ которой простиралась империя, а последний царь Сасанидов, лишенный трона арабскими завоевателями, умер в Чанъане.

щиеся от крыльев корон до плеч, декорированы характерными завитками. Будда помещен на трон *тэньидза*, задрапированный шарфами тэньи.

Считается, что в целом образцом для создания Шакьямуни из Триады явилась китайская каменная скульптура (523 г.) из пещеры Биньян в Лунмэне,<sup>32</sup> а предстоящих – фигуры бодхисаттв, находящиеся сейчас во дворце Токсу в Сеуле (бронза, вторая половина VI в., 15,1 см). Так называемый лунмэнский стиль Северной Вэй, пришедший в Японию в начале VII в., оказал существенное влияние на формирование асукской пластики. Тем не менее некоторые детали, например, прически с мелко завитыми волосами, говорят о воздействии больше корейского стиля, нежели китайской пещерной скульптуры. Небольшое различие между китайским прототипом и японским Шакьямуни наблюдается в мудре левой руки ёганъин: у Шакьямуни из Хорюдзи выдвинуты указательный и средний пальцы, а не только указательный. Скорей всего, мудра тоже заимствована из корейской скульптурной традиции и означает исполнение желаний, дарование спасения. Перепонки между длинными пальцами (и то и другое относится к 32 признакам Будды *сюокусимаммосо*) означают, что большое количество людей попадают под покров Будды. Асукские скульптуры, подражая континентальным образцам, вносили в формирование облика Будды, в частности, в его одеяние национальные особенности. Например, каскадная драпировка юбки с широкими складками отличается от более дробной, мелкой, присущей лунмэнскому стилю. Различия касаются и декора мандорлы, которая, в целом, соответствует китайскому источнику, но в японском варианте присутствует кольцо из полусферических драгоценностей, которое было характерно для мандорл будд из китайской пещеры Гуян (495 г.), но в поздних нимбах не встречается. Главное, в трактовке облика Будды приходит новое понимание его роли в жизни людей. Во взгляде божества уже нет призыва к аскетизму, строгости, но выявляется мягкость и духовная связь с окружающим миром. Скульптура освобождается от жесткости торса и скованности движений, наоборот, благодаря плавным изгибам конечностей, текучести линий тела, выдержке пропорций, она приближается к реальной уравновешенной фигуре. Большое внимание придается пышному, торжественному одеянию, красивые симметричные складки которого прочеканены в невысоком рельефе.

---

<sup>32</sup> Пещерно-храмовый комплекс (начало строительства 495 г., окончание 898 г.), расположенный в горах в 13 км от новой столицы династии Северная Вэй – Лаоян.



*Триада Босинэн Шакьямуни, бронза, высота Шакьямуни 16,5 см, 628 г., Сокровищница храма Хорюдзи (сохранился левый предстоящий)*







*Плечи буддийских божеств*



*Сидящий Шакьямуни, бронза, 267 см, храм Канимандзи*

Важной скульптурой, характерной для буддийского искусства Асука, признается Триада Босинэн Шакьямуни. Она так названа по году «боси» в китайском шестидесятилетнем цикле, который соответствует 628 г. по европейскому летосчислению, сделана по заказу Сога но Инамэ. Из двух предстоящих сохранился один левый. Позы, выражения лиц, положения рук, одеяния, троны, «шиньон» на голове Будды, корона у предстоящего – все в духе пластики Асука. Поражает изящество линий, тонкость работы, предельная миниатюризация фигур, сохраняющих в то же время облик больших скульптур. Едва заметные линии гравировки *сэн-коку* на общей мандорле в виде ладьи, утраченные со временем, дают представление о ее былом великолепии. В период Асука было принято создавать буддийские фигуры в соответствии с шестидесятилетним циклом *канси*, миниатюрные образцы в основном сосредоточивались в храме Хорюдзи. Примерно пятьдесят четыре фигурки в 1879 г. были переданы в Императорскую сокровищницу, а сейчас сорок восемь являются собственностью государства и известны как *эндзюхатитайбуцу* – сорок восемь буддийских скульптур (Матида Юити. Нихон кодай тэкокуси гайсэцу. С. 29). Они могли быть сделаны в Китае, Корее или в Японии континентальными или местными мастерами. Созданные в стиле детских пропорций, когда на маленьком

теле моделируется большая голова и конечности, они обнаруживают архаический стиль Тори (Токийский национальный музей).

Обычно фигура сидящего Будды, изображенная в состоянии покоя и расслабленности, являет пример канонизированных черт лица, поз и жестов как нечто постоянное. Японская иконографическая система восприняла континентальный тип Будды, застывшего в бесстрастной созерцательности (*дзэндзё но Сяка*). Неподвижная монументальная поза (китидзёдза) сидящего Будды с вывернутыми наружу пятками – правая нога как символ Будды и Учения лежит на левой, олицетворяющей мир, – оживляется разнообразными положениями ладоней и пальцев рук (пример тому скульптура из храма Рёдзэндзи на о. Сикоку). Такое положение скрещенных ног возможно благодаря тому, что ступни Будды имеют высокий подъем, который сравнивают с круглым панцирем черепахи (*сокуфукомансо*), что является одним из тридцати двух телесных признаков. Асана созерцания (*дхьяна асана*, другое название «поза лотоса») передает медитативную сосредоточенность, во время которой стирается противоречие между внутренним и внешним мирами, индивидуальное сливается с космическим. Уравновешенность композиции свидетельствует о духовной и физической гармонии божества. Широкие плечи<sup>33</sup> и довольно узкая талия придают телу Будды, как уже говорилось, сходство с царем зверей – львом, славящимся силой и бесстрашием. Молодое лицо, озаренное застывшей архаичной улыбкой, не подвластно времени. Его особая проработка, вскинутые дугообразные брови в форме лунного серпа, царственный изгиб крыльев носа, лучащиеся глаза, подобные бутонам лотоса, – все подчеркивает одухотворенность изображения, глубоко воздействующего на молящихся. От тела Будды исходит сияние *кондзикасо*, один из физических признаков Будды, относящийся к телу *синтай*.

Сидящий Шакьямуни из храма Канимандзи, хотя и признается национальным сокровищем, но не так известен, как другие изображения Будды. Создание этой скульптуры окутано тайной, впрочем, как и подлинная история возникновения самого храма, достаточно большого для Японии того времени.<sup>34</sup> Скорей всего, он был построен некоей богатой влиятельной семьей. Сохранность этой скульптуры высокая. О том, что скульптура принадлежит искусству Хакухо, говорят глаза, разлет бровей, нос, губы, выполненные в стилистике того времени. В лице Будды привлекает не только характерная отрешенность, но также мощь и мужественность. Этот облик называют «*такумасий яцу*» (крепкий, мощный), «*сэймэйрёку*» (наполненный жизненной силой) «*дансэйтэкинарёку*» (обладающий мужской энергией). Вот такими эпитетами японские искусствоведы наделяют Шакьямуни из Канимандзи, сравнивая его с буддой Якуси, о котором речь далее. Это не утонченное, рафинированное изображение Шакьямуни и других будд, типичное для скульптур следующих эпох.

Галерею Будд, созданных в период Асука, замыкает скульптура Шакьямуни в необычной для японской традиции позе: обе массивные ноги с широкими ступнями опущены, он сидит на скамейке, задрапированной тканью с вертикальными складками, заканчивающимися фестончатым рисунком. Правая рука Будды приподнята ладонью наружу в мудре сэмуин,

<sup>33</sup> В японской иконографии различаются три вида плеч: высокие *икаригата*, покатые *надэгата* и обычные *фуцу но ката*. В разные исторические эпохи менялось и изображение плеч: в период Хэйан (например, Юмэдоно Каннон) преобладали покатые плечи, в ранний период Фудзивара – высокие плечи, а потом обычные, в годы Камакура снова покатые, а в Эдо от высоких плеч перешли к покатым. Одиннадцатилетняя Каннон из Сёриндзи изображена с высокими плечами, Амида из Бёдоин с обычными, Амида из Сёринъин (Эдо) с покатыми.

<sup>34</sup> Сохранилась легенда, согласно которой в давние времена жили добродетельные родители и глубоко верующая дочь, которая постоянно читала «Сутру Каннон». Однажды, увидев, как некий крестьянин собирался съесть пойманных крабов, она их купила и выпустила в море. А жалостливый отец, встретившись в поле со змеем, который намеревался проглотить лягушку, пообещал отдать в жены свою дочь. Когда вечером у их дома появился мужчина и потребовал девушку, то они заперлись. Разозлившись, мужчина принял свое подлинное обличье змея и стал все крушить. Девушка с мольбой обратилась к Каннон, которая явилась, и вдруг все утихло. Выглянув на улицу, родители и девушка обнаружили порубленного змея и многочисленные панцири крабов. Девушка поблагодарила Каннон за спасение и для успокоения душ змея и крабов построила храм. Вот такая легенда под названием «Благодарность крабов» («Кани но онгаэси») существует в народе.

левая ладонью вверх покоится на колене. Поэтому его даже пытались идентифицировать с Мироку или целителем Якуси: предполагалось, что он мог держать горшочек со снадобьем. Взгляд Будды не отрешенный, а скорее, сосредоточенный, углубленный в себя. Длинное одеяние-плащ, задрапированное параллельными складками, не лишает силуэт формы, наоборот, оно изящно обрисовывает ноги и руки. Скульптор отходит от плоскостного изображения, сообщая фигуре некоторую объемность. Будда уже интересен не как компонент, хотя и основной, классической Триады, а как самостоятельный образ, несущий всю смысловую нагрузку: в его облике превалирует божественное спокойствие, даже интимность, а не отрешенность и изолированность от окружающего мира. Несущий и черты архаики Тори, и танскую иконографию (618–907), этот образ Будды из Дзиндайзи знаменует появление местных традиций в ваянии. Стил Тори обнаруживается в полуопущенных веках и рисунке носа с широкими крыльями, переходящими в арочные брови, а также в ямочке над пухлой верхней губой. Правда, вопрос о том, что данная скульптура изображает исторического Будду, остается открытым. Идентичная фигура Шакьямуни, но в три раза меньше хранится в Токийском национальном музее. Если и есть различия, то они касаются взгляда: у миниатюрного Будды он несколько детский, кроме того, у него рельефно выявлена мускулатура торса, вычеканены складки низа одежды.



*Шакьямуни, бронза, вторая пол. VII в., 81,8 см, храм Дзиндайdzi, Тёфу, Токио*



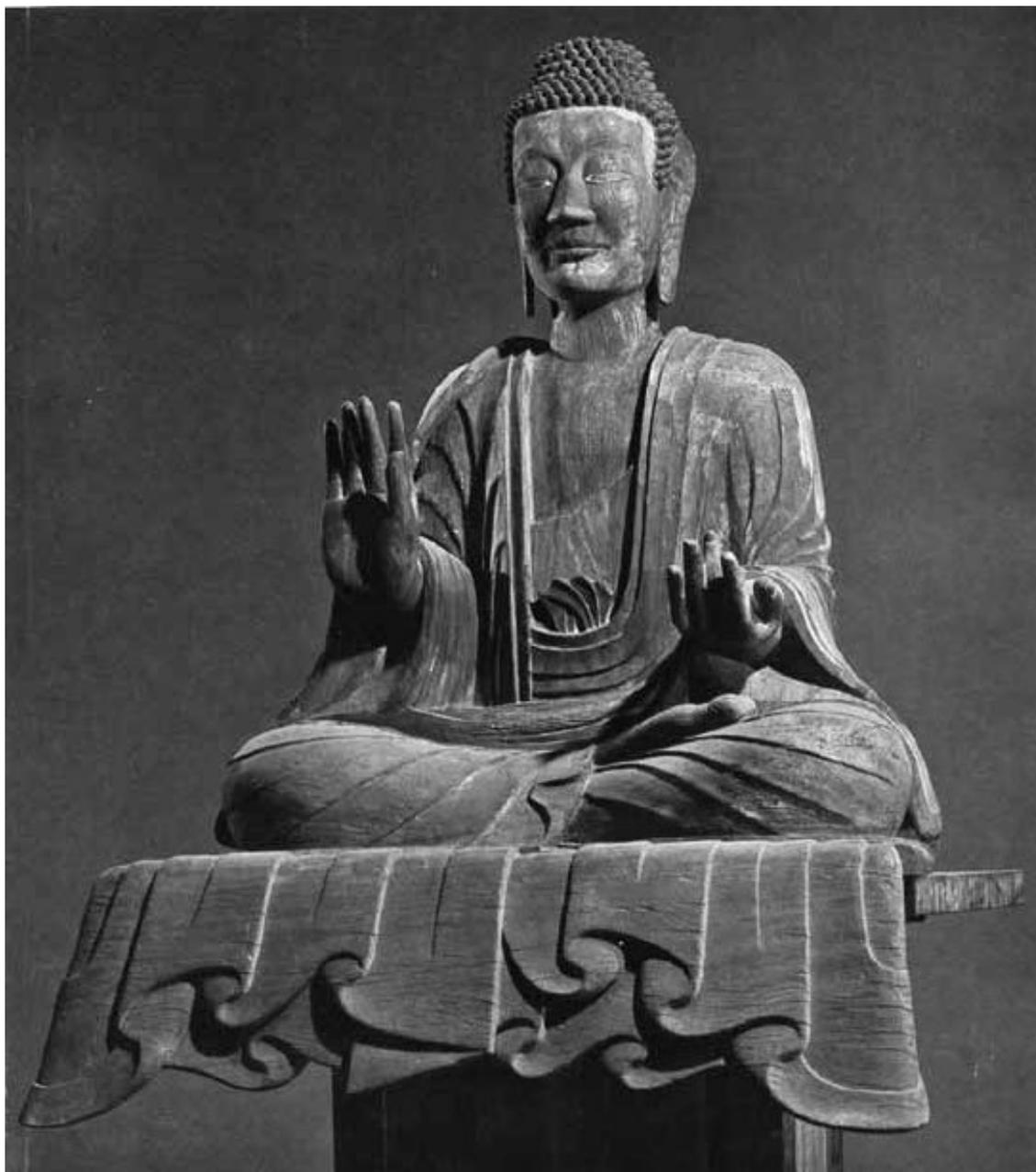
*Будда на скамейке, втор. пол. VII в., бронза, 28,7 см, Национальный музей, Токио*



*Будда Якуси, бронза, 63 см, втор. пол. VII в., Кондо, храм Хорюдзи, Нара*

Важнейшим объектом пластики в тот период, как говорилось, был будда – врачеватель Якуси (Бхайшаджья-гуру). Основой образа, появившегося в мифологии во II в., являются врачи-бодхисаттвы Бхайшаджья-ражда и Бхайшаджья-самудхата. Якуси обитает на востоке в стране «Чистой лазури», его сутра – «Сутра о Наставнике-Врачевателе» («Якусикё»). Якуси, еще бодхисаттвой, принял двенадцать обетов, суть которых состоит в даровании всем физического и нравственного исцеления. Якуси проповедует буддийское учение в своем раю, лечит болезни, продлевает жизнь в других мирах, но не ведет к конечному освобождению. Якуси – один из богов буддийского пантеона, к которому японцы обращаются чаще всего с просьбами о выздоровлении, играет огромную роль в практике целительства, поэтому изображается с горшочком со снадобьями (*якко*) в левой руке.

История создания скульптуры целителя Якуси, одного из самых значимых будд, перекликается с вышеизложенной, о чем есть текст на задней стороне мандорлы, согласно которому заболевший в 586 г. император Ёмэй призвал к одру Касигияхимэ, вдову императора Бидацу, будущую императрицу Суйко, а также Сётоку с аналогичной просьбой изваять статую Якуси и построить для нее храм в случае выздоровления. Но император умер, а его желание было исполнено только в 607 г., в пятнадцатую годовщину правления Суйко. Фланкирующие Якуси скульптуры бодхисаттвы Каннон созданы в середине VII в. или позже. Некогда ярко бликующие, они сейчас покрыты глубокой патиной и сильно потускнели. Перед исследователями встал вопрос о приоритете одной из двух статуй. Согласно первой точке зрения, в то время вряд ли скульптура Якуси могла быть основной святыней, поскольку его культ уступал Шакьямуни. В случае признания Якуси главной храмовой святыней статую надлежало поместить по центральной оси храма. Основное, что бросается в глаза при обзоре статуи Якуси, – это отсутствие в его левой руке обязательного атрибута будды-целителя горшочка со снадобьем. Строго сбалансированная фигура ориентирована только на фронтальный обзор и исключает боковой взгляд. Сравнение двух скульптур приводит к мысли об их схожести и общности стилового решения. На это указывают многочисленные детали, касающиеся позы, положения рук, сплетенных в одинаковые мудры, глаза миндалевидной формы, прямые точеные носы, сжатые в застывшей улыбке губ, а также как будто парящие в воздухе мандорл, украшенные маленькими рельефами семи будд Прошлого, которые помещены на лотосовых чашах в сполохах огня, вырывающегося из центрального диска. Их резьба отличается большей художественностью, нежели Триады Шакьямуни. Овал лица Шакьямуни вытянутый, у Якуси круглый, ближе к дальневосточному типу, взгляд первого сосредоточенный и даже строгий, от Якуси же, наоборот, исходят доброта и тепло. Есть незначительные различия и в одеяниях: например, складки на юбке Шакьямуни крупные, частые и более вертикальные. Правда, сходство в облачении двух божеств отмечается многими искусствоведами. Исследования, проведенные японскими учеными, не дают однозначного ответа относительно возраста скульптуры Якуси, ее относят ко второй половине VII в., несмотря на надпись на спине фигуры. Есть версия, что статуя отлита в 670 г., когда храм воссавливался после пожара. Статуя Якуси по мастерству исполнения признается более совершенной, нежели вышеупомянутая Триада, поэтому и полагают, что она принадлежит к позднему Асука, точнее к подпериоду Хакухо. Скорее всего, храмом, для которого создавалась скульптура, был Вакакусадэра.



*Будда Якуси, дерево, втор. пол. VII в., 105 см, храм Хориндзи, Нара*



*Голова будды Якуси, бронза, 98,3 см, 685 г., храм Кофукудзи, Нара*



*Ко Якуси, бронза, 73 см, втор. пол. VII в., храм Син Якусидзи, Нара*

Вторым значительным изображением Якуси считается Якуси из храма Хориндзи, где будда-целитель выполняет роль основной святыни. Выточенный из дерева по позе, положению рук, пальцы которых сплетены в мудре анъин (правая рука поднята кверху, пальцы вытянуты, открытой ладонью обращена к молящимся, а пальцы левой руки как будто собраны в пригоршню; она еще корреспондирует с мудрой проповеди Закона – сэппоин), а также по крою одеяния он только в некоторых деталях отличается от бронзового Якуси. Основное различие, которое бросается в глаза, состоит в моделировке лица: вытянутое у деревянного Якуси оно напоминает лики ангелоподобных музыкантов на бронзовых стягах *кандзёбан*<sup>35</sup> в Кондо храма Хорюдзи. Разнятся они и прическами: у Якуси Хориндзи на голове «шиньон» из мелко закрученных волос, а не обычный, туго стянутый пучок. Кроме того, юбка деревянного Якуси Хориндзи, ниспадающая на пьедестал, выглядит значительно скромней, чем у бронзового варианта, впрочем, как и вся скульптура, возможно, из-за отсутствия мандорлы, которая, бесспорно, украшает Якуси Хорюдзи. Якуси восседает на пьедестале *нидзюсэннодзидза*. Некоторая тяжеловесность фигуры роднит эту скульптуру с изображениями будд, относящихся к школе Тори. Но заметны и различия: четко намечена линия верхнего века, плотно сжаты губы,

---

<sup>35</sup> Стяги *кандзёбан*, подвешенные к потолку, делались из позолоченной бронзы с подвесками на ажурном фоне, украшенном виноградной лозой, цветами жимолости, религиозными персонажами, фигурками животных.

отсутствует архаичная улыбка. К тому же есть признаки нарушения симметрии, как в самой фигуре, так и в рисунке одеяния, которая строго соблюдалась в работах Тори и его учеников, а также в скульптурах Гудзэ Каннон и Кудара Каннон (о них речь далее).

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.