

Юрий Леонидович Кужель XII веков японской скульптуры

Ю.Л. Кужель



XII ВЕКОВ ЯПОНСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ



«Юрий Кужель. XII веков японской скульптуры»: Прогресс-Традиция; Москва; 2018

ISBN 978-5-89826-480-2

Аннотация

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, скрещивание 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.

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 идолов *догу*, погребальных фигурок *ханива* (глиняный круг), обнаруженных в больших курганах *кофун* II–III вв. н. э., где захоранивали¹ 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, выведившим ее на систему поз и жестов, истоки которых лежали в танцевально-ритуальном искусстве. Достижения обоих направлений в буддийском

¹ 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.

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 канонem.

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 *рахацу*, 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, сьумидза*),² 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 постамента 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 постамента 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 – восьмьюрусный лotosовый трон *рэнгэхаcсюдза*, представляющий собой октогональную архитектурную композицию, завершающуюся наверху открытой чашей из каскада лotosовых цветов, которую снизу обрамляет круг, имитирующий водную поверхность. Лotosовый 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), *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 лotosа, направленных вверх *гёрэн*, вниз – *каэрибана* и прямоугольной базы *камати*. Пьедестал сьумидза (*сэндайдза*), олицетворяющий центр Вселенной – гору Сумеру (Сюмисэн), мог с фасада имитировать нижнюю часть буддийского одеяния юбку *мо*, поэтому еще назывался *могакэдза* (*мокакэдза*). Классический трон сьумидза 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 сьумидза стали троны в японском стиле – *ваё сьумидза*, высокий, восьмиугольный в плане, или в китайском – *караё сьумидза*, 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* (*бандзякюдза*) 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 *сиссицудза* 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).

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

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)³ 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, Гаруда⁴ (Нараэнтэн, Гёё Кокудзо, Фукудзёдзю), черепаха (Суйтэн), белые гуси (Гаттэн), вепрь (Мариситэн),⁵ лань (Футэн), демоны (Дайгэн мёо) и Мёмонтэн, который сидит на разновидности 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 инородных божеств. Массивность статуи определяла размер пьедестала, маленькие фигурки помещались на небольших базах.

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

⁴ 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.

⁵ 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 Токудайзи (Эдо). Пришедший из Индии и Китая образ Мариситэна был почитаем среди воинства, а изначально он стоял на страже Закона Будды. Лево́й рукой, поднятой вверх, Мариситэн отгоняет злые силы, в правой держит острый меч. Мариситэну из Токудайзи приписывают возможности устранять зло, приносить в дом покой и благополучие, содействовать процветанию торговли. В Индии известно шесть типов изображений Мариситэн: Одноликий Двурукий, 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*.⁶ Последняя, крайне редкая, символизировала освобождение от психофизической деятельности, пребывание в паринирване. Самая распространенная поза – сидячая, воплощающая стремление к покою, внутреннему созерцанию (другое название *сувариката*).⁷ Она существует в немалом числе разновидностей (около 20), которые определяются положением ног. В позе *кэкафудза китидзёда* правая нога вывернутой совершенно плоской ступней⁸ 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 тронem, 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 *дзуко*, 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

⁶ 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.

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

⁸ Один из тридцати двух телесных признаков Будды – *соккампэйрицусо*.

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*⁹ 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 сполохе 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*, *мицуин*, *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 – голубым, 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 – *саммая 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

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

сэмуйин или *амида дзёин*, для Шакьямуни – *сокутиин*, а для Якуси *аньиин* (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*)¹⁰ 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,¹¹ драгоценность *мани*, или жемчужина исполнения желаний *нэйрин* (ходзю) т. е. готовность Будды и бодхисаттв внимать просьбам и мольбам, чаша-патра (*хати*) для сбора подаяний,¹² 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.¹³ 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 Каннон 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*), дворец (*кюдэн*), мухогонку (*хоссу*),¹⁴ 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

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

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

¹² В иконографии существует мудра *хатиин* (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.

¹³ 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.

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

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 мирозерцании 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.¹⁵ 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, приобретя 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 *хомпасикиэмон*. 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 вневещественным, или скрывала, или преувеличивала формы. В лучших своих проявлениях она была в сбалансированном созвучии с телом.

¹⁵ Кэса, сшитое из пяти кусков материи, – *годзэгэса*, из семи – *ситидзэгэса*. 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 *нэрай* (татхагата) – Так пришедший. Храмовые постройки, в которые помещали скульптуры будд, занимали на территории определенное место в соответствии со сторонами света: храм с буддой грядущего Мироку (пока еще бодхисаттва) Мирокудо 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 Мироку (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 Мироку спокойно лежит на колене ладонью вниз (у Шакьямуни ладонью вверх), олицетворяя изгнание демонов, – мудра *комаин*. В тот момент, когда Мироку 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 Бисьямонтэн 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), Адзути-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 Пэкче¹⁶ японскому императору Киммэй¹⁷ (539–571), который, как сказано

¹⁶ 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.

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 буддоизации страны сыграл регент первой нелегитимной императрицы Суйко (592–628), сын императора Ёмэя, принц Умаядо,¹⁸ известный по посмертному титулу как Сётоку Тайси (574–621),

¹⁷ 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.

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

который видел в буддизме надежный оплот государственной организации страны. Вторая статья «Закона из 17 статей» (604 г.), приписываемого принцу, гласит о почитании Трех 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, богослужебная 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),¹⁹ 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, вернувшиеся 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, мастеровые – 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 призвали известного мастера Курацукури но Тори, внука Сима но Татито (Татто, Тацутто), приехавшего в Японию в 522 г.²⁰ из Кореи или

¹⁹ 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)

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

Китай, изваять большую статую Будды, а также различные вотивные атрибуты и украшения для храма Хокодзи. Это был первый опыт Тори в создании скульптур по стандарту *дзёроку*²¹ – *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,²² характерные для скульптурных изображений Будды, а также вьющиеся волосы, широкий лоб, третий глаз в межбровье (*бьякугосо* – знак для скульптурных изображений Будды, санскр. *урна*),²³ 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 – *Ториёсики* характерна фронтальность изображения, обращенность во внутренний мир персонажа и в то же время геометрическая жесткость поз, некоторая удлиненность лица, на котором «прорисованы» чуть поднятые кверху 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 – Курацукурибэ но цукаса (его даже называли Курацукурибэ но Тори), куда входили и скульпторы. Дело в том, что в те времена процветало мастерство изготовления конской упряжи *курацукури*, 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

²¹ 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.

²² Возможно, означают три пути круговорота человеческого существования *риннэ*: *бонно* (заблуждения и страдания), *гё* (подвижничество), *ку* (мучения) Имеет также значение – три ступени подвижничества *сюгё но данкай*.

²³ 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*.

большой позолоченной бронзовой Триады Шакьямуни Сяка сандзон было вырезано имя-надпись *мэйбун*²⁴ мастера Тори, считавшегося первым национальным скульптором – Сиба Курацукури Нооби Тотори бусси (Кондо храма Хорюдзи, основанного в 607 г. Сётоку²⁵ 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,²⁶ главных из которых звали *дайбусси*, а остальных *сёбусси*, творили в скульптурных мастерских *дзобуссё*, позже *буссё*,²⁷ где кроме них работали и другие искусные мастера, помогавшие создавать скульптуры. Бронзовые скульптуры отливали в *тюсё*. 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.

²⁴ 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 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».

²⁵ 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*.

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

²⁷ 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 естественных 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, образующего 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 кази, 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 вверху 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.²⁸ 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 сэмуин (абхаяндада мудра) – дарование безопасности, она же мудра проповеди *сэппоин*. 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 – всесильная 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 сэмуин. 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 сгоревшем храме Вакакусадэра, построенном на той же территории, что и дворец Сётоку в Икаруга. Она не центрирована по оси храма, как требовал канон расположения основных святынь. 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 уравнило фигуру в пространстве храма. Она имеет свою историю. На задней стороне основной мандорлы выгравирован текст, содержание которого связано с событиями, приведшими к созданию Триады. 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.

²⁸ 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.

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,²⁹ широкий лоб обрамляют вьющиеся волосы, скрывающие шишку мудрости *уиниша*, на висках они переходят в «бакенбарды». Четко вырезаны складки-ямочки над верхней и нижней губами. От семнадцатого телесного признака Будды *бякуго* 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 *синкотёто*, 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 прочерчены 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.³⁰ Центральный сегмент короны в отличие от крыльев вверху 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.³¹ 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, спускающиеся от крыльев корон до плеч, декорированы характерными завитками. Будда помещен на трон *тэньидза*, задрапированный шарфами тэньи.

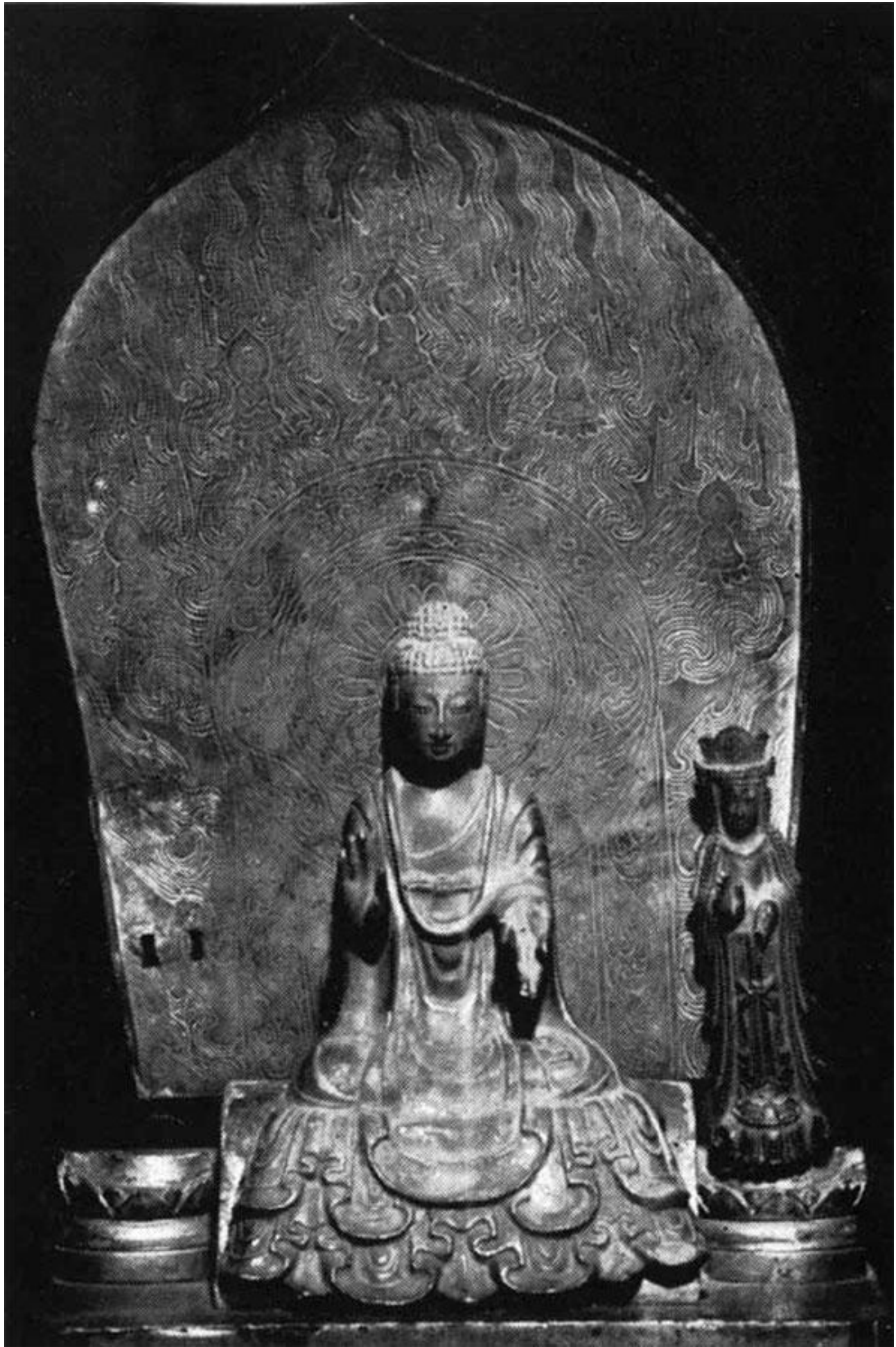
²⁹ Даже когда Будда изображается с приоткрытым ртом, никогда не видны его зубы, которые являются одним из 32 телесных признаков. А их у него 40 (этот признак называется (сидзюсисо), они большие, ровные, белые, как снег, и между ними нет просвета. Кроме зубов, у Будды четыре разнонаправленные сверху и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

³⁰ 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.

³¹ 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.

Считается, что в целом образцом для создания Шакьямуни из Триады явилась китайская каменная скульптура (523 г.) из пещеры Биньян в Лунмэне,³² 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 ёганьин: 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 *сюсокусимаммосо*) 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.

³² 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 *сэнкоку* на общей мандорле в виде лады, 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 *ёндзюхатимайбуцу* – сорок восемь буддийских скульптур (Матида Юити. Нихон кодай тёкокуси 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 плечи³³ 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 *кондзикисо*, 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.³⁴ Скорей всего, он был построен некой 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)

³³ 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.

³⁴ Сохранилась легенда, согласно которой в давние времена жили добродетельные родители и глубоко верущая дочь, которая постоянно читала «Сутру Каннон». Однажды, увидев, как некий крестьянин собирался съесть пойманных крабов, она их купила и выпустила в море. А жалостивый 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.

«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, 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 Дзиндайдзи знаменует появление местных традиций в ваянии. Стиль 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 Дзиндайдзи, Тёфу, Токио



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

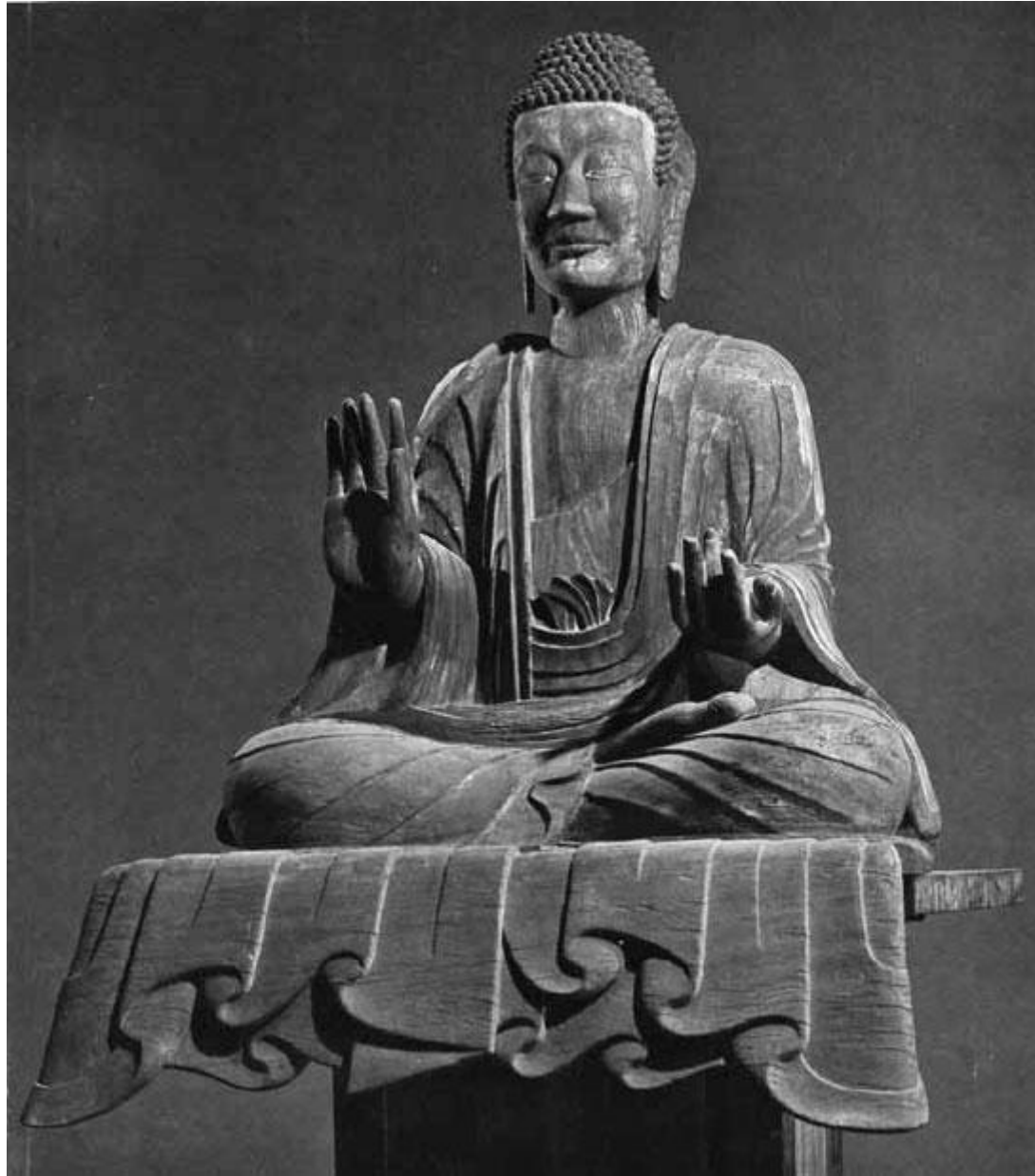


Будда Якуси, бронза, 63 см, втор. пол. VII в., Кондо, храм Хорюдзи, Нара

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*³⁵ в Кондо храма Хорюдзи. Разнятся они и прическами: у Якуси Хориндзи на голове «шинъон» 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, 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).

Скульптура Ко Якуси из храма Син Якусидзи в Нара, как и вышеупомянутого Будды из Дзиндайдзи, принадлежит периоду позднего Хакухо. Украденная в 1943 г. она до сих пор не возвращена. Как и у Якуси Хорюдзи, прическа Ко Якуси с шишкой на темечке гладкая, без намека на мелкие завитки. Узкие линии глаз и губ перекликаются, дугообразные приподнятые брови смыкаются на переносице, на шее выступают три складки. Грудь не прикрыта одеждой, мягкие складки которой равномерно и плавно спускаются по туловищу и рукам. Подобная драпировка свидетельствует о влиянии

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

стилей, процветавших во времена династий Ци (419–501), Чжоу (557–581) и Суй.

От будды Якуси, выполненного для храма Ямадэра (построен по поручению члена клана Сога – Кураямада Исикаваномаро), сохранилась только голова *буццито*. Скульптура не раз становилась трофеем монахов-воинов и подвергалась разрушениям. Неудивительно, что до нас дошел только ее фрагмент, хотя и очень важный. По нему можно судить о величии всей скульптуры, которая, по предположению, должна была прославлять род Сога и, прежде всего, Исикаваномаро: даже находили родовое сходство в чертах лица. Открытие Триады (*кайгэн куё* – досл. церемония открытия глаза) прошло 25 числа третьего месяца 685 г. в месяц смерти вдохновителя строительства храма Исикаваномаро и считается, что она создана для достижения им блаженства в другом мире. В силу сложившихся неблагоприятных обстоятельств некогда могущественный Кураямада в этом храме был вынужден покончить жизнь самоубийством. В том же году в восьмом месяце император Тэмму (673–686) совершил паломничество в храм Ямадэра.³⁶ Хорошо сохранилась правая часть головы, а левая подверглась разрушению, утрачено левое ухо и остались только фрагменты прически. Во внешней линии уха, образующей изгиб в нижней трети, угадывается стиль позднего Хакухо и раннего периода Нара. О принадлежности к этим эпохам говорят разрез полуоткрытых глаз *футаэ* с почти ровной линией нижнего века, опущенными внешними кончиками, а также рисунок идеально прямого носа с аристократическими крыльями и четко вырезанными ноздрями. Две канонические бороздки идут от носа к изящной припухлой верхней губе «бантиком», смыкающейся с горизонтальной линией нижней губы. Подобная форма губ тоже была характерна для ликов скульптур той эпохи.

По величине головы можно судить, что скульптура была сделана в соответствии со стандартом дзёроку, унаследованным от индийских прототипов. Она обнаружена в результате реставрационных работ в Токондо³⁷ (Восточный Золотой зал) храма Кофукудзи в 1937 г. в пьедестале основной святыни. Стилистика, характерная для этого важного фрагмента фигуры Якуси, дает основания предполагать сильное влияние пластики эпохи Суй (пещерный монастырь Яо Фан в Лунмэне) и Тан. Несмотря на серьезные повреждения, моделировка черт полного лица вызывает в памяти привычный облик будды, отличающегося идеализированной красотой, и напоминает, что Якуси уже был буддой, когда будущий исторический Будда еще оставался бодхисаттвой. В облике Якуси отсутствует детскость, свойственная большинству скульптур, величественность будды. Даже один, но очень важный фрагмент – голова – говорит о концентрации воли и высокой духовности божества. Идеально слепленный, чеканный облик свидетельствует о новом понимании классической, уравновешенной красоты, привносит ощущение бесспорного торжества буддизма. Голова воплощает обобщенный идеал возвышенной одухотворенности. Если пользоваться европейской терминологией, то она отлита в духе академизма. В необычных линиях головы, рисунке черт лица обнаруживается нарушение художником ортодоксальных принципов иконографии при соблюдении национальных традиций. Самобытность японской скульптуры отчетливо проявилась в этом фрагменте масштабной фигуры, сочетающей физическую красоту с выражением духовных идеалов

³⁶ Жена императора, позже государыня Дзито, была из рода Исикавамаро, поэтому к храму Ямадэра и его основной святыне было особое отношение со стороны императорского дома.

³⁷ Построен в 726 г., но нынешний храм, где скульптура Якуси была основной святыней, отстроен в 1433 после пожара, который произошел в 1411 г. Но она была перенесена в этот храм в период Камакура из храма Ямадэра. Токондо в 1180 г. был сожжен Тайра но Сигэхиро, а основная святыня была почти полностью утрачена. Храм довольно быстро восстановили, но с воскрешением основной святыни возникли большие сложности. В 1187 г. монахи-воины из храма Кофукудзи вторглись в пределы храма Ямадэра, похитили Триаду и перевезли в родовой храм Фудзивара – Кофукудзи и поместили в Токондо. Когда регент Кудзё Канэданэ узнал об этом инциденте, то приказал вернуть святыню, но она продолжала оставаться в Токондо. Сам Канэданэ происходил из рода Фудзивара, родовым храмом которого считался Кофукудзи (Токондо был при Кофукудзи), и когда он в 1191 г. посетил Токондо, то в дневнике «Драгоценные листья» («Гёкуё») с радостью записал о своем паломничестве к статуе Якуси. Сейчас встает вопрос о возвращении реликвии в храм Ямадэра.

буддизма. Голова Якуси вызывает в памяти и другие изображения, например, головы Шакьямуни из храмов Канимадзи и Шакьямуни в необычной для этого персонажа позе идза со спущенными ногами из Дзиндайдзи, а также глиняного из Кондо храма Тайма, выполненного в 680 г. в соответствии с тем же сдатом дзёроку Из китайских прототипов она ближе всего к каменному Мироку эпохи Суй.

Одной из лучших Триад, посвященных Якуси, признается Триада из храма Якусидзи,³⁸ выполненная по велению императора Тэмму для избавления его жены Уно но Химэмико (дочь императора Тэнти) от глазной болезни.³⁹ Как сказано в «Нихонсёки», Тэмму заявил о создании Триады в 680 г. одиннадцатом месяце, а церемония «открытия глаза» состоялась в 697 г. при императрице Дзито (687–697). Первоначально Триада была помещена в храм в Окамото. Неизвестна дата создания нынешних скульптур предстоящих, – возможно, это 728 г., когда перенесли фундамент в пределы Нара. Высокий стиль искусства раннего танского Китая, для которого характерно изящество линий, пропорциональная соразмерность частей тела, отчетливо проявился в данной скульптурной композиции. При этом мастерам удалось привнести в ее пластическое решение национальные черты. В фигурах читается проявившийся позже так называемый нарский реализм, смягченный идеалистической трактовкой образов. Лица и позы приближены к человеческим, но во взгляде отсутствует задушевность, интимность, присущая людям. Особенно это касается Якуси, который чуть ли не возвеличен до уровня просветленного Будды и наделен неограниченными возможностями в управлении Вселенной. Ему подчиняются свет Солнца и Луны, день и ночь, а также он обладает магической силой исцелять людей. Властный облик будды-целителя напоминает о его всеобъемлющем могуществе. Подошва ступни Якуси испещрена символическими рисунками, знаками доброй судьбы *дзуйсёмон*: в центре колесо с семнадцатью спицами, характерными для Главного Будды Шакьямуни (телесный признак сока *ниринсо*, относящийся к ногам и рукам *тэаси*), сосуд с цветком, а рядом – созвездие Рыбы, на четырех пальцах – рисунки стилизованных ракушек, на большом – деформированная свастика.⁴⁰ Они перекликаются с отпечатками ног Будды на камне, хранящегося на территории храма (*буссокусэки*). На ладонях обеих рук тоже выгравирован рисунок, но другой. В отличие от мудр у вышеописанных скульптур Якуси сплетение пальцев правой руки у этого изображения несколько иное – большой и указательный пальцы правой руки образуют круг (мудра *анъисёсюин*), а средний палец левой руки, лежащей на ноге, немного согнут, также отсутствует атрибут, появившийся позже – горшочек для снадобий *якко*. Голова Якуси являет пример полной гармонии: сбалансированы очертания губ, носа, глаз, щек, подбородка впадины и выпуклости лица. Обращает внимание изящество, с каким исполнены божественные черты. В драпировке одеяния Якуси сказывается стиль, присущий японской традиции VIII в. Каноническая одежда *кэса* неровными складками опускается с левого плеча и окутывает колени, оставляя большую часть груди открытой, что соответствует китайской пластической традиции, но отличается от индийского канона.

³⁸ Точная дата создания скульптур не определена. Есть мнение, что они относятся к 718 г., когда храм Якусидзи из старой столицы Фудзивара перенесли в нынешнее место, в новую столицу Нара.

³⁹ Кроме того, он призвал 100 мирян стать священниками и молиться об излечении императрицы. В знак выздоровления супруги император даровал свободу многим заключенным. Согласно «Нихонсёки» это не единственный случай монаршей милости. В 683 г. после выздоровления принцессы Хитака, внучки Тэмму, были амнистированы 198 мужчин и женщин.

⁴⁰ Свастика изначально была прорисована и на груди Якуси, но со временем утратилась.



Триада Якуси, бронза, высота Якуси – 254,7 см, предстоящих – Никко (справа) 317,3 см, Гакко (слева) 315,3 см, 688 г.? Кондо храм Якусидзи, Нара



Подошва ступни Якуси



Бодхисаттва Гакко, бронза, 315,3 см, 688 г.? Храм Якусидзи, Нара



Никко, бронза, 317,3 см, 688 г.? Храм Якусидзи, Нара

В гармонии с Якуси созданы и фигуры бодхисаттв – Гакко и Никко, в которых уже нет былой хрупкости и нежности. Все трое поставлены на алтарную платформу, композиционно объединяющую Триаду и украшенную геометрическим рисунком. Есть предположение, что она вывезена из Китая. Фигуры, явно не избежавшие китайского влияния, выполнены настолько совершенно, что даже говорят об их превосходстве над работами Тори, хотя основная, бронзовая, явно сохраняет стилистические особенности работ этого великого мастера. Фигуры деревянных предстоящих трактуются в иной, более свободной пластической манере. В интерпретации этих образов преобладает зрелость и уверенность постоянных помощников целителя. Они не теснятся по бокам от Якуси, а достойно занимают свои места, дают возможность для всестороннего обзора и, расступаясь, расширяют пространство, выявляя его значительность и гармонично сочетаясь с центральной фигурой. При этом вырастает эмоциональная выразительность каждого образа. Новизна подачи персонажей, доселе не замеченная в японской пластике, достигается изощренным совершенством поз и движений, изяществом моделировки, каскадным ритмом складок одеяний, а также роскошью деревянной резьбы в виде виноградной лозы, обвивающей нимбы (работа мастеров периода Эдо), многократно усиливающих важность каждой фигуры. Все три ладьевидные мандорлы *фунагатако* одной формы, но отличаются размерами, богатством декоративной резьбы, а также тем, что центральная объемная фигурка будды на мандорле Якуси помещена в пагоду с навершием. Лики предстоящих – полные, сферической формы, на шеях проступают три божественные складки. Если положение пальцев правой руки у бодхисаттв такое же как у Якуси, то ладони опущенных вдоль тел левых рук обращены вниз, а большие и указательные пальцы соединены. Эти фигуры скорее круглые, чем плоские. Но главная – более статичная, вес ее тела приходится на центр, в то время как торсы фланкирующих наклонены, а колени ног, которые ближе к Якуси, слегка согнуты. В скульптурах отмечаются признаки динамики. Бодхисаттвы, как будто по велению Якуси, готовы прийти на помощь людям. Способ моделировки гибких тел «*санкёкухо*», когда трижды

меняется их направление, известен еще в искусстве древней Индии (фрески Аджанты). Некоторая общность заметна между центральной фигурой этой Триады и уже упоминавшейся головой Якуси. В целом скульптура Якуси свидетельствует о зрелости мастера, сумевшего преодолеть технические трудности.

Особенного интереса заслуживает нехарактерный для японской традиции, уникальный по форме и декору, бронзовый пьедестал тэньидза (*сэннодзидза*), на котором восседает Якуси в позе кэкафудза. Он тоже трактуется как олицетворение могущества будды. Вся символика монументального царственного трона подчинена идее универсального владычества. Верхний бордюр *тэньита* орнаментирован узором из изогнутой виноградной лозы, другой кант украшен цветочными мотивами и драгоценностями. Центральная часть верха пьедестала отдана божественным существам, которые ответственны за стороны света: Красный Феникс за Юг, Зеленый Дракон за Восток, Белый Тигр за Запад, симбиоз Черепахи и Змеи за Север. Это – реплика известных фресок из кургана Такамацудзука, безусловно, имеющая китайские корни, а также рельефов на бронзовых зеркалах. Предназначение сказочных животных не только в указании направления, но и в символизировании милосердия будды, распространяющегося на весь мир. На основных панелях *кагамиита* с четырех сторон в арках, окаймленных резными лентами, изображены торсы существ, напоминающих аборигенов южных островов, которые незадолго до этого были покорены японцами. В центре фронтальной и задней частей кагамиита вырезаны фигуры толстых чертей, подпирающих головами колонны, с ногами в форме рыбьих плавников. Это, скорее всего, персонажи индийской мифологии *ясясин*. Есть еще мнение, что это фигуры двенадцати божественных воинов (генералов) Дзюнисинсё (санскр. Дикпала), постоянных спутников будды Якуси, или покоренных варваров, приобщающихся к религии. Прежде всего они олицетворяют число знаков зодиака, которые обозначают все направления, нуждающиеся в соответствующей охране, или двенадцать обетов (*дзюнидайган*) будды-целителя, призванного помогать страждущим.⁴¹ Этот пьедестал – яркая демонстрация индо-китайских традиций, преломленных в японской пластике.

Вся устойчивая скульптурная композиция олицетворяет идею уравновешенности и незыблемости мира, в котором процветает могучее государство. В величавом образе Якуси, впрочем, как и во всей Триаде, прослеживается возвышенная ясность, гармония и соотношение сил во Вселенной. Значительность образа Якуси подчеркивается украшенной филигранной резьбой мандорлой нидзюэнко с семью рельефами сидящих в лотосовых чашах будд, а центральный будда помещен в ковчег, установленный на большой чаше. Специалисты отмечают общность этой Триады, свидетельствующей о расцвете японской пластики, с греческой классической скульптурой и, безусловно, демонстрирующей сильное суйское и раннетанское влияние (Мидзуно Кэйдзабуро. Нара Киото но фурудэра мэгури.), которое проявилось, в том числе, в передаче динамики рук и ног предстоящих. При этом, как указывалось, торс тоже не остается неподвижным, а подчиняется уже упоминавшемуся «закону трех изгибов» санкёкухо. Появились плавность и округлость форм, и при сохранении фронтальности фигуры отделились от стен, приобретя независимость. Обнаруживается сходство Триады Якуси со скульптурной композицией, считающейся шедевром ранней танской пластики, в центре которой семнадцатиметровый будда Русяна (или Вайрочана, 675 г., известняк с

⁴¹ Исполнение желаний, избавление от страданий, исцеление, избавление от заблуждений, выработка правильных суждений, избавление от стихийных бедствий, защита от зла, наделение силой, помогать встать на путь буддизма и т. д. Каждый обет имеет соответствующее название, состоящее из четырех иероглифов. Например, первый называется «сокогусоку» (уподобить всех людей будде), третий «сёгумандзоку» (исполнение всех желаний), шестой «сёконкангу» (оздоровить тело и душу людей), седьмой «дзёбёанраку» (избавить от всех болезней, облегчить жизнь). Согласно «Сутре об основном Завете и благодеяниях будды Лазоревого света Якуси» (Якуси рурико нёрайхонганкудокукё). Двенадцать воинов называются защитниками, которые славят имя Якуси).

раскраской), из пещерно-храмового комплекса Лунмэнь (Ворота дракона), пещера Фэнсянсы. Но в японском пластическом варианте читается мимическая мягкость и возвышенная одухотворенность (греческий этос). Более того, если изображение владыки Вселенной, наделенного космической красотой, соотносится с трактовкой образа Якуси, то укороченные, приземистые силуэты учеников, воинов-охранников, последователей веры Вайрочана, резко контрастируют с утонченными, изящными фигурами предстоящих Якуси. Считалось, что по красоте эта Триада могла соперничать лишь с Тριάдой Шакьямуни. Ее авторство приписывается китайскому мастеру, который активно использовал в орнаментике гандхарские и сасанидские мотивы, в том числе в виде виноградной лозы.



Деталь северной стороны пьедестала Якуси, бронза, 150,7 см., храм Якусидзи, Нара



Северная панель пьедестала



Южная панель пьедестала

Все вышперечисленные скульптуры Якуси были созданы для храмов, находившихся в историческом районе Ямато, точнее Киото-Нара. До наших дней сохранилось изображение Якуси, принадлежавшее храму Рюкакудзи⁴² в нынешней префектуре Тиба, т. е. на востоке Японии. У этого бронзового Якуси, принадлежащего подпериоду Хакухо, непростая история. Когда в 1865 г. сгорел храм, скульптуру, вернее, голову, удалось спасти и поместить под алтарем в Зале Дайсидо, но о ней вспомнили только в 1909 г. Позже она была отреставрирована. Уцелевшая в огне голова являет собой высокий образец пластики Хакухо, отличительными чертами которой являлись особая передача удлиненного разреза глаз и значительное расстояние между глазами и бровями. Кроме того, очаровывает широкая, естественная улыбка. Не лишая облик Якуси из Энкакудзи индивидуальности, ученые находят общее между головой Якуси и головой будды из храма Ямадэра Кофукудзи (о нем – далее) и почти идентифицируют его со стоящим Якуси из храма Син Якусидзи, к сожалению, как было вышесказано, похищенным в 1943 г. Скульптуру Якуси из Рюкакудзи не относят к шедеврам, но подчеркивают уникальность пластического образа.

⁴² В районе Канто, кроме Рюкакудзи, сохранилось только два храма, представляющих этот период – Сэнсодзи (Токио) и Дзиндайзи (Тёфу, Большой Токио).



Якуси, бронза, подпериод Хакухо, храм Рюкакудзи

Важнейшим иконографическим типом, представляющим женские божества буддийского пантеона, считается бодхисаттва Каннон (Авалокитешвара), которая получила в Японии особую популярность. Культ Авалокитешвара, изначально бодхисаттвы мужского рода, пришел из Индии, в Китае приобрел женские черты и стал известным как Гуань инь. В Японии, где изображения Каннон появляются в период Асука, бодхисаттва получает новое имя, меняется ее облик: это Каннон, выступающая в 33 ипостасях. Самые известные облики Каннон – Одиннадцатиликая (Дзюитимэн Каннон), Тысячерукая (Сэндзю Каннон), с Головой лошади (Бато Каннон), Каннон Чунди (Дзюнтэй Каннон), Святая Каннон (Сё Каннон), Каннон с жемчужиной исполнения желаний (Нёйрин Каннон), с Головой дракона (Рюдзу Каннон), Каннон надежной рыболовной лесе, или Каннон с непустыми сетями (Фукукэндзяку Каннон), Каннон с корзиной для ловли рыбы (Гёран Каннон) и другие локальные типы. Базовым изображением Каннон, от которого пошли все вышеперечисленные типы, была Одноликая Двурукая Каннон (Итимэн Нихи Каннон). Первые шесть обликов Каннон считаются основными, причем изображение Святой Каннон – истинное, а остальные пять – «превращенные» *хэнгэ*. Образы Каннон должны были символически передать ее могущество и милосердие как всевидящего и всеохватывающего божества, замечающего одновременно всех попавших в беду, щедро одаривающего людей разнообразными благами (Виноградова Н. А. Скульптура старого Китая. С. 102). Например, Каннон с сетями, или силками, призвана ловить человеческие сердца в этом мире скорби и страдания и переправлять в рай. Согласно 25-й главе «Сутры Лотоса», каждый, кто обращается к Каннон, обретает спасение и защиту от бед. «Храня в памяти имя бодхисаттвы, человек может выйти невредимым из огня, из морской пучины, спастись от убийц и злых демонов, от оков и из рук разбойников. Если женщина, желающая иметь детей, будет почитать Каннон и делать подношения бодхисаттве, то она сможет родить хорошего сына или дочь, кого пожелает. Если живые существа будут любить и почитать Каннон, то счастья своего не потеряют» (Лotosовая сутра. С. 282–283. Пер. А. Н.

Игнатовича). В «Сутре цветочного убранства» («Кэгонкё») говорится о месте пребывания Каннон – гора-остров Поталака, откуда бодхисаттва наблюдает за тем, что происходит в мире, и посылает свою помощь нуждающимся. Божество наделено способностью отвечать на призывы страждущих, поэтому ее популярность в стране огромна.



Кудара Каннон, дерево, 209,4 см, втор. пол. VII в., храм Хорюдзи, Нара

Для спасенья людей Каннон приняла тридцать три ипостаси,
 Многолика Каннон.
 Замешалась она в легкомысленном мире людей.
 Обаяньем своим их на путь наставляет,

Состраданием учит.
 Любовь превращает в мост к озаренью.
 Переправив на берег другой, дарует спасенье,
 Несказуемо благостен обет Кандзэон.

(Кужель Ю. Л. Японский театр Нингё Дзёрури. С. 277)

Религиозная практика способствовала поклонению в храмах изображениям будд и бодхисаттв, которым приписывалось обладание различными магическими и целебными способностями: отвращать зло, даровать богатый урожай. И если вначале они создавались для исцеления от болезней царствующих особ, то со временем и обычные люди стали обращаться к ним с надеждой на чудо. Бодхисаттва Каннон могла облегчить страдания, простить, утешить. Её лики, как уже указывалось, являют разное выражение чувств, и в зависимости от изменений состояния души она предстает соответствующими образами. Соблюдение магического ритуала и пропевание мистической формулы дарани (дхарани – сочетания чудотворных «истинных слов» сингон, или мантр) давали надежду на помощь Каннон. Она также наделялась способностями Чадоподательницы. Существовали специальные молитвы, с которыми должны были обращаться женщины, желающие иметь детей, а также мужчины, мечтавшие о сыне. В иерархии буддийских богов Каннон занимала важнейшее место, ей приписывали наибольшую чудодейственную силу. В Зале второго месяца (Нигацудо), находящегося на территории храма Тодайдзи, начиная с 752 г. почти ежегодно по старому календарю в феврале, а сейчас в первые недели марта проводится ритуал *сюниэ*, или *мидзутори*. Одиннадцать избранных монахов с полудня до полуночи, не беря в рот ни капли воды, ходят вокруг алтаря Одиннадцатиликвой Каннон, постоянно повторяя ее имя, и тем самым снимают с человека его прегрешения.⁴³

Великие возможности Каннон нашли свое отражение в устном творчестве, литературе, в частности, в драматургии для больших кукол – Нингё Дзёрури. Примером тому служит пьеса Како Тика «Чудо в храме Цубосака» («Цубосака Каннон рэйгэнки» впервые поставлена в театре Хикорокудза в 1887 г.). Отанэ (по легенде, Осато), жена слепого музыканта Саваити многократно совершала паломничества в храм Цубосака, с молитвой обращаясь к Каннон даровать мужу зрение. Саваити, не желая обременять жену, под предлогом паломничества в ее сопровождении приходит в храм, просит Отанэ оставить его одного и бросается со скалы. Узнав о гибели мужа, Отанэ последовала вслед за ним, выбрав ту же смерть, что и он. Потрясенная силой невероятной любви, Каннон оживляет супругов. Более того, Саваити обретает зрение. Эту историю драматург заимствовал из анналов храма Цубосакадэра (другое название – Минамихоккэдзи). В храме Хасэдэра поклоняются *варасибэ тёдзя* («соломенный богач»). По легенде, некий мужчина, увидев в храме Хасэдэра благовещий сон, отправился в путь с единственной соломинкой. Ему удалось обменять ее на мандарины, далее на полотно, постепенно на прекрасную лошадь и, наконец, на поле, где он вырастил отличный урожай риса и стал богачом. Это предание легло в основу истории «Про то, как мужчина, храм Хасэдэра посещавший, чудесной милости удостоился» (Рассказы, собранные в Удзи. – Удзи сюи моногатари. Пер. Г. Г. Свиридова). В рассказе герою, бедному самураю, достался павший конь, но он молился богине Каннон о его оживлении, обратив взор в сторону храма Хасэдэра, и тот поднялся.

⁴³ Этот сложный ритуал также сопровождается паданием монахов на колени, повторением в темпе имен двух тысяч будд, бодхисаттв и синотоистских божеств, перечислением списка прегрешений, которые люди могли бы совершить в течение года. Символическое сжигание грехов происходит 11 и 12 марта, когда на платформу храма поднимаются люди с факелами длиной в шесть метров, от размахивания которыми искры сыплются на толпу и уничтожают людские грехи. Ранним утром монахи зачерпывают первую весеннюю воду – мидзутори в священном источнике вблизи Нигацудо.

В эпоху Нара повсюду стали устанавливать изображения Каннон, посвящать ей храмы. Это было связано и обращением к ней с просьбами об исцелении императора Тэмму (686 г.), и с вознесением перед ее изображением молитвы об умиротворении страны в связи с мятежом Фудзивара Хироцугу (?-740) против императора Сёму (724–749 г.). С усилением буддизма во времена правления принца Нагая (?-729), когда он стал левым министром, т. е. первым человеком в чиновничьей иерархии, в 728 г. в связи с болезнью наследника трона по всей стране было приказано создать 177 статуй Каннон и в том же количестве экземпляров переписать «Сутру Каннон» («Каннонкё» – так часто называют 25-ю главу «Лotosовой сутры») и разослать во все провинции, чтобы проводить моление о спокойствии государства. Построенные в тот период буддийские храмы, явились первыми в цепочке сложившегося в XII в. традиционного маршрута по 33 священным местам богини Каннон, которые отождествляли с «Чистыми землями».

Женский образ Каннон разработан в ваджраяне и имеет своим прототипом одно из трех воплощений Авалокитешвары – Ситатара (Белую Тару). В Китае она известна как Белохитонная Гуань-инь, а в Японии Каннон в Белом одеянии Бякуэ Каннон, первое упоминание о которой появилось в VI в. в «Дарани Дзосю». Там же говорится и о Каннон с ивовой ветвью Ёрю Каннон. В образе бодхисаттвы смыкались понятия японцев о милосердии, любви, светозарности, что роднило с синтоистской богиней Солнца Аматэрасу. Культ Каннон вызвал создание ее многочисленных скульптурных изображений, самыми впечатляющими, которые сохранились до наших дней, считаются Юмэдоно Каннон (дерево, первая половина VII в., 179,9 см, по не совсем достоверным данным создана в 739 г., храм Хорюдзи).

Юмэдоно Каннон из павильона Сновидений (Юмэдоно)⁴⁴ (она же Кудзэ, или Гудзэ Каннон) признавалась едва ли не самой священной скульптурой того времени. Обернутая в шелковую ткань, она, как скрытая скульптура *хибуцу*, хранилась в ковчеге *дзуси* и была доступна для обзора монахами раз в году. В XIX в. первыми ее увидели без покрова летом 1884, т. е. через 200 лет после последнего осмотра, известный американский исследователь японского искусства Эрнест Фенеллоза (1842–1908) и его студент из Токийского Императорского университета Окакура Тэнсин (1862–1913). Обоих сразили красота, загадочная улыбка и великолепия сохранность статуи, которую они обнаружили обернутой в белую материю, что вызывало ассоциации с мумией. Э. Фенеллоза признался, что благодаря этой скульптуре, он познал истинную красоту восточного искусства (Сэки Юдзи. Буцудзо то кодайси. С. 39). В лице Каннон, прежде всего, приковывает внимание разрез глаз: верхнее веко немного нависает в центре, а нижнее приподнято слева и справа. В трактовке прямого, почти без переносицы, носа сказывается влияние индийской традиции. Выполненная из единого ствола камфорного дерева, покрытая золотыми листьями, наложенными на лаковую основу, высокая статуя поражала пирамидальностью резьбы, вытянутостью линий, а также стилизованностью с предстоящими из известной Триады Шакьямуни. Но это не дает достаточных оснований считать, что скульптуры принадлежат резцу одного и того же мастера. Юмэдоно Каннон создавалась для фронтального осмотра с учетом двухмерной композиции. Кажущаяся скованность движений, подчеркнутая плотно прижатыми к талии руками, ладони которых на уровне груди держали пылающую драгоценность мани (мудра *буппацуин*), сглаживалась перекинутыми через предплечья летящими шарфами тэннэ (вырезаны отдельно) и необычными линиями одежды. Скульптура производит впечатление парящей в небесах богини, напоминающей персонаж из сказки о

⁴⁴ По легенде, в этом павильоне медитировал Сётоку Тайси, он долго не мог расшифровать пассаж из сутры, в этом ему помог Будда, явившийся во сне. Отсюда и такое название «Павильон сновидений».

девушке-небожительнице в одеянии из птичьих перьев *хагоромо*. Ощущение легкости усиливается, если посмотреть на спину с большим вырезом. Одеяние сконструировано в форме пяти боковых резких выступов, которые напоминают рыбы плавники *хирэ* и призваны подчеркнуть объемность фигуры. Подобный вид одеяния с *хирэ* встречается в корейских скульптурах эпохи царства Когурё, изображающих бодхисаттву (бронза: золочение, вторая пол. VI в., высота 15,2 см, Национальный музей Кореи в Сеуле). Фронтальная часть одеяния, состоящего из верхнего согиси и нижнего кун, задрапирована продольными складками, перехваченными над коленями бантом-бабочкой. Особую торжественность скульптуре придают ажурная бронзовая корона, покрытая золотом, а также позолоченная, деревянная мандорла, перекликающиеся по стилистике исполнения и декору. Закругленные линии тончайшей бронзовой филигранный короны, декорированной зелеными камнями и металлическими дисками, обрамленными проволокой, больше напоминают языки пламени, нежели ветви виноградной лозы – характерный буддийский орнамент. Лобовую ленту украшают пять четырехлепестковых цветов с сердцевинкой из синего стекла. Такие же цветы рассеяны по всей поверхности короны и лентам, спускающимся с ее крыльев. Скрытая высокой короной прическа, неожиданно проявляется в виде двух длинных прядей, напоминающих листья папоротника – *варабитэ* (так называемая прическа бодхисаттв суйхоцу), которые ниспадают на плечи и далее опускаются до локтей. Мандорла, заостренная сверху и нависающая под углом над головой бодхисаттвы, при осмотре сбоку производит необычное впечатление. Расположенный в центре цветок лотоса, от которого расходятся круги, декорированные растительным орнаментом, языки пламени по краям, а также стилизованные облака – все выполнено с художественным вкусом и мастерством и свидетельствует о высочайшем искусстве скульптора. Тип нимба в виде *хосю*, встречающийся у Юмэдоно Каннон и Кудара Каннон (о ней – далее), был характерен для того времени и привлекал внимание скульпторов своей природностью и близостью к космическому началу. По наблюдениям японских искусствоведов, подобный нимб имеет древние корни, и его многослойность восходит к структуре пятиярусной пагоды, олицетворяющей, как известно, пять стихий: снизу вверх – земля, вода, огонь, ветер, небо. Первые четыре составляющие *тисуйкафу* объединяются «небом» (сора, или ку), форму которого и принимает нимб *хосю*. Возможно, первоначальный вид *хосю* связан со свастикой на могиле Шакьямуни, а в целом, идет от конструкции ступы. Нимб олицетворяет единство земного и космического начал (Нисимура Котё. Огава Кодзо. Буцудзо но мивакэката.).



Каннон Хориндзи, дерево, 179,5 см, храм Хориндзи, Нара

Эти предметы ювелирного искусства делают облик богини царственным и зрелищным, увеличивая и без того ее немалый рост, который наводит на размышления о превосходстве бодхисаттвы над людьми и усиливает сакральность образа. При этом невысокий пьедестал вырезан из солнечного дерева – кипариса (хиноки) и традиционно украшен направленными вниз лепестками лотоса, расположенными в два ряда (рэмбэн). Он заканчивается круглой базой, перекликающейся с таким же небольшим постаментом рэннику, на котором непосредственно установлена сама фигура Каннон. Этот пьедестал стал характерным для большинства стоящих скульптур рицудзо. Несмотря на скудость инструментария, была создана превосходная скульптура, положившая начало серии изображений Каннон. Спустя время Каннон получила еще одно имя – Кудзэ Каннон, Спасаящая мир, а также Нейрин Каннон – Каннон с жемчужиной исполнения желаний (IX в.). Японцы верили, что принц-регент Сётоку Тайси (574–621), много сделавший для укрепления буддизма в Японии, вернется в мир как манифестация бодхисаттвы, и его идентифицировали с Кудзэ Каннон.



Святая Каннон, бронза, 188,5 см., втор, пол VII в., храм Тоиндо, Нара

Созданная в стилистике работ бусси Тори, Юмэдоно Каннон все-таки не является произведением этого мастера. Образцом для Юмэдоно Каннон, возможно, но не абсолютно достоверно, послужила фигура бодхисаттвы из второй пещеры в Тяньлуншань (пров. Шаньси), относящаяся к периоду династии Восточный Вэй (534–560). Фигуры объединяет пирамидальность корпуса, а также схожесть одеяний с выступающими по бокам «рыбьими плавниками» и летящими шарфами тэннэ, которые ниспадают от плеч по рукам до колен и пят, окутывая стан богини. Не исключено, что прототипом для Юмэдоно Каннон также послужили небольшие фигурки бодхисаттв, 15,1 см (бронза) и 17,5 см (терракота), созданные во второй половине VI в. в корейском государстве Когурё. В целом лунмэньский стиль, оказавший влияние на Тори, присущ и скульптуре Юмэдоно Каннон, но в ней уже читаются и национальные мотивы, которые со временем стали превалировать в японской пластике.

В выполненной на несколько десятилетий позже статуе Кудара Каннон⁴⁵ в общем сохраняется стилистика изображения ее предшественницы, но сделан шаг в трактовке первообраза, который уже осмысливается не как торжественно застылый, пребывающий в надбытийном пространстве, а принявший черты изысканной миловидности, изящества и земной привлекательности новый иконографический тип. В статуе больше динамики благодаря плавным вертикальным линиям струящейся по телу одежды, а также жестам рук: правая согнута в локте, ладонь открыта, как будто получила спустившийся с неба лотос, левая слегка опущена, ее большой и указательный пальцы держат шейку кувшина. На еще более вытянутое, чем у Юмэдоно Каннон, пирамидальное туловище посажена маленькая головка – все тоже вырезано из единого ствола камфорного дерева, кроме рук и шарфов. На лице застыла архаичная улыбка,

⁴⁵ Несмотря на заморское название – японское наименование Пэкче, – есть все основания говорить, что эта статуя изваяна в Японии из местных пород дерева – камфорного и кипариса (пьедестал), но, возможно, корейскими скульпторами. В период Эдо (1600–1867) она была известна как бодхисаттва Кокудзо, которую привезли из Кудара, в период Мэйдзи (1868–1912) была обнаружена корона из позолоченной бронзы и фигурка Амиды кэбуцу (хэнгэсин), которая обычно украшает голову бодхисаттвы Каннон, и тогда она получила нынешнее название.

которую определяют поднятые края губ; открытые, слегка удивленные глаза, по форме напоминающие абрикосовую косточку кёнин, светятся добротой и излучают нежность, мягко выступают скулы. Черты лица закругляются вверх, а не в глубину, придавая облику архаичное звучание. Высокий нос явно не японского типа, а ближе к индийскому образцу. Сохранилась колористика статуи – красное одеяние и розовое тело. Благодаря толстому слою грунтовки, фигура как будто насыщена теплом. Скромность бронзовых, покрытых позолотой украшений, короны и мандорлы, по сравнению с Юмэдоно Каннон, компенсируется грациозностью позы Кудара Каннон, особой пластикой рук, спокойностью линий одеяния, которое в нарушение традиции спускается с левого плеча, нежностью розовато-голубоватых тонов окраски (к слову, большая часть нимба окрашена). Образ наделен мягкостью, теплотой, ставшими в дальнейшем определяющими чертами при ваянии этого божества, что свидетельствует о формировании уже на раннем этапе различных направлений в японской пластике. Ниспадающая вертикальными мягкими складками одежда придает пластическому образу стройность. При боковом обзоре возрастает возможность насладиться красотой изящной фигуры и заметить, что в отличие от Юмэдоно Каннон, ее прическа продолжается не в виде варабитэ, а естественно опускается по плечам, образуя волны (Матида Юити. Нихон кодай тёкокуси гайсэцу. С. 55). Необычно фиксирование круглого нимба энко, традиционно декорированного в центральной части лотосом, с помощью бамбукового шеста, который упирается в пол рядом с базой. Подобное крепление создает впечатление парящего в пространстве нимба, что усиливает воздушность и легкость пластического образа, воспринимаемого как милосердное божество. Кудара Каннон пирамидально вытянута и необыкновенно грациозна – в континентальной скульптуре нет ее полных прототипов. По таким характеристикам как скользящее по телу одеяние, которое она носит с царским достоинством и величием, а также по изяществу линий фигуры можно говорить о влиянии лунмэньской традиции ваяния. Но китайская бодхисаттва держит деревянный кувшин суйбё в левой руке не за горлышко, а за дно тулова, кроме того, разнятся положения правых рук. Вышеперечисленные качества роднят Кудара Каннон также с глиняной фигуркой из пещеры Майшишань (первая половина VI в., династия Восточный Вэй). Отличия Кудара Каннон от скульптур мастера Тори, прежде всего, наблюдаются в трактовке складок одежды, летящих параллельных шарфов и, главное, в высокой прическе.



Сингай Каннон, бронза, 34,8 см, 591 г., Токийский национальный музей; бодхисаттва Каннон, бронза, 26,6 см, втор. пол. VII в., Токийский национальный Музей



Бодхисаттва Каннон 650 г., бронза, 40,5 см, храм Кансиндзи, Осака



Бодхисаттва Каннон, бронза, 61,5 см, Сокровищница Хорюдзи Нара



Какуриндзи Каннон, бронза, 83,2 см, втор. пол. VII в., храм Какуриндзи, преф. Хёго



Каннон Итидзёдзи, бронза, 96,5 см, втор. пол. VII в., храм Итидзёдзи, преф. Хёго



Каннон Гакуэндзи, бронза, 692 г., 80,4 см, храм Гакуэндзи, преф. Симанэ

Скульптура Каннон Хориндзи напоминает Каннон Кудара, что в первую очередь обнаруживается в положении рук и сакральном атрибуте – кувшине. Но туловище Каннон Хориндзи короче и объемней. Возможно, в некоторой степени это изображение Каннон позже стало эталонным: круглое лицо, удлиненные, петлевидной формы уши.⁴⁶ Ломаные линии одеяния нарушают традицию симметрии, складки, особенно в нижней части юбки, лежат свободно. Мандорла не считается родной, а корона и вовсе утрачена.

Легенда о Святой Каннон (Сё Каннон) из Тоиндо хранится в «Анналах» этого храма. Согласно ей, Хасихито, жена императора Котоку (645–654), сестра императора Тэмму, велела отлить скульптуру, чтобы успокоить дух своего усопшего мужа. Стиль, в котором выполнена статуя, дает основания считать, что она была создана до того как храм перенесли из старой столицы Фудзивара в Нара. Об этом же свидетельствует и техника бронзового литья, характерная для предшествующего периода. В статуе четко обозначены черты, присущие раннетанской пластике, читающиеся, прежде всего, в драпировке развевающегося одеяния. В ней сохраняется чистота классического стиля. Юное лицо милосердной бодхисаттвы, изящество форм вытянутого корпуса говорят о ее совершенной красоте. Грациозность фигуры подчеркивается летящими шарфами, мягко перевивающимися стан и опускающимися до пьедестала, а также равномерными складками юбки, которые выявляют музыкальность ритма движений. Выступы в виде рыбьих плавников начинаются не от талии, как у некоторых других скульптур Каннон, а чуть выше колен и оптически расширяют низ юбки, делая фигуру более объемной и выразительной по глубине. Указательный и большой пальцы рук, ладони которых обращены к молящимся, образуют символический круг, при этом правая рука опущена вдоль тела, а левая согнута в локте. Чувственность образа проявляется в обнажении груди и легком прикрытии живота. Но все-таки вразрез с индийскими канонами красоты в японской пластике было больше сдержанности, и для выражения телесности акцент делался на гибкости и грациозности фигуры. Красота обнаженных частей не была

⁴⁶ Как правило, в удлиненные мочки будд, бодхисаттв и Светлых царей продернуты серьги-кольца дзито, которые отсутствуют у небесных царей тэмбу.

вызывающей, чаще женская нагота прикрывалась одеждой или крупными украшениями. Святая Каннон изображена в статичной форме, без намека на движение. Особенность скульптуры проявляется в необыкновенно достойной, величественной позе, строгом благородстве взгляда, что достигается нехарактерным разрезом глаз, вздернутых кверху с внешней стороны и сведенных к переносице с внутренней. Нависшее верхнее веко придает лицу истинно аристократический облик. Отсутствие короны восполняется высокой, художественной прической, напоминающей венец. Рассчитанная на круговой обход, скульптура тщательно выделана и с тыльной стороны: прическа и задрапированное одеяние не могут не вызвать восхищение мастерством ее создателей. Вознесенная на деревянный октаганальный, многоярусный, богато декорированный пьедестал, Святая Каннон царит в пространстве храма, несмотря на то что почти полностью утрачена позолота, блеск которой придавал этой скульптуре поистине вселенское величие. Преобладающая ранее рельефная концепция сменилась круглой, скульптура отделилась от стены, стала независимым элементом храма. С любой точки зрения она приобрела выразительность и ценность.

Разнообразие образов Каннон представлено и ее миниатюрными изображениями. Одно из них хранится в Сокровищнице Хорюдзи, оно похоже на Юмэдоно Каннон, прежде всего, своим одеянием. Но ее «плавники» вырезаны деликатней и по бокам мягко ложатся закругленными краями. Облачение закрывает все тело, складки одежды крестообразно пересекаются чуть ниже коленей, а над ними в области лона возникает бант-бабочка. В руках драгоценность мани, на трехчастной короне выгравирован растительный орнамент, нимб отсутствует. Несмотря на свою миниатюрность, она не выглядит хрупкой, наоборот несколько тяжеловесной из-за прямоугольной формы корпуса без намека на талию, а также широких ступней столбообразных ног, впечатывающихся в пьедестал. Две другие маленькие фигурки Каннон – Сингай Каннон и бодхисаттва Каннон (обе хранятся в Токийском национальном музее), по облику женственны, особенно вторая со скромным потупленным взглядом. Отсутствие корон и нимбов как символов царственных особ приближает эти изображения Каннон к людям, делает их более доступными. Волосы уложены в замысловато перевитые прически, которые со временем усложнились и стали формообразующими элементами скульптуры. Еще одна бронзовая скульптура бодхисаттвы Каннон, самая великолепная из мелкой пластики этого божества. Богатство трехчастной короны с тремя крупными цветами и зернью лобового обруча, спускающиеся с крыльев ленты, нагрудные украшения, полет украшенных лотосами шарфов, драпировка юбки, декором перекликающаяся с ними, придают облику Каннон поистине царское величие и торжественность. Изяществом резьбы отличается и круглый лotosовый трон, составляющий единое целое с праздничной скульптурой. Торжественная застылость всех трех фигурок с драгоценными шарами в ладонях в той или иной мере смягчается декоративными средствами, а также ритмами стремительных шарфов и стекающей складками одеждой. Четкая симметрия и фронтальность изображений указывают на влияние буддийской скульптуры Северного Китая.

До наших дней сохранилось несколько изображений Каннон в бронзе, созданных во второй половине VII в. Кроме метрических параметров (высота от 60 см до 95 см) и материала, в целом их объединяет стилевое решение. Моделировка круглого лица, вытянутые петлевидные раковины ушей, стройность фигур, изящество, с которым они держат драгоценность мани, шейку кувшина или касаются летящего шарфа, свидетельствуют об их общности, говорят о том, что в них больше одинакового, нежели разного. Различия отмечаются, например, на уровне деталей причесок, корон, украшений, наличием или отсутствием шейных складок сандо, драпировкой груди

тканью. Бодхисаттва Каннон правой рукой сжимает горлышко сосуда, а не левой, как требовал канон. У Какурундзи Каннон вообще в руках отсутствуют сакральные атрибуты.

Кроме культового бытового интерес у японцев вызывала Юмэтагаи (Юмэтигаи) Каннон, которая, по распространенному поверью, избавляла от дурных сновидений и ночных кошмаров. Отсюда ее название: Изменяющая сны. Моделировка по-девичьи чистого лика отличается прямыми линиями глаз, губ и носа, от верха которого дугами расходятся брови. Под нижней губой – овальная ямочка, характерная для стиля Тори. В художественном смысле скульптура отличается грациозностью и пропорциональным сложением: голова классически составляет 1/6 всего тела. Чувственный верх выполнен в духе оголенных скульптур *ragë*, грудь едва прикрытая украшениями, контрастирует с длинной юбкой мо, задрапированной разнонаправленными складками. Руки обвивают длинные шарфы, придающие фигуре легкость и грациозность. Трехчастная нецельная корона с фигуркой будды *кэбуцу* в центральном сегменте дает возможность любоваться сложной прической. Левая рука придерживает за горлышко сосуд, а правая, согнутая в локте, открытой ладонью обращена к молящимся. С одной стороны, в Юмэтагаи Каннон высвечивается позитивный консерватизм в духе традиций подпериода Хакухо, с другой – заметно влияние скульптуры раннего Тан, что проявилось в более естественных пропорциях фигуры, а также в ее откровенной телесности. Танские традиции стали проникать в Японию в период правления императрицы Дзито, и это дает основания некоторым ученым считать, что статуя была создана в самом конце VII в. или начале VIII в.

К Юмэтагаи Каннон стилистически близка Какурундзи Каннон (бронза, вторая половина VII в., 83,2 см, Какурундзи, преф. Хёго). Она очаровывает непосредственным юным выражением лица, а также гибкостью тонкого стана. Пухлое лицо смоделировано таким образом, что ровные брови почти повторяют узкие линии глаз, под прямым носом две параллельные складки, а под нижней губой намечена ямочка. В отличие от Юмэтагаи Каннон, которая левой рукой сжимает за горлышко сосуд, Какурундзи Каннон придерживает шарф. Очень похожи между собой фигурки Каннон Итидзёдзи и Каннон Гакуэндзи, хотя считается, что вторая смоделирована жестче, а ее менее богатые нагрудные украшения, спускаясь к животу, образуют рисунок в виде «х». По надписи на пьедестале определили авторство мастера Токутари Оми, выполнившего в 692 г. эту работу для своей матери, но по стилю, скорее всего, она принадлежит более раннему времени. Ученые отмечают, что фигурка Каннон Итидзёдзи создана не без влияния скульптурной традиции Северной Чжоу (557–581) и Суй. При этом обе Каннон не имеют полных прототипов ни в Китае, ни в Корее и признаются наиболее японскими. Возможно, это объясняется их провинциальным происхождением, где не было столь заметного континентального воздействия, как в столице. В подпериод Хакухо иконографические признаки Каннон приобрели разнообразие и совершенство: продолжалось развитие ее пластического образа. Скульпторы трактовали божество как приближенное к человеку, наделенное физической женской красотой, способной очаровывать. Особенно в миниатюрных изображениях Каннон акцентировались доброта, мягкость, грациозность и изящество. Японский искусствовед Мори Хисаси относит эти изображения Каннон к типу «детской» скульптуры *докэйбуцу*, основным признаком которой является моделировка тела без особых признаков женственности и чувственности, но передача наивного и даже простодушного взгляда. Обычно, по его наблюдениям, на круглом лице таких фигурок выступает маленький носик, между бровями и глазами значительное расстояние, на устах играет милая полуулыбка (Там же. С. 165). Подобный «детский» стиль заимствован из пластики Ци (419–501), Чжоу и Суй,

а также трех корейских государств. В целом осмысление иконографии Каннон позволяет сделать вывод о постепенном отходе от иератического изображения образа бодхисаттвы, пребывающей в «вечном» пространстве и времени, в направлении придания скульптуре черт женственности и одухотворенной земной красоты. Уже на раннем этапе японской иконографии облик японских бодхисаттв отличался от изображений главного божества непринужденностью и относительной свободой. В них выявлялись черты живой человечности, а позы не всегда были фронтальны. При этом, входя в скульптурную группу, они подчеркивали космическую сущность Будды, которого сопровождали, его милосердие и мудрость.



Тамонтэн (один из 4-х небесных царей), дерево, 131,2 см, Кондо, храм Хорюдзи



Комокутэн (один из 4-х небесных царей), дерево, 133,3 см, Кондо храм Хорюдзи

Безусловно, среди бодхисаттв изображение Каннон является самым распространенным. Но в храме Хориндзи, кроме Каннон, почитают еще пять бодхисаттв: Никко, Гакко, Сэйси, Фугэн и Мондзю. Сэйси и Каннон всегда в одной связке и наделены схожими чертами. Сгруппированные по парам, бодхисаттвы сопровождают определенное божество. Каждая статуя, включая пьедестал, вырезана из единого ствола камфорного дерева, покрытого в головной части сухим лаком и золотыми листьями. Их фронтально ориентированные позы не столь жестки. При обзоре сбоку виден небольшой животик – дань ранней традиции. Скульпторы сделали их похожими между собой, придав лицам детское выражение и одев в однотипные наряды, традиционно украшенные узорами лотоса. В моделировке корпуса больше естественности, чем в ранних скульптурах. Фигурки отличаются друг от друга только художественно выполненными разнообразными прическами, не скрытыми коронами, а также положениями рук и наличием в них сакральных предметов. В трактовке скульптур угадывается влияние художественных традиций династий Ци, Чжоу и Суй.

В разнообразной буддийской иконографии важную роль играют четыре небесных царя Ситэнно, сопровождающие Будду. Они олицетворяют четыре стороны света и располагаются по углам храма: Тамонтэн, более известный (Вайшравана, охраняет север), Дзодзётэн (Вирудхака, юг), Дзикокутэн (Дхртарастра, восток), Комокутэн

(Вирупакса, запад). В Кондо храма Хорюдзи они также расставлены по углам, обозначив границы, и вместе с Тριάдой Шакьямуни и Якуси образуют великолепную по художественному исполнению и гармоническому расположению в алтаре скульптурную группу, главенствующую в общем пространстве храма. Тектоническое сращение всех скульптур с украшением нависающего балдахина, а шире общего храмового декора, включая настенные росписи, делает эту объемную композицию эмоционально значимой, активно воздействующей на молящегося. Здесь в симфонию торжества искусства слились краски, позолота, резьба, бронзовая филигрань, литье, одухотворенные общей идеей, связавшей различных мастеров высочайшего уровня. В храме Каннондзи (преф. Фукуока, эпоха Хэйан, важная культурная ценность) Ситэнно фланкируют будду Амида – Дзикокутэн на переднем плане справа, Тамонтэн справа в глубине, Комокутэн слева в глубине, Дзотётэн, слева впереди. Пьедесталом им служат поверженные чудовища. Но вместо традиционных пик (алебард) у Дзикокутэна и Дзотётэна в левых руках ваджры.

Вырезанные из единого ствола дерева, Ситэнно, как и полагается охранителям веры, попирают ногами гротесково изображенных демонов – символов языческого невежества. Устойчивость монументальных поз свидетельствует, что никакая сила не может поколебать их убеждений и сломить. Они спокойны и уверены в своей правоте. Но в то же время внешне им не придан сугубо воинственный характер. Визуальная мощь их фигур усиливается массивной обувью, свободным в китайском стиле одеянием-доспехами, в нижней части напоминающим юбку-брюки *хакама*, задрапированные симметричными вертикальными складками. На плечах «пелерина», смыкающаяся на груди с помощью застежки-банта, мощная шея обрамлена высоким воротом-стойкой. Комокутэн держит в руках свиток и кисточку, на его голове ажурная корона (раскрашенное дерево, 132,7 см, 650 г., Кондо Хорюдзи). Длинные развевающиеся рукава, волнообразный подол юбки, задрапированной крупными складками, придают фигуре динамику. В отличие от других небесных царей Комокутэн наделен доброжелательным взглядом. В правой руке у царя Тамонтэна целое архитектурное сооружение с великолепным навершием – ступа хото, а в левой руке, как и у Дзотётэна и Дзикокутэна алебарда – единственное их оружие в борьбе с варварами. Деревянные мандорлы в центре украшены лотосом, от которого отходят концентрические окружности; широкое периферийное кольцо тоже декорировано лотосами, а замыкает композицию узкий филигранный кант. Ажурное бронзовое кружево трехчастной короны в верхнем сегменте заканчивается полумесяцем с шаром-драгоценностью в ложбинке. Короны Ситэнно похожи на венец Юмэдоно Каннон. На задней части мандорлы Комокутэн сохранились имена создателей этих скульптур: Ямагути но Атаи Огути и Цуги но Комаро и год – 650. Несколько иначе решен образ Комокутэн из Кондо храма Таймадэра (глина, 217 см, вторая половина VII в., Нара). На нем такое же одеяние с провисающими рукавами, но облик отличается большим реализмом, усиленным иноземным влиянием. Но главное, заключается в широко открытых глазах, уже не излучающих характерную для этого персонажа человечность, а сверкающих в гневе.



Бодхисаттва Мироку, дерево, 133 см, втор. пол. VII в., храм Тюгудзи, Нара



Мироку, бронза, 31,2 см, 666 г., храм Ятюдзи, Осака (вверху слева)



Мироку, дерево, 123,5 см, пер. пол. VII в., храм Корюдзи, Киото



Мироку, бронза, 30 см, втор. пол. VII в., Нати, преф. Вакаяма

Ученые не могут определить подлинных прототипов Ситэнно ни в Китае, ни в Корее, хотя находят некоторое стилистическое и жанровое сходство с фигурой охранника в большой центральной пещере Цяньтяньшань. Их объединяет монументальная поза и отсутствие намека на движение. Алебарды Ситэнно из Хорюдзи, обвитые медной проволокой и орнаментированные филигранью, напоминают такое же оружие из корейских могильников. Китайский прототип, созданный примерно в 560 г., от японских скульптур отделяет почти век. Считается, что в стилистическом отношении

фигуры Ситэнно стали рубежными в асукской пластике и открыли путь к созданию таких ее шедевров, как Юмэтагай Каннон, Будда из Ямадэра (голова), а также Амида из алтаря госпожи Татибана, Мироку из храма Ятюдзи⁴⁷ и др.

Важное место в пластике Асука занимали бронзовые и деревянные скульптурные изображения бодхисаттвы Мироку, воспринимаемого как будда грядущих времен. В ожидании своего часа спуститься на землю для избавления людей от страданий он временно пребывает на небесах Тушита. Как символ будущего спасения изображался светящимся, словно Солнце, дающее жизнь, и в позе готовности ступить на Землю: правая нога закинута на левую, упирающуюся всей ступней в пьедестал (поза ханка фумисагэ). Ладонь левой руки спокойно лежит на лодыжке правой ноги. Гибкое, почти юношеское тело, слегка наклонено вперед: Мироку вот-вот соскользнет с пьедестала и явится в мир людей, чтобы выполнить свою божественную миссию. Легкое движение корпуса, грациозный наклон головы нарушают жесткую фронтальность. Жест, при котором пальцы правой руки (согнутые или прямые) деликатно касаются нижней части щеки или подбородка, говорит о медитативной сосредоточенности бодхисаттвы (известно его другое название Размышляющий бодхисаттва – Сиюи босацу). Об этом же свидетельствует и выражение лица. Подобная иконография была свойственна китайскому изображению Шакьямуни, не достигшего просветления. Считается, что поза *ханкасиюи*, характерная для размышляющего, медитирующего божества, уходит корнями в гандхарскую пластику, изображающую Шакьямуни, тогда еще принца Ситтхартха перед его уходом в монашескую жизнь. В Индии во времена Кушанского царства (I–II вв.) подобным образом представляли Авалокитешвару (Каннон). В Китае, кроме Шакьямуни, именно так изображали бодхисаттву Мироку. Японская иконография Мироку наиболее близка корейской периода Силла, которая к концу VIII в. стала приходить в упадок. Например, миниатюрная фигурка Майтрейи высотой 15,3 см из золоченной бронзы, принадлежащая Национальному музею Кореи в Сеуле. Корейский след обнаруживается во многих статуях Мироку. Еще в 603 г. из царства Пэкче в дар принцу Сётоку была доставлена позолоченная фигурка Размышляющего бодхисаттвы, для помещения которой в знак особого почитания, по желанию принца, был построен храм Корюдзи. В это время из государств корейского полуострова, где этот образ очень распространен, (стоящий Мироку, Пэкче, сер. VI в., бронза: золоченная, высота 11,5 см, Национальный музей в Сеуле) часто присылали буддийские скульптуры. Одной из сохранившихся до настоящего времени считается деревянная скульптура Мироку, выполненная в 623 г. в знак пожелания мира душе Сётоку Тайси, усопшего за два года до этого. В стилистическом отношении она сохраняет черты, свойственные буддийской скульптуре периода раннего Силла, прежде всего, демонстрирует изысканную красоту и похожа на фигуру бодхисаттвы в позе ханка фумисагэ из Токийского национального музея. Но созданная в том же году, что и Триада Тори для Хорюдзи, скульптура Мироку, по мнению Мори Хисаси, отличается от нее. Это служит доказательством того, что хронологическое совпадение не всегда приводит к стилистической общности (Мори Хисаси. Буцудзо Тотё. С. 88). Скульптуры Мироку, выполненные из разных материалов, не одинаковые по размерам (от 30 см до 133 см), с разнообразными прическами, отличающиеся в деталях, в целом обладают типологическим сходством, что не снижает их художественных достоинств и не лишает неповторимости.⁴⁸

⁴⁷ Храм Ятюдзи, находящийся в районе Осака, относится к одному из трех храмов «сантайси», которые основаны Сётоку Тайси, так называемый Нака но Тайси (Средний). Остальные два – Ками но Тайси (Верхний), он же Эйфукудзи и Симо но Тайси (Нижний) – Тайсэй Сёгундзи. Оба в районе Осака.

⁴⁸ Мироку посвящено несколько сутр – «Сутра о восхождении Майтрейи» («Мироку дзёсёкё»), «Сутра о нисхождении Майтрейи» («Мироку гэсёкё») и «Сутра о становлении Майтрейи буддой» («Мироку дзёбуцукё»), в которых говорится о разных стадиях деяний Мироку на пути спасения человечества. Милосердное божество Мироку воспринималось подобным Солнцу и часто изображалось золотым. Сияло все:

В ряду скульптур Мироку подлинными шедеврами асукской пластики признаются несколько произведений, сохранившихся до нашего времени. Среди них трудно выделить самое выдающееся, но специалисты отдают предпочтение скульптуре из храма Тюгудзи в Нара, который был изначально дворцом императрицы Анахобэ но Хасихито, матери принца Сётоку, а после его смерти в 621 г. стал частью храма Хорюдзи⁴⁹ и находился в 300 м от нынешнего места, куда был перенесен в период Муромати. Характерные для Асука, но не встречающиеся в следующие эпохи полоски волос прически Мироку, симметрично лежащие по плечам, придают изображению неповторимость. Одно время статуя идентифицировалась с Каннон с жемчужиной исполнения желаний (Нёйрин Каннон), но обнаруженные на почти таких же фигурках из храма Ятюдзи и из храма Корюдзи надписи, позволили сделать вывод, что скульптура из Тюгудзи тоже изображает Мироку. Более того, до IX в. в Японии не был еще распространен культ Нёйрин Каннон. Статуя Мироку также схожа со скульптурами из Корюдзи и Токсу (Корея), что дало основания считать ее работой корейского мастера, скорей всего жившего в Японии.

Скульптура частично выполнена из камфорного дерева, кроме головы, туловища, отдельных частей рук и ног. Высокий пьедестал уравнивает статую. Время ее не пощадило: исчез цветовой окрас одежды и самой скульптуры, сейчас она покрыта черным лаком, утрачены корона, нагрудные украшения, браслеты. Но лицо, как и прежде, излучает доброту, а вся фигура олицетворяет буддийский идеал красоты и гармонии. Чистый, потупленный взор обращен на людей, находящихся на Земле, он дает надежду, что придет конец их страданиям. Плавные линии обнаженного торса, сужающегося от груди, контрастируют с многочисленными глубокими, крупными, фестончатыми складками нижнего одеяния, юбки мо, закрывающей основную вертикальную часть пьедестала, но оставляющей открытой ситакаэрибана и непосредственно базу каматидза. В целом пропорции скульптуры соблюдены. В моделировке нежного, уже округленного овала лица, прорисовке раздваивающихся линий губ намечен отход от континентальных образцов и уже улавливаются местные художественные традиции. Это также читается в форме дугообразных бровей, узко прорезанных глазах, прямом тонком носе, а также в форме глаз в форме кёнин. Скульптору удалось передать погруженность бодхисаттвы в созерцание. А едва намеченная, блуждающая архаическая улыбка приближает его к миру людей. Мироку Тюгудзи отличается от других подобных изображений необычной прической. Есть мнение, что это ушниши, представляющие собой два крупных шара-пучка, возвышающиеся на темечке. Но у Мироку они выше и посажены ближе. Ушниши также дают возможность предположить, что эта фигура изображает молодого принца Сиддхартха до того, как он ушел из дворца и начал вести жизнь аскета. (Сэки Юдзи. Буцудзо то кодайси. С. 47. William Watson. Sculpture of Japan. P. 50). Виски закрыты волосами, спускающимися до плеч и симметрично покрывающими их, на концах они закручиваются в кольца. Аналогию можно провести только с прической Мироку, обнаруженного при раскопках в Нати префектуре Вакаяма. Нимб Мироку Тюгудзи представляет собой образец искусства резьбы по дереву. Его внешняя часть по кругу орнаментирована языками пламени, в которых отчетливо просматриваются

его фигура, нимб, лotosовая чаша, пьедестал. Бодхисаттва находится в состоянии просветленности, о чем говорят полуприкрытые потупленные глаза и едва заметная тихая улыбка. Лик Мироку выражает особую одухотворенную красоту, мечтательность и готовность помочь людям. Он в ожидании спуститься на землю и предстать совершеннейшим, чтобы избавить мир от страданий Сидящая фигура Мироку создавалась по канонам дальневосточной красоты и олицетворяет идеал гармонии – основополагающий принцип японского искусства.

⁴⁹ В 1927 г. по проекту Ёсида Исоя было построено новое здание Хондо, куда в качестве основной святыни поместили красивую скульптуру бодхисаттвы Мироку в позе ханка фумисагэ. Находится в 500 метрах от первой постройки, сооруженной Сётоку Тайси.

низкорельефные маленькие фигурки будд: скульптура смыкается с декоративной живописью. Считается, что это изображение Мироку по стилю больше всего напоминает Мироку из дворца Токсу в Сеуле, но в глаза бросается различие в прическе, так называемый «двойной шиньон». Если в древнем Китае такой тип прически был характерен для детей, то в Японии он считался женским. С похожей прической изображалась Майя фуниин, мать исторического Будды.⁵⁰ Некоторые ученые в изображении Мироку из Тюгудзи прочитывают влияние стиля мастера Тори, а также воздействие китайской (династии Северный Вэй и Суй) и корейской традиций. Скульптор оттолкнулся от асукской скульптуры, выявив черты новой национальной пластики. Скульптура Мироку Тюгудзи стала образцом для последующих изображений бодхисаттвы, или будды грядущих времен.



Мироку, бронза, 600 г., 90 см, дворец Токсу, Музей изящных искусств, Сеул

⁵⁰ По индийскому преданию, Будда родился из правого бока Майи, когда она отдыхала в садах Лумбини и потянулась за цветком. На Гандхарских рельефах так изображается рождение Будды, а в японской иконографии другой сюжет. Будда родился из правого рукава со сложенными в молитве руками. В это время с небес спустились три ангела, чтобы поздравить Майю. В основании трех фигурок вырезаны дырочки, куда вставлялись прутья, фигурки таким образом поднимались и как будто парили в воздухе.



Мироку с декоративной прической, дерево, 100,6 см, втор. пол. VII в., храм Корюдзи, Киото



Мироку в трехчастной короне, бронза, 41,5 см, 606 г., Токайский национальный музей



Мироку, бронза, 41,8 см., перв. пол. VII в., Токийский национальный музей

Храму Корюдзи (Киото) принадлежат две высокохудожественные фигуры Мироку, отличающиеся друг от друга, прежде всего, прическами, по которым они и получили названия – Мироку с прической-венцом Хокан Мироку и Мироку с декоративной прической. Первая вырезана из неиспользуемой в Японии красной сосны акамацу (или красной пальмы, пьедестал из дерева кая), что дало основание считать ее или привезенной из Кореи или выполненной корейскими мастерами, жившими в Японии. Отдельные недостающие детали, в частности крышка в спине, закрывающая выдолбленное отверстие, вырезаны из камфорного лавра *кусуноки*, вторая скульптура создана целиком из камфорного дерева. Более того, существует запись, датированная 623 г., о том, что некая статуя, подаренная королем Силла, в качестве основной святыни,⁵¹ была помещена в храм Корюдзи, построенный для обретения Сётоку Тайси успокоения души в будущем мире. Скорей всего, это и был Хокан Мироку, наделенный милостивыми чертами лица и изысканным жестом руки. Он изображен с обаятельным изяществом, присущим иконографии Мироку, в классической позе – правая нога закинута на левое колено, пальцы правой рукой едва касаются щеки (первоначально не было зазора между средним пальцем и щекой), а левая рука лежит на лодыжке правой ноги. Мироку предстает перед молящимися в позе ханкасиюи, наклонившимся вперед. Для передачи этой позы использовалось круглое искривленное дерево диаметром примерно 70 см. Без сомнения, это было ценное священное дерево. Если храм Корюдзи построен натурализовавшимся корейцем Хата, то можно предположить, что с его родины доставили это дерево-чудо. Первоначально скульптура была покрыта лаком, а на обработанную поверхность нанесена позолота. В Хокан Мироку больше всего обнаруживается влияние скульптуры Силла. Во втором Мироку, вырезанному из камфорного дерева, покрытом лаком и изображенном в той же позе ханкасиюи, больше сострадания и желания установить эмоциональную связь с людьми. Из-за своего

⁵¹ Скульптура Якуси как основной святыни была помещена в Корюдзи, согласно храмовым записям «Корюдзи райдэнки» позже.

печального выражения лица он получил еще одно название – Плачущий Мироку – Наки Мироку. Его отличает от Хокан Мироку – наличие шарфов тэньи, ниспадающих с плеч и касающихся правой ноги. Без сомнения, эта скульптура принадлежит японским мастерам эпохи Асука.



Алтарь Тамамуси, дерево, 232,7 см, 650 г., Сокровищница храма Хорюдзи, Нара



Алтарь госпожи Татибана, дерево, 263,2 см, втор. пол. VII в., Сокровищница храма

Хорюдзи, Нара

Триада Амида, бронза, высота Амида 33,3 см, предстоящих 27 см, нач. VIII в. Сокровищница храма Хорюдзи, Нара

Среди небольших фигурок Мироку вызывают интерес Мироку в трехчастной короне – подарок храма Хорюдзи Императорскому двору, Мироку из храма Ятюдзи сделанная по заказу донаторов и бодхисаттва Мироку. Мироку Ятюдзи отличается не только компактностью, изящностью фигуры, но и основным маркером большинства Мироку: два пальца правой руки хотя и касаются щеки, но ладонь обращена наружу. Статуэтка была обнаружена в Сокровищнице в 1918 г., а на базе прочитывался год ее создания. Она относится к важным культурным ценностям и открыта для обзора 18 числа каждого месяца. Бодхисаттва Мироку из Токийского музея еще больше отличается от канонического изображения Мироку жестом согнутой в локте правой руки, и открытой ладонью, обращенной к молящимся (мудра сэмуиин). Кроме того, в вытянутом лице нет той миловидности, чистоты взора, присущих всем образам Мироку. Его сосредоточенный взгляд не лишен суровости. Скромная по декору трехчастная корона со спускающимися лентами венчает голову строгого божества. За исключением этой фигурки, все изображения Мироку, доступные сегодня для обозрения, сформировались на основе корейских источников и Мироку Тюгудзи и не отличались особым стилистическим разнообразием. Вариативность в основном проявлялась в трактовке черт ликов, корон, причесок, драпировке одеяний, наличии или отсутствии нимбов, украшений. При этом сохранялся единый канонический образ сострадательного бодхисаттвы, призванного помочь людям в грядущих временах, за что и получивший имя будды будущего. Изображая Мироку, скульпторы осваивали новый пластический язык, несколько отошли от линейности и сделали шаг к объемной фигуре. Кроме того, в фигуре Мироку и резьбе его одеяния, представляющего каскад несимметричных глубоких складок, обнаруживается больше естественности.

В Кондо храма Хорюдзи находятся два изысканно выполненных, великолепно украшенных переносных алтаря – Тамамуси⁵² и госпожи Татибана. Последний

⁵² Миниатюрный алтарь Тамамуси (вид жука, встречающийся только в Японии, позже был обнаружен и в Корее) – образец архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства с инкрустациями перламутром, металлом, лаковой росписью. В наши дни часто служит моделью при перестройке и восстановлении храмов. На одной из живописных панелей представлена популярная история-джатака в трех сценах о Будде, когда он был бодхисаттвой, о его милосердии, сострадании, жертвенности – бросился в ущелье, вняв вою голодной тигрицы и

представляет собой синтез архитектурных, живописных, декоративных и пластических начал. Госпожа Татибана Митиё (умерла в 733 г.) была женой важного государственного деятеля Фудзивара Фубито (659–720) и матерью императрицы Комё. Принадлежавший ей алтарь, без сомнения, создали при жизни владелицы. В отличие от алтаря Тамамуси, копировавшего дворцовую постройку, алтарь госпожи Татибана по форме похож на ящик с открывающимися створками, опирающийся на монолитный пьедестал-квадрат на ножках, декорированный по бордюру геометрическим орнаментом в виде волн *суймон*, – распространенный мотив искусства династий Суй и Тан. Верх центральной части алтаря напоминал полог над Тριάдой Шакьямуни, украшенный резьбой в виде рыбьей чешуи, равнобедренными треугольниками, квадратами с инсталлированными в середине жемчужинами. Вся эта художественная конструкция располагалась на невысокой трёхъярусной подставке с ножками. Створки, внешние панели основной части, а также стенки пьедестала стали живописным полем, на котором расцвели изображения дающих обет бодхисаттв, а также учеников Будды – архатов (*ракан*). Открытые дверцы алтаря дают возможность познакомиться еще с одним скульптурным шедевром подпериода Хакухо – бронзовой Тριάдой Амида.⁵³ Сидящий со скрещенными ногами и полузакрытыми глазами футаэ Амида и два предстоящих Каннон и Сэйси покоятся в полураскрытых лотосах, витые стебли которых вырастают из «пола-пруда», созданного из волнообразных позолоченных медных пластин *сасанами*, которые орнаментированы гравированными узорами из таких же цветов и листьев. Жесты рук Амида и фланкирующих его бодхисаттв идентичны: расслабленные пальцы правой руки сложены в мудре сэмуин, левой – ёганъин. Облик Амида, источающего любовь и нежность, традиционен: у него большая голова, крупная шея, вытянутые уши. Великолепный нимб украшен многолепестковым лотосом, от которого расходятся радиальные нити бронзовой филигрании. Край нимба декорирован стилизованными облаками и растительным орнаментом. Корона предстоящего Сэйси узнается по вмонтированному в нее священному сосуду, а Каннон – по фигурке Амида. Заимствованные иконографические мотивы в виде дисков и полумесяцев на коронах бодхисаттв напоминают украшения венцов кушано-сасанидских принцев. Цельность и завершенность композиции придает разрисованный задний экран, который сам по себе является произведением высокого искусства. Его нижнее поле в цветах лотоса, на которых восседают люди, переродившиеся в раю: их лица светятся радостью. Верхняя часть экрана украшена горельефами будд, тоже покоящимися в лотосах. Вся поверхность экрана орнаментирована извивающимися стеблями этого священного растения, а по краям языками пламени и арабесками из цветов жимолости. Распространение в Японии с континента раннего амидаизма способствовало появлению подобных изображений, источником для создания которых служили китайские образцы. В частности, Будда из северных китайских пещер (вторая половина VI в.). Несмотря на различие позы, специалисты признают некоторое стилистическое сходство между двумя фигурами, хотя не утверждают, что китайская фигура – подлинный прототип Амида из алтаря госпожи

ее детеньшей. Всего в Тамамуси восемь расписных панелей, посвященных реликвиям Будды, познанию Буддой истины, изображению двух стражей Нио, отшельникам в пещерах священной ступе с тремя буддами, горе Сумеру с дворцом Индры на вершине. Чернолаковые панели с цветными росписями в технике *мицудасо* являются памятником декоративного искусства, сочетающего китайские, гандхарские и японские традиции.

⁵³ Культ Амида («неизмеримый свет») имеет, скорей всего, небуддийское происхождение и связан с манихейством и иранским зороастрийским богом Митра, выразителем бесконечности и беспредельности света. Основными каноническими текстами об Амида являются «Сутра о видении будды по имени Неизмеримое долгодетие» («Кан Мурёдзюкё») и «Сутра об Амитабхе» («Амидакё»). Прежде чем достигнуть состояния будды, Амида был монахом Дхармакара, но, узнав от будды Локешварараджа о достоинствах мира будд, он выразил желание тоже стать буддой, но при условии, что погружение в нирвану не помешает ему спасти других и дать им возможность обрести покой в раю Сукхавати через веру в его милосердие, сострадательность и осуществление религиозной практики памятования будды (Наму Амида буцу).

Татибана. Живописный характер алтаря дополняется поэтичностью созданных образов, несущих эмоциональный заряд. Даже в небольшой по размерам Триаде ощущается композиционная строгость, смягченная необыкновенной декоративностью, и намечается тенденция к трехмерности.



Триада Амида, Амида 35,7 см, втор. пол. VII в., Токийский национальный Музей



Палетка «Тысяча будд», бронза, 84,3 X 75 см, 698 г., пагода храма Хасэдэра, Нара

Похожая Триада создана из бронзы во второй половине VII в. Одно из главных отличий между этими композициями, прежде всего, в позе Амиды, который сидит, опустив обе ноги и опираясь ступнями в два цветка лотоса. Стилизованные стебли лотосов, на чашах которых стоят Сэйси и Каннон, вырастают непосредственно из довольно скромного по сравнению с первой Триадой пьедестала. Есть определенные отличия и в овалах лиц Амиды, характере завитков прически рахацу, подъеме надбровных дуг, а также одеяниях персонажей, драпировке и украшениях. У Амиды из последней Триады отсутствует третий глаз *дайсанган*. Если положения рук Амиды в обеих Триадах полностью идентичны, то у предстоящих они разные. Эта Триада композиционно решена в строгой фронтальности всех фигур. На задней стороне пьедестала выгравировано – Ямададоно. Это имя соотносится с уже упоминавшимся известным министром из рода Сога – Кураямада но Исикаварамаро.

Из образцов малой бронзовой пластики впечатляет доска-накладка (палетка) «Тысячи будд» на пагоде храма Хасэдэра в префектуре Нара (686), иллюстрирующая пассаж из «Сутры Лотоса» («Рэнгэкё»). В центре композиции расположена большая трёхъярусная пагода Тахото,⁵⁴ по обе стороны которой изображены Шакьямуни и Тахо в окружении других будд, бодхисаттв, сидящих или стоящих в лотосовых пьедесталах. В верхней части панели, отделенной от нижней лентой, вылиты множество барельефов маленьких будд, а также фигурки стражей врат.⁵⁵ Барельефные изображения выполнены в танском стиле, а пьедесталы, орнаменты, капители на колоннах принадлежат сунской традиции, не утраченной через 16 лет после пожара в Хорюдзи. Сама пагода сооружена монахом Домё и еще восемьдесятю монахами и мирянами в память об усопшем императоре

⁵⁴ Тахо восходит к санскритскому имени Прабхутаратна, будды из прошлых времен, которого призвал исторический Будда Шакьямуни для проведения диспута философского характера. Преодолев века, Прабхутаратна прибыл в ступе в сопровождении небесных музыкантов, божеств, одаривающих драгоценностями. Шакьямуни вошел внутрь ступы, и они приступили к беседе («Сутра Лотоса»). Это распространенный сюжет в изобразительном искусстве.

⁵⁵ Обнаруженные рельефы стражей входа на створках каменных дверей погребения (III в.), возможно, явились прототипами Нио.

Тэмму. Сегодня это важный объект почитания, олицетворяющий «Чистую Землю» Амида.



«Раздел реликвий», глина, 711 г., пагода храма Хорюдзи, Нара

Основным материалом для скульптур Асука, безусловно, была бронза, пригодная как для крупной, так и мелкой пластики.⁵⁶ Вылитая из смеси меди, олова, иногда цинка или свинца бронзовая фигура *тюдодзо* отличалась особой прочностью, хотя ее производство было очень затратно по материальным и временным показателям. Тон бронзы зависел от содержания входящих в нее компонентов. Например, красный оттенок получался благодаря высокому насыщению медью. Не часто, но встречаются скульптуры с желтым (*кимбуцу* – золотые), серебряным (*гимбуцу*), металлическим (*тэцубуцу*) отливками. В Японии поверхность бронзовых фигур в основном золотилась (*токин*, или *киммэки*), и тогда они назывались *киндобуцу* или покрывались листами сусального золота в технике *хакуоси*. Иногда золотая фольга с помощью лака или клея наносилась на скульптуру по технологии *кимпакуоси*. Подверженная атмосферным явлениям меньше других материалов, бронза даже выигрывала от соприкосновения с воздухом, так как имела свойство приобретать различные оттенки – зеленоватые, коричневатые, голубоватые, т. е. покрываться благородной патиной. Свет, падающий на бронзовую статую, не проникал сквозь нее, а отражался бликами. Четкий темный силуэт контрастировал с поверхностью. Резкие детали бронзовой скульптуры были рассчитаны на удаленное рассмотрение. Легкие, полые внутри, фигурки без труда перевозились, чем можно объяснить первое появление в Японии с континента именно бронзовых будд. Большинство японских скульптур в период Асука были отлиты с помощью воска (*рокэйтюдзо*). Основой служил металлический стержень, вокруг которого лепили внутреннюю глиняную модель (*тукэй*), к ней приклеивали пластины из смеси воска и смолы, создавая главную модель (*гэнкэй*). Затем конструировали детали. Покрытая воском модель, вкладывалась в разогретую глиняную форму, в которой проделывали отверстия для вытекания воска. Его слой был толщиной, соответствующей стенке будущей скульптуры. Далее, бронзовую модель переворачивали, закапывали в землю, и в пустоты, свободные от воска, заливали расплавленную бронзу, после остывания которой, форму осторожно разбивали. Бронза особенно подходила для создания

⁵⁶ На всем протяжении истории пластического искусства бронза была основным материалом, кроме раннего Хэйан, Момояма и конца Эдо.

канонических монументальных образов, прежде всего, будд, отрешенно взирающих на происходящее вокруг. Но мастера по бронзовому литью не обошли вниманием и миниатюрные храмовые фигурки бодхисаттвы Каннон, а также буддийских божеств, предназначенные больше для домашних алтарей *буцудан*.



Мирянин Юима, глина, 44,5 см, 711 г. пагода храма Хорюдзи, Нара



Мироку, глина, 55,4 см, 711 г. пагода храма Хорюдзи, Нара



10 учеников Будды, глина, центральная 40,2 см, пагода храма Хорюдзи

Процесс литья *тюкин* состоял из трех этапов: создание пресс-формы, заливки и отделки. Если вторая и третья стадии в целом были общими для всех литейных работ, то первая менялась в зависимости от материалов и формы *игата*. Для периода яёй (III в. до н. э. – III в. н. э.) и бронзовых колоколов *дотаку* характерна заливка в форму из песчаника, т. е. *усигата*, восковую форму *рогата* использовали в период с VI–XII вв., в эпоху Эдо для отливки монет и зеркал применяли «песочную форму» *сунагата*. С эпохи Нара по Эдо копии с плоских предметов выливали с помощью формы-реплики *фумигаэси*, когда на металлический лист наносили глину, в ней делали матрицу и заливали металл. Форма для

литья, в основе которой была глина, называлась *согата*.

В подпериод Хакухо создавались и первые образцы глиняной пластики *содзо*, обнаруженные в храме Таимадэра в Нара, где главной святыней почитался Мироку. Сидящая фигура бодхисаттвы (223 см), запечатленная не в канонической позе, а со спущенными, скрещенными ногами,⁵⁷ была освящена в 685 г., т. е. в том же году, что и статуя Будды из Ямададэра. Общее, что роднит головы этих скульптур, безусловно, ясная и смелая моделировка круглого, как будто чеканного лица, четкие линии глаз с приподнятыми наружными кончиками, бровей, короткого носа и ясный взгляд, полный достоинства. Различия касаются деталей, а не общей пластичной выразительности. Например, на голове Мироку «шиньон» с мелкими завитками волос, прикрывающий уши. О величественности позы Будды можно судить только по единственно оставшемуся фрагменту – крупной голове на мощной шее. Монументальность же фигуры Мироку более очевидна, что подчеркивается в соразмерной статуе мандорлой с кругом, в центре которого большой многолепестковый лотос, а по краям ажурный орнамент из языков пламени. Складки классической монашеской одежды параллельными линиями спускаются с левого плеча, придавая визуальную глубину, переходят в нижнее одеяние-юбку и фестончатым рисунком ложатся на пьедестал. Правое плечо слегка прикрыто. Одевание сконструировано таким образом, чтобы показать мощную грудь Мироку.

Подлинными шедеврами глиняной скульптуры признаются примерно девяносто раскрашенных фигур на внешней стороне пятиярусной пагоды Годзюто храма Хорюдзи. Миниатюрные ниши четырех стен, подсказанные китайскими гротами, декорированы глиняными композициями, которые связаны с четырьмя важнейшими событиями буддийской истории: «Успение Будды» *нэхандзодо* (север), «Раздел реликвий» (останков Будды) *бунсяри буцудо* (запад), «Диспут» бодхисаттвы Мондзю, пришедшего навестить заболевшего благочестивого мирянина, познавшего закон Будды, Юима (Вималакирти) (139) – *Юимакицу дзодо* (восток), а на южной стороне изображено «Пророчество Мироку» – *Мирокубуцу дзодо*. Безусловно, не все фигуры подлинные, многие подверглись реставрации или вновь созданы.

В восточной нише установлена сидящая глиняная скульптура Юима, положившего руки на маленький столик, упирающийся единственной ножкой в его скрещенные ноги. Развивавшийся в Японии, как и Китае, бытовой буддизм, утверждал идеалы буддиста-мирянина, самым ярким представителем которого и был Юима, превзошедший своей мудростью не только ученых буддистов, но и бодхисаттв. За ходом спора, касающегося трактовки пассажа из «Сутры о Вималакирти» («Юймагё»), наблюдают ученики Будды, бодхисаттвы, небесные существа, которые, несмотря на схожесть поз и примерно одинаковый размер, отличаются друг от друга кроєм одеяния, прическами, жестами рук и даже взглядами. Особенно это касается фигур из нижнего ряда, где представлены монахи, обычные мужчины, женщины, дети. Скульптор изобразил сцену спора, поэтому Юима запечатлен с открытым ртом, хотя в конце, по преданию, он сомкнет уста в молчании. Мондзю, окруженный слушателями, отличается от них размером (50,9 см) и положением рук: пальцы правой сплетены в мудре сэмуин, левой – ёганьин. Сейчас он готов парировать высказывания Юима. Выполненные из мягкой, податливой глины, фигурки поражают пластичностью и гибкостью, они особенно выразительны в многообразных сплетениях рук. Их жизнеподобие и камерность стимулировали действенность восприятия. Глиняная композиция создана с соблюдением принципов гармонии и в своем декоративно-символическом убранстве производит

⁵⁷ В подобной позе изображен бодхисаттва Майтрея в монастыре Цяньфодун (Дуньхуан). Глина с раскраской V в.

благостное впечатление, создавая эмоциональный и психологический настрой.

На южной стене пагоды доминирует фигура Мироку, выполненная не в канонической позе. Он изображен сидящим со спущенными ногами, которые упираются в пьедестал, так называемое изображение *идзо* (ису – стул), в сопровождении бодхисаттв, богов и стражников. На голове «шиньон» с мелкими завитками волос, пальцы сложены в мудрах сэмуин и ёганъин, одежда, традиционно открывая торс, складками ниспадает с плеч до щиколоток босых ног. Согласно сутрам («Сутра о нисхождении Майтрейи» – «Мироку гэсёкё», «Сутра о становлении Майтрейи буддой» – «Мироку дзёбуцукё»), Майтрейя, верный своим обетам, в будущем через сотни миллионов лет родится на земле, обретет просветление и прознесет три проповеди, что принесет освобождение всем живым существам.

Северный фасад стены украшен самой драматичной сценой вхождения Будды в нирвану (махапаринирвана) – Золоченая фигура Будды возлежит на низком ложе, перед ним на коленях пожилая женщина. Будду окружают десять учеников (ракан), запечатленных в различных позах, выражающих глубокое страдание. Они достигли Просветления благодаря собственной добродетели. Трое учеников на переднем плане, изможденные аскезой, о чем свидетельствует их крайняя худоба и ребристые тела, особенно неистово демонстрируют невыносимое горе. Изображенные на северном фасаде фигуры Восьми господ Хатибусю представляют собой композицию из двух различных групп: одни выражают крайнее потрясение, другие, как например, Асюра спокойно наблюдают за уходом Будды. Появление последних в этом сюжете признается случайным, тем более что из «Кокон Мокурокусё» следует, что Хатибусю располагались на восточной стене. На заднем плане изображены драконы, демоны, ангелы, птицы, животные, представляющие 52 вида живых существ, а дальше на скалах просматриваются фигуры монахов, мужчин и женщин. Скорбят все: и старик-мирянин, сжавший руки в кулаки и еле сдерживающий чувства, и аскеты-послушники. Их жесты и взгляды, выражающие полное отчаяние, устремлены к телу Учителя. Объединенные общим горем, фигуры только композиционно сосредоточены вокруг Будды, но каждая наделена собственными человеческими чертами, которые и отличают людей от божеств. Нарушение иконографического канона в этой сцене проявилось в отсутствии симметрии и полной фронтальности.

Западная стена отдана сюжету о разделе останков *сярира* сожженного тела Будды и похоронного костра.⁵⁸ По центру в глубине на возвышении установлен большой, отливающий золотом ларь с реликвиями. По обе стороны от него на различных уровнях расположены коленопреклоненные фигурки правителей государств или их представителей, последователей буддизма. В оформлении гротов, облике фигурок, не говоря о сюжете, прослеживается континентальное влияние. Возможно, вся композиция дело рук китайских мастеров. Эти глиняные рельефы, представляющие живописную картину, не раз реставрировались, при этом сохранялся изначальный замысел, но некоторые фигуры утрачены, в частности, двух персонажей, несущих дерево для похоронного костра. В изображениях коленопреклоненных бодхисаттв и сидящего Майтрейи, который сохранился в первоначальном виде (его также окружают Нио и львы), явно прослеживается связь с китайскими пещерными каменными рельефами в Тяньлуншане провинции Шаньси. Исследователи указывают на стилистическую общность глиняных фигур, представленных на всех четырех стенах, с китайской пластикой, что проявилось в позах, лепке черт лица, особой моделировке корпусов, когда

⁵⁸ Физическое тело Будды было помещено в четырехслойный гроб из золота, серебра, бронзы и железа и после сожжения останки в равном количестве роздали правителям восьми государств.

деликатно прорабатывались впадины и выпуклости тел (Матида Юити. Нихон кодай тёкокуси гайсэцу.).

Способ создания глиняных фигур и их раскраски в общем заимствован с материка в то время, когда строили храм Хорюдзи. Они напоминали терракотовые скульптуры периода Тан, которые, в свою очередь, прототипом имели глиняные изображения, принадлежащие матхуртхской и гандхарской изобразительной культуре. Но нельзя забывать, что в глине выполнены и образцы японской архаичной пластики. Традиции национальной глиняной скульптуры восходят к периоду Ямато (IV–VI вв.) и представлены ханива – погребальными изображениями обычных людей, воинов, жрецов и жриц, а также охранными идолами догу. Основное предназначение ханива, найденных в больших курганах или вокруг них, заключалось в эскорте высокопоставленного усопшего и предстоянии перед высшими божествами. Отсюда и другое название ханива, включающее слово стоять (тацу).⁵⁹ Каждая из фигур наделялась только ей присущими деталями, выразительностью позы и взгляда. По боевой амуниции – шлему, доспехам, оружию, а также суровому лицу без труда угадывался воин. Молитвенно сложенные у груди руки, тонко моделированные лица выдавали жриц. За непринужденной мимикой, выражавшей чувства радости, наивность, некоторую беззаботность и непосредственность, проглядывали простые люди (Виноградова Н. А. Скульптура Японии. С. 36). Процесс моделировки выполнялся с помощью бамбукового стека в местной стилистике, размеры фигур колебались от 30 до 130 см. Особой проработке на лице подвергались нос и подбровья, слепленные в одной манере «смело и крепко» и придававшие им особую выразительность (Иофан Н. А. Культура древней Японии. С. 80). В дальнейшем иконографический канон развивался, в том числе, благодаря преемственности пластических решений, сформировавшихся на ранних стадиях. Ханива предопределили пути развития глиняной скульптуры и оказали влияние на формирование национального пластического мышления.



⁵⁹ Цутинингё, татэмоно, цути, тати.

Конго Рикиси, глина, 378,8 см, 711 г., внутренние ворота храма Хорюдзи



Бонтэн, глина, 110,2 см, перв. пол. VIII в., Сокровищница Храма Хорюдзи (оригинал в Дзюкидо)



Китидзётэн, глина, 166,3 см, перв. пол. VIII в., Кондо, храм Хорюдзи, Нара

Поскольку глина считалась народным материалом, то первоначально из нее создавались фигуры не самых важных божеств. Она была более удобной для изображения телесности

фигур, нежели бронза или дерево. Особенно скульпторам удавалась лепка мелких изящных деталей и передача динамичных поз. Податливая глина реагировала на прикосновение скульптура и благодарно отзывалась художественным произведением. Специфические свойства этого материала требовали быстрого темпа, но в то же время допускали внесения дополнений и исправлений. Глина наиболее соответствовала реалистической изобразительной форме, характерной для следующего периода Нара.⁶⁰ Скульпторы раннего Средневековья оценили этот популярный материал за большую адаптированность и широко использовали его, но усложнили технику лепки. Деревянный остов *симбоку* обматывался соломенной веревкой *варанава*, на него наносилось три слоя глины разного качества – грубой с мелкими камешками (*араццутти*), средней (*накаццутти*) и отделочной (*сиагэццутти*), которые закреплялись отжимочной формой. Наиболее уязвимые детали тела и одеяния фиксировались медными пластинами *досэн*. Остовы рук обматывались нитями из пеньки. После высыхания скульптуры ярко раскрашивались, но перед этим они грунтовались гипсом. Наружная роспись способствовала сохранению скульптуры, препятствуя проникновению влаги. Кроме того, по сравнению с бронзой и деревом материальные затраты на глиняные скульптуры были значительно меньше. И все-таки для японского климата этот материал, активно впитывавший влагу и легко трескавшийся, не очень подходил, поэтому влияние глиняных фигур почти утратилось после годов Тэмпё.

Глиняная пластика рассматриваемого периода отличается большим разнообразием буддийских персонажей, принадлежащих первой половине VIII в. Среди них стражи врат Нио, Четыре Небесных царя (от 109 до 160 см, первая половина VIII в., хранятся там же), (Сокровищница Хорюдзи, оригинал в Дзикидо, 109,4 см первая половина VIII в.), Бонтэн, Китидзётэн и др. Перечисленные герои буддийского мира не встречаются или не сохранились в бронзе и дереве. До наших дней они дошли только в глиняном исполнении, но с утраченным красочным слоем. Стражи врат, стоящие в воротах Тюмон храма Хорюдзи, по сравнению с вышеупомянутыми статичными барельефными изображениями на бронзовой вотивной доске храма Хасэдэра отличаются динамикой тел и мимикой лиц. В резких поворотах корпуса, выпученных глазах, гневном оскале рта проявилась необузданная ярость, направленная против врагов буддизма. В дальнейшем они стали эталонными при изображении охранителей буддийской веры, готовых сразиться с противниками Учения. Их экспрессивные фигуры вызывают в памяти изображения из пещер Майцзишаня в западной китайской провинции Каньсу, а форма глаз сродни той, что характерна для погребальных ханива.

⁶⁰ Основных шедевров глиняной пластики коснемся в этой главе, хотя хронологически они принадлежат другому времени.



Шакьямуни, бронза, 34,5 см, пер. пол. VII в. Токийский национальный музей

Как божества-охранители веры Нио (санскр. дварапала), или Конгорикиси (держачие ваджру) известны еще по индийской иконографии. Одно из первых изображений Нио (Акэ) с открытым ртом относится к 686 г. и представляет собой уже упоминавшийся барельеф на бронзовой табличке (Хасэдэра, Нара). В нишах храмовых ворот, как правило, устанавливают скульптуры стражей Нио, ярых охранителей буддийской веры.⁶¹ Левый с открытым ртом (вдох), олицетворяющий первую букву санскритского алфавита «а», ориентирован на запад – Миссяку Конго (Гухяпада Ваджра), правый с сомкнутыми устами (выдох), представляющий последнюю букву «ум», направлен на

⁶¹ Изначально был один бог-охранитель Будды Шакьямуни по имени Сюконгодзин, который в соответствии с центрально-азиатской традицией изображался в военных доспехах.

восток. Это Нарээн Конго (Нараяна Ваджра). Они изображали начало и конец – греческие альфа и омега. Индийские по происхождению Ниомон прижились на японской почве, став неотъемлемой частью буддийской храмовой архитектуры. Изображенные в остро динамичных и даже устрашающих позах, стражи врат напоминают brutальных персонажей мифологических времен. На их оголенных торсах может быть нагрудное украшение; низ задрапирован юбкой с развевающимся подолом. Ликом они свирепы, что резко отличает Нио от медитирующих божеств, молитвенно общаясь с которыми, верующие обретают покой и умиротворение. Сейчас Нио встречают паломников перед входом в «священную землю» буддизма, а изначально помещались непосредственно в самих храмах.

Самая старая, уже упоминавшаяся, отдельно стоящая скульптура Нио с открытым ртом из раскрашенной глины, высотой 330 см, создана в 711 г. для ворот Тюмон храма Хоккэдо. Интересно, что у этой фигуры отсутствует обязательный атрибут ваджра *конгосё*. А в остальном это типичная динамичная скульптура стража врат, символизирующая силу, которая активно передается через налитые мускулы, рельефный оголенный торс и вздувшиеся от напряжения вены, наполненные кровью. На крупном черепе скручены в пучок волосы, трогательно перевязанные лентой, что слабо вяжется со свирепым обликом Нио. Разлетающиеся вверх брови, сверкающие яростью большие глаза, широкий оскал рта дополняют ощущение мощи, которую демонстрирует этот персонаж. Глиняный Нио из Хоккэдо Тодайдзи отличается от вышеописанного (вторая половина VIII в., 326 см). Прежде всего, он в ярких, сложных по конфигурации доспехах, которые, конечно, призваны подчеркнуть его боевой дух, но в то же время скрывают мощное тело, не давая полное представление о силе героя. Образ яростного защитника веры, возможно, передается через прическу в стиле *дохайу*, имитирующую вздыбленные кверху волосы. Один из персонажей, тоже выступающий как защитник вероучения, Сюконгодзин ⁶² (раскрашенная глина, 167,5 см, 733 г., Хоккэдо Тодайдзи) типологически схож с Нио: в доспехах, пучок волос перевязан лентой, то же гневное выражение лица. В правой руке держит ваджру, как будто прицельно направленную на врагов. Но предплечья не закрыты латами, а оголены так, что видны вздутые вены. Сжатая в кулак левая кисть свидетельствует о его необыкновенной силе. Иконография стражей врат и других яростных защитников веры, пройдя через множество трансформаций, не утратила главного признака – яркого динамизма и несоответствия каноническим идеалам красоты, характерным для высших божеств. Они всегда наделены гипертрофированным признаком силы, мощью, способной все смести на пути. У них скорее квадратные, нежели овальные лица, а глаза не классической миндалевидной формы, а круглые, едва не вылезавшие из орбит.

⁶² В «Японских легендах о чудесах» рассказывается об отшельнике, самочинном монахе *убасоку*, по другой версии, это был второй патриарх школы Кэгон – Робэн (689–773), который без отдыха молился глиняной статуе Сюконгодзин, привязавшись веревкой к ее ногам, исповедовался в грехах, а однажды от ног статуи разлилось сияние, достигшее дворца государя Сёму. Государя вначале одолели сомнения, он послал гонца, подтвердившего это чудесное явление. Восхитившись таким усердием, разрешил Робэну принять монашество. Согласно легенде, статуя стояла у северного входа в молельню Кэнсакудо храма одайдзи. (Золотая книга мифов. С. 454–455).



Мандорла, бронза, 31 см, 534 г.



Шакьямуни на фоне мандорлы, бронза, 17 см, 539 г., царство Когурё, Корейский п-ов



Шакьмуни, бронза, 11,4 см, 571 г., царство Когурё, Корейский п-ов



Мандорла, бронза, 12,4 см, 596 г., царство Пэкче, Корейский п-ов

В индийской иконографии облики Тайсякутэн (Индра) и Бонтэн (Брахма) отличаются друг от друга прическами и атрибутами в руках. Японские мастера наделили этих персонажей похожими прическами, а также маленькими коронами, облачили в кожаные доспехи, поверх которых смоделировали одеяния свободного покроя со множеством складок в нижней части. Но у Тайсякутэн оно перевязано впереди на уровне талии. Подобный крой одежды придал телам объемность и значительность. До периода Нара Тайсякутэн и Бонтэн располагались в Кондо. Они воспринимались как божества, охраняющие Шакьямуни и его учение. По индийской легенде, Тайсякутэн жил на вершине горы Сумеру – центре мироздания и обладал огромной силой. От взмаха ваджры, постоянного его атрибута, зависели изменения погоды и явления природы. Тайсякутэн под своим изначальным именем упоминается в священной книге индуистов «Ведах» как идеализированный воин, а в священной книге зороастрийцев «Авеста» он известен как дьявол. В буддизме ему была отведена роль избавителя от бед и

препятствий, стоящих на пути человека. Тайсякутэн в иконографии может представлять носителем эзотерического учения миккё и обладать множеством рук и ликов, а также быть проводником явного учения *кэнкё*, и тогда его изображали Двуруким и Одноликим. Самые старые скульптуры сохранились в трапезной (Дзикидо) храма Хорюдзи (раскрашенная глина, 108,5 см, VII–VIII вв., Нара). Кроме того, известны скульптуры этих божеств-охранителей из Хоккэдо храма Тодайдзи и Дзикидо храма Тосёдайдзи. Их лики излучают умиротворение, чем они напоминают бодхисаттв, но одеяния, под которыми доспехи, вызывают в памяти боевое снаряжение Четырех Небесных царей Ситэнно. Всем своим видом они дают понять, что находятся на более высокой ступени божественности, нежели небесные цари.

В изображении глиняных фигур Четырех небесных царей наблюдается отход от жесткой фронтальной привязки, что было характерно для большинства работ асукского периода и раннего Хакухо, и обнаруживается тенденция к свободной, естественной трактовке поз. Широко распахнутые глаза, открытый рот, поворот головы, расставленные ноги создают впечатление подвижности монументальных персонажей. Особенно это заметно в фигуре Дзотётэн. Наплечные латы выполнены в форме львиных голов с открытыми пастьми. Обернутые вокруг талии кушаки на концах завязаны, образуя большую петлю.

Хрупкость глины не помешала японским скульпторам проявить в лучших работах национальный гений. Наоборот, мягкий материал часто способствовал демонстрации их мастерства и таланта. Тщательность отделки всегда была безупречна и не зависела от размеров фигур. В глиняных скульптурах нашли выражение художественные представления времени, переплавленные на японский лад. Проявился интерес к особой пластической лепке лица, проработке носа, губ, бровей, отразивших особенности местного этноса. Это, безусловно, стало возможным благодаря использованию качественно иного материала – глины с применением палочной каркасной техники.

Японские мастера этого периода работали и в технике сухого лака, образцы таких скульптур хранятся в храме Таимадэра – Четыре небесных царя, сгруппированные вокруг глиняного Мироку. Эти самые старые лаковые скульптуры, выполненные во второй половине VII в., открыли путь к нарским шедеврам.⁶³ В них наметилась тенденция перехода к новому, более реалистическому стилю изображения. Таким предстает монах Гёсин, первоначально служивший в монастыре Хокодзи, а после изучения сутр школы Хоссо и других ветвей буддизма поселился в храме Хорюдзи, где до сих пор сохраняется много сутр, переписанных по его просьбе. Статуя была сделана вскоре после смерти монаха (умер в 757 г.) мастером, который хорошо его знал. Говорят, ее изготовление не потребовало много времени, так как скульптор торопился, боясь, что его покинет ощущение живого образа монаха, ускользнет индивидуальность. Мастер смог передать не только внешнее сходство (вскинутые кверху концы век, мощная шея, длинные уши), но подчеркнул высокое достоинство волевого персонажа, его духовную концентрацию, спокойствие и красоту совсем не старого лица.

В скульптурных произведениях, выполненных в ранний период Асука, явно ощущается дух пластики Лунмэня. Например, как указывалось, Триада Шакьямуни из Кондо Хорюдзи несет следы влияния Триады из пещеры Биньян в Лунмэне, в которой канонизированность позы «смягчена тонкостью и красотой узоров одеяний, прочерченных ровными плоскими линиями складок, изящно закругляющихся фестончатым рисунком вдоль передней кромки платья» (Виноградова Н. А. Скульптура старого Китая. С. 62). Линеарность, плоскостность, свойственные китайской скульптуре,

⁶³ Как и в случае с глиняной пластикой, о скульптурах в технике сухого лака расскажем здесь, о технике их изготовления в следующей главе.

определяли и форму японского пластического искусства в период его становления. Начало VII в. отмечено воздействием на японскую пластику культур династий Чжи и Чжоу, хотя в Китае в это время правили недолговечная династия Суй, которую в 618 г. сменила династия Тан. Под знаком этих культур развивается пластическое мышление Асука и Хакухо, когда новое вероучение буддизм с его созерцательным мироощущением дало импульс для развития скульптуры. Изображения в новом стиле вначале проникли в корейские государства Когурё (по суше) и Пэкче-Кудара (морским путем), а затем и, как свидетельствуют документы, благодаря корейским мастерам, на Японские острова. Стиль Кудара обнаруживается в фигурке стоящего Шакьямуни, изображенного с непропорционально большими руками и головой, но с коротким торсом. Хранящиеся в Императорской коллекции три оригинальные корейские фигурки и мандорла, подаренные храмом Хорюдзи, дают представление о корейском изобразительном искусстве и его влиянии на японскую пластику. Среди них миниатюрные статуэтки, изображающие Шакьямуни на фоне ореолов. Одна бронзовая высотой 17 см, сделана в 539 г. в Когурё, другая тоже бронзовая из Когурё 571 г., но еще меньшего размера, всего 11,4 см, а также две бронзовые мандорлы, датированные соответственно 534 и 596 г., высотой 31 см и 12,4 см, последняя из Пэкче. Все сохраняют стиль, характерный для династий Вэй.⁶⁴ Черты Лунмэня обнаруживаются и в уже упомянутой грациозно исполненной деревянной статуе Мироку из Корюдзи (первая половина VII в., 123,5 см, Киото), прототипом которой послужило каменное изваяние VI в., высеченное в Силла (Корея, музей Кёндзю).

Иконографический канон, пришедший с материка, континентальные пластические средства заложили основу искусства японской буддийской скульптуры и помогли проявиться национальному творчеству. Со временем китайско-корейские буддийские образы обрели вполне различимый японский оттенок, в них четко угадывались национальные признаки. В японской пластической культуре зазвучали по-новому канонические, устойчивые художественные символы, раскрывая ее своеобразные грани. Дошедшие до нашего времени произведения раннеяпонской буддийской скульптуры свидетельствуют о выдвигании этого вида изобразительного искусства на передовые позиции. Не без континентального влияния формировался национальный стиль, который создал базу для развития уникального пластического мышления следующих эпох. Японские исследователи отмечают, что своеобразие японской скульптуры в заключительный период Асука, т. е. Хакухо, ее красота проявились в передаче некоторой наивности, целомудренности, чистоты образов, что определяется словом *доган* – детское выражение лица. Это не было строго национальным вкладом в пластическую культуру: в лицах персонажей угадывается влияние традиций Северной Вэй, Суй и Кореи (Силла). Но если в континентальной пластике акцент больше делается на миловидности образов, то в японской преобладает незапятнанная чистота. В китайской и корейской скульптуре детский стиль *доганфу* не доминирует, но является фактом искусства, положительно отразившемся в островной скульптуре (Мори Хисаси. Буцудзо Тотё. С. 131).

В асукской пластике нашли отклик и сплелись традиции дальневосточных стран, оставивших прочный след в японской скульптуре. Это было время культурного воздействия на Японию суйского и танского Китая, а также трех государств Корейского полуострова – Пэкче, Когурё и Силла. Устанавливались не только дипломатические отношения между этими странами, но и происходил обмен студентами, буддийскими монахами. А после победы в 668 г. Силла над своими соседями в Японию начался массовый исход корейских иммигрантов, среди которых было немало высококлассных

⁶⁴ В результате смуты Северная Вэй распалась на Западную Вэй (535–557) и Восточную Вэй (534–560).

мастеров-скульпторов, активно повлиявших на формирование японской пластики. Разнообразная и выразительная иконография Асука стала крепким фундаментом, на котором расцвела вся дальнейшая национальная скульптура, ставшая мерой для последующих поколений мастеров. Высокие традиции скульптуры Асука, были продолжены в эпоху Нара, когда проходило накопление и обобщение достижений предшествующей пластической культуры и создание нового собственного стиля, отразившего богатство духовной жизни Японии. Художественный импульс с континента отозвался мощным эхом на Японских островах.

Скульптурные шедевры Нара (710–794)



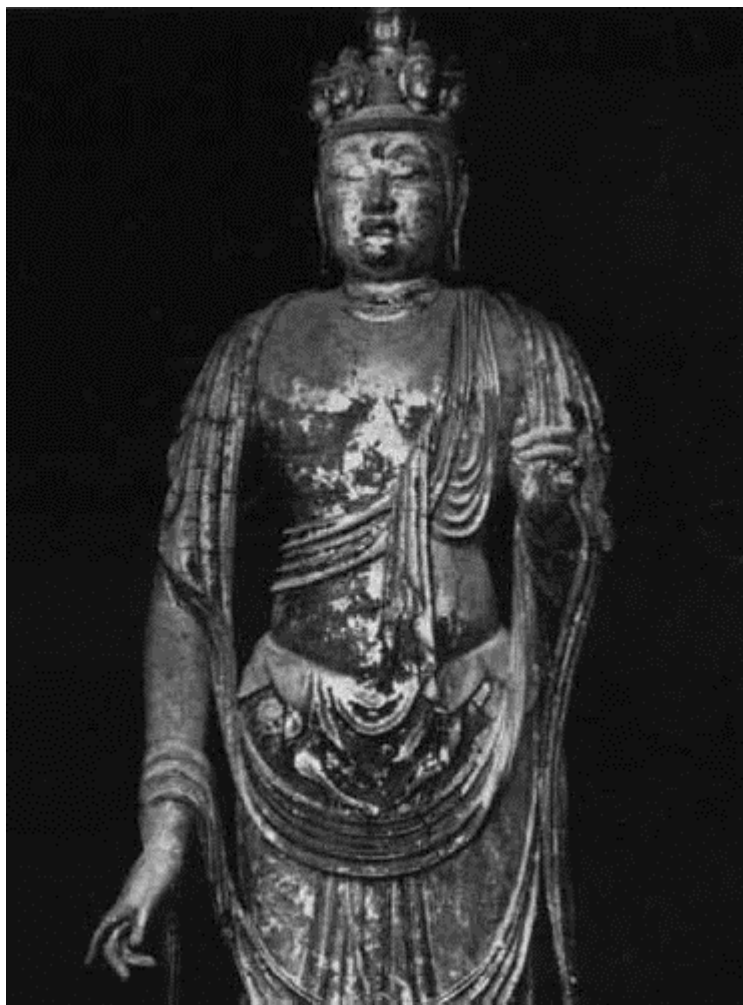
Бирусяна (Великий Будда), бронза, 16,19 см, 757 г., реставрирован в 1692 г. храм Тодайдзи, Нара

Исторический период Нара со столицей в одноименном городе^[65] определяется как время формирования централизованного государства по модели танского Китая, так называемого государства законов *рицурё кокка*. Столь сильное в предшествующую эпоху корейское влияние постепенно ослабевает и в итоге сходит на нет. Нарские правители оказывали буддизму государственное покровительство, выразившееся, в том числе, и в особом внимании к строительству храмов не только в центре, но и в провинции и созданию для них культовой скульптуры. В 720 г. в Нара находилось 48 буддийских храмов. Построенные из дерева, за исключением каменного стилобата, они часто горели и не сохранились, в отличие от находившихся в них бронзовых скульптур. По указу императора Сёму, в 742 г. была заложена сеть «провинциальных храмов» *кокубундзи* во всех 66 землях, которые образовали единый административный комплекс с Управлением провинциями. И это был не единственный указ, свидетельствующий о государственной политике в области буддизма. Центральным храмом должен был стать Тодайдзи (Великий Восточный храм), для которого Сёму объявил изваять статую Великого Солнечного будды Дайнити.^[66]

Континентальное пластическое мышление, вобравшее образно-стилевую систему индийских и среднеазиатских образцов, активно внедряется в японскую скульптуру и отзывается рядом истинных национальных шедевров. Наряду с высочайшими достижениями танской культуры, проявившимися в философии, литературе, этике, в Японии укрепляются континентальные художественные взгляды и приемы в области пластики. Этому способствовали как паломничества японских монахов в священные места Китая, изобилующие высокими образцами скульптуры, так и приезды в Японию китайских мастеров. Прямые заимствования, которые наблюдались в прошлый период Асука, сменились освоением и решением новых задач в области скульптуры. Преломление изобразительных приемов определило национальный пластический язык, ставший визитной карточкой эпохи Нара, когда мастерство японских ваятелей достигло высокого уровня. Преобладающим в искусстве ваяния становятся идеалы танской эстетики с ее попытками наделения земными чертами тех же каноничных буддийских божеств. Статичное тело подвергается более свободной моделировке, усиливается внимание к изображению его чувственной стороны. Копирование китайских образцов, частично характерное для асукской скульптуры, уступает место яркой национальной самобытности, чему способствуют и используемые материалы и техники – не только бронза, но глина и сухой лак.



Одиннадцатиликая Каннон из Нати, бронза, 31,5 см, конец VII нач. VIII в., Токийский национальный музей



Одиннадцатиликая Каннон из Сёриндзи, сухой лак с позолотой, 209 см, втор. пол. VIII в., храм Сёриндзи



Фреска. Одиннадцатиликая Каннон, 333 X 150 см, нач. VIII в., Кондо, храм Хорюдзи, Нара

В период Нара бодхисаттва Каннон продолжала оставаться важнейшим иконографическим образом, более того, ее место в сонме буддийских божеств значительно укрепилось, что не в последнюю очередь связано с началом распространения в стране эзотерического буддизма, который внес изменения в трактовку ее облика. Индийская традиция необычного изображения почитаемых божеств с множеством рук и голов, т. е. их мультиплицирование, прижилась в Японии, но была переосмыслена в национальном духе. Пять «превращенных обликов» хэнгэ послужили моделью для японских скульпторов. Первое изображение Одиннадцатиликой Каннон (Дзюитимэн Каннон), по свидетельству ученых, появилось в начале периода Нара. Из самых известных Одиннадцатиликих Каннон до наших дней сохранились бронзовая скульптура из раскопок Нати, а также фигуры в технике сухого лака из храмов Сёриндзи, Каннондзи и Миэдэра.

Каннон из Нати (конец VII в., начало VIII в.) представляет собой изящное миниатюрное создание с ритуальным сосудом в левой руке. Необычность облика, безусловно, заключается в конструировании нескольких ликов – два расположены по бокам в области ушей, остальные на голове, напоминая цветочную клумбу. Лики Каннон из храма Сёриндзи смоделированы иначе: они одного размера, расположены по окружности головы, а в центре над ними возвышается еще одна головка. Эта фигура по конфигурации ликов напоминает изображение бодхисаттвы на фреске, утраченной в 1949 г. в результате пожара. По отзывам специалистов, лицо Каннон Сёриндзи одно из самых красивых в японской пластической культуре. Торс Каннон почти оголен, лишь в средней части слегка прикрыт узкой полоской ткани, спускающейся с плеч. Скульптор добился почти осязаемой передачи чувственности образа, которую не может лишить фалдящаяся одежда, которая закрывает нижнюю часть фигуры. От бесплотности ранних бодхисаттв не осталось и следа, но они приобрели грациозную женственность, мягкость

и изящество. Способ расположения ликов в нарской пластике отличался художественным разнообразием. Например, головки Каннон из храма Миэдэра установлены по окружности, но не перпендикулярно, а под наклоном, при этом высокую прическу венчает центральная головка.

В провинции Ямато основным храмом стал Кинсёдзи, Главный зал которого в настоящее время и есть Зал Сангацудо (Третьего лунного месяца), часть храмового комплекса Тодайдзи. Находящаяся в нем скульптура Фукукэндзяку Каннон (Амогхапаса) изначально была центральной святыней хондзон очень влиятельного храма Консюдзи. Даже большой размер статуи не мешает считать ее самой утонченной из работ того времени, соединившей мастерство исполнения и высокую художественность в передаче образа милосердной бодхисаттвы. Культ Фукукэндзяку Каннон, пришедший в эпоху Нара из Индии, где ее изображения появились в VI в., был широко распространен в Японии. Согласно сутрам, в которых говорилось о Фукукэндзяку Каннон (около 587 г.), встречались различные вариации обликов этой бодхисаттвы, восходящие к изображению Одноликого Восьмирукого небесного царя Дайдзидзайтэна: Одноликая Восьмирукая; Одноликая Двуручая или Четырехликая; Трехликая Четырехрукая или Шестирукая, или Десятирукая, или Восемнадцатиручая; Одиннадцатиликая Двенадцатиручая. Самое распространенное изображение этой Каннон – Одноликая Восьмирукая. В сутре, где говорится о добрых деяниях бодхисаттвы, она встречается под именем Дайдзидзайтэн (Макэй Сюратэн), прототипом которой считается индуистский бог Шива. В своих восьми руках Фукукэндзяку Каннон тоже держит культовые предметы, но главный из них – силки-кэнсаку для спасения всех живых существ, который и дал имя этой бодхисаттве. Две руки богини, между которыми поблескивает хрусталь, параллельно сложены ладонями перед грудью в мудре *конго гассё* (ваджра андзяликарма), символизирующей два независимых мира – Мир Ваджры (Конгокай) и Мир Чрева (Тайдзокай), два аспекта духовной и материальной жизни, статику и динамику. Но с другой стороны, мудра, как следует из названия, олицетворяет алмазный мир, вечный и нерушимый. Эта мудра никогда не связывается с буддами, она принадлежит только бодхисаттвам и менее значимым божествам буддийского мира, но выражает почтение Будде и его Учению. Все семь скульптур Фукукэндзяку Каннон определяются как очень ценные. Вознесенная на октагональный^[67] пьедестал величественная фигура Восьмирукой Трехглазой Каннон олицетворяет торжество небесного света, проникающего в самые отдаленные уголки Вселенной и рассеивающего мрак неведения. Светозарность облика подчеркивается лучами-стрелами ажурного, раскрашенного золотом деревянного нимба дайкохай размером в рост бодхисаттвы. Этот солярный мотив имеет как местное происхождение, так и среднеазиатские корни. В ее руках традиционные культовые атрибуты – копье, лассо, помогающие спасти людей. Голова увенчана высокой филигранной короной из серебра, украшенной более чем 22 тыс. драгоценных камней с серебряной фигуркой будды Амида кэбуцу в центре. Фукукэндзяку Каннон отличает от других ликов бодхисаттвы (за исключением Тысячерукой Каннон из храма Тосёдайдзи) наличие на лбу вертикально расположенного узкого третьего глаза, который называется «глазом будды» *буцуган*. Его смысловое значение заключается в невозможности слухавить, обмануть, пойти против собственной совести, так как это «глаз души» *кокоро но мэ*. Легкие шарфы, которые спускаются с плеч, скользят по рукам, касаются ступней. Нижняя часть одеяния с каскадом волнообразных горизонтальных складок придает скульптуре истинно царский вид. С левого плеча ниспадает шкура оленя *рокухи*, о которой говорится и в сутре. Этот атрибут одеяния подчеркивает высокое происхождение бодхисаттвы, так же как и многочисленные украшения *ёраку*. По замыслу скульптора, фронтальная фигура,

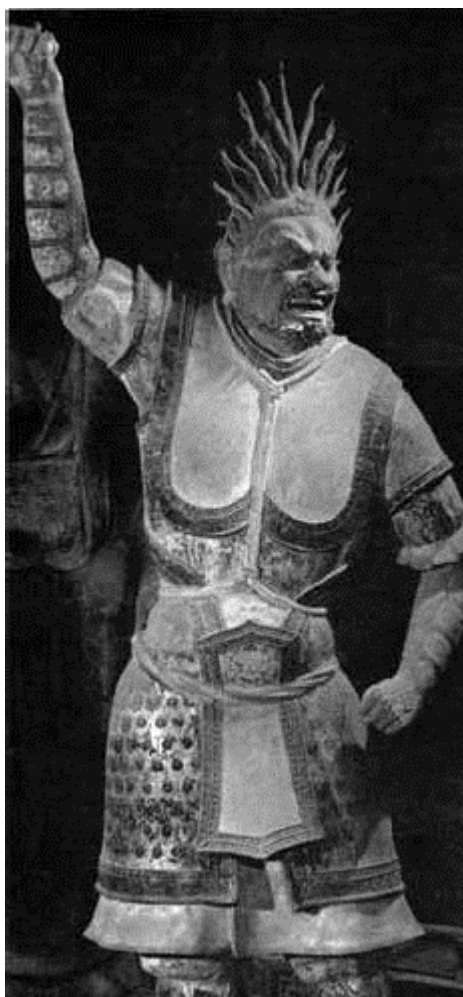
приобретшая в процессе работы многомерность, отделяется от стены, расширяя алтарное пространство. Фланкирующие ее бодхисаттвы Солнечного Никко и Лунного Гакко света (обычно сопровождают будду-врачевателя Якуси),^[68] молитвенно сложившие руки, с нежными лицами, озаренными добротой, призваны усилить художественное впечатление от композиции, прославляющей торжество света, мудрость и милосердие центральной фигуры.



Одиннадцатиликая Каннон из Миэдэра, сухой лак, 170,9 см, храм Миэдэра, преф. Гифу



Тайсякутэн, сухой лак с раскраской, 404,6 см, 757–764 гг., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара



Миссяку Конго (один из Конго Рикиси), сухой лак с раскраской, 326 см, 757–764 гг., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара



Нараэн Конго (один из Конго Рикиси), сухой лак с раскраской, 332 см, 757–764 гг., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара

Окружающие богиню из храма Тодайдзи лаковые фигуры Бонтэн, Тайсякутэн, Четырех Небесных царей и Конго Рикиси (Вадзярапани) изначально не входили в свиту Каннон. Считается, что первыми спутниками в этой композиции были глиняные фигуры Бонтэн и Тайсякутэн, которых сейчас называют Никко босацу и Гакко босацу. Под такими именами они стали известны с периода Гэнроку (1688–1704), правда, достоверных данных об их первоначальном названии нет. Фигуры двух фланкирующих почти идентичны: тот же мягкий, добрый взгляд, полное совпадение в моделировке черт лица и рисунке причесок, одинаковое положение рук, символизирующих мудру гассё. Покрой одежды различается в деталях, в вырезе ворота, в глубине и частотности драпировки, но главное отличие касается фасона нижней части одеяния. Никко и Гакко по стилю исполнения ближе к Четырем Небесным царям из Кайданъин. Сейчас они предстают почти бесцветными из-за утраты первоначального окраса, хотя кое-где на юбке Гакко остались следы зеленой краски.



Никко, раскрашенная глина, 226,1 см, 742–746 гг., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара.



Гакко, раскрашенная глина, 224,4 см, 742–746 гг., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара.



Фукукэндзяку Каннон, дерево, 314 см, конец VIII в., храм Корюдзи, Киото

Одна из Фукукэндзяку Каннон находится в Кодо храма Корюдзи. В отличие от других изображений этой бодхисаттвы она предстает почти с оголенным торсом, а низ фигуры задрапирован юбкой с продольными складками. Ладони двух рук сложены в молитве, а остальные держат культовые предметы, помогающие спасти живые существа. Потемневшее от времени лицо сверху обрамлено обручем, напоминающим невысокую корону из лепестков, над которой возвышается декоративно сплетенная прическа. Единственное украшение-ожерелье плотно прилегает к шее. Необычен облик Фукукэндзяку Каннон, представленной в храме Тосёдайдзи (последняя четверть VIII в. 173,3 см) Своеобразие этой Каннон состоит в том, что она наделена только двумя руками (но предплечья и кисти не сохранились). Правда, храмовая традиция еще называет эту Каннон – Сисику босацу, бодхисаттва, издающая львиный рык, т. е. вселяющая страх, наводящая ужас на язычников и низших духов. В том же храме также есть одна фигура бодхисаттвы – Каннон с ивовой ветвью (Ёрю Каннон), хотя в руках этот атрибут отсутствует, (последняя четверть VIII в., 172 см). Особенность скульптуры в том, что фигура, одеяние, украшения, прическа и пьедестал вырезаны из единого ствола дерева. Но в отличие от спокойного, добродетельного облика Фукукэндзяку Каннон у этой бодхисаттвы взгляд удивленный или взывающий к вниманию. Одевания обеих бодхисаттв выполнены в классическом стиле со складками, бантами, шарфами. Верхняя часть тела у последней фигуры откровенно открыта и под грудью стянута поясом с пряжкой, а шею украшают два ряда подвесок. Говорить о сходстве или различии в положении кистей рук трудно, поскольку у Фукукэндзяку Каннон, как уже указывалось, они утрачены, так же как и предплечья.



Фукукэндзяку Каннон, 173,3 см, поел. четв. VIII в., храм Тосёдайзи, Нара



Тысячерукая Каннон, сухой лак, 535,7 см, VIII в., Кондо, храм Тосёдайдзи, Нара

К шедеврам нарской пластики относят и другой «превращенный» облик Каннон – Тысячерукую Каннон, упоминающуюся в одной из сутр. В 741 г. ученый монах Гэмбо, принадлежавший к школе Хоссю, тысячу раз переписал сутру, после чего культ этой бодхисаттвы стал быстро распространяться в Японии. Кроме того, китайский монах Гандзин, прибывший в Японию в 754 г., привез с собой фигурку этой Каннон. В основанном им храме Тосёдайдзи установили эту скульптуру как основную храмовую святыню хондзон. В период Нара Тысячерукая Каннон наделялась сорока или сорока двумя руками. Божественная сила *куруки* Каннон проявлялась с помощью многочисленных культовых атрибутов, помогающих спасти людей: алебарда гэки, топорик оно, шнур, завязанный петлей (лассо, кэнсаку), лук юми, стрела я, колокольчик

гокорин, кувшин суйбё, ивовая веточка янаги, золотое кольцо кинкан, облако кумо, солнечный диск нитирин, лунный диск гатирин, ракушка кай, дворец кюдэн, мухогонка хоссу, посох-скипетр с навершием из колец *сякудзё*, и др. Глаза на ладонях божеств – знак их всевидения. Кроме того, бодхисаттва держит цветок лотоса, который дал ей другое имя – Государыня Лотоса (Рэнгэо). Нераспустившийся цветок лотоса символизирует силу Каннон, которая способна его открыть, другими словами, передать всем Закон Будды. Известный храм Сандзюсангэндо, где установлена 1001 статуя Тысячерукой Каннон (иссэн иттай но сэндзю Каннон), еще известен как Рэнгэоин. Облик Тысячерукой Каннон, как и вышеупомянутой Фукукэндзюку Каннон с тремя глазами, десятью ликами и многочисленными руками, в тот период воспринимался как необычный, поскольку идеи эзотерического буддизма миккё активно распространились позже в эпоху Хэйан, а в годы Нара японские монахи через своих континентальных братьев только подходили к пониманию сути этого учения.

В нарской пластике появляется довольно редкое для раннего средневековья изображение Каннон с Лошадиной головой, которое известно в Японии по сутрам, начиная примерно с 600 г. Деревянная скульптура этой Каннон, созданная для храма Дайандзи (Нара), не вызывает страх, хотя она, по канону, наделена гневным ликом *фуннумэн*. В больших круглых глазах больше гротеска, нежели гнева. А лошадиная голова, венчающая голову бодхисаттвы, навеивает мысли о таинственном и непознаваемом. Пальцы четырех рук, сжатые в кулаки, когда указательный палец чуть выдвинут и его прижимает большой, образуют мудруконгокэнъин (алмазный кулак, кулак ваджры); ладони двух других рук сложены на груди в мудре конго гассё. Только левое плечо божества прикрыто шарфом, разлетающимся книзу; юбка, скрывающая нижнюю часть фигуры, задрапирована крупными продольными складками. Храм дал название стилю *дайандзиёсики*, характеризующийся укрупненными размерами, яркой экспрессией, искусной подачей образов божеств. Такими, по мнению специалистов, предстают перенесенные в храм Кофукудзи Четыре небесных царя, созданные в 791 г., но серьезно пострадавшие во второй половине XIII в., разновеликие по высоте: от 125 до 139,7 см.

От умозрительных образов Каннон и сопровождающих ее двух бодхисаттв отличаются охранники четырех сторон света. Хотя они называются небесными царями, но в их обликах больше земного: выражения непохожих лиц передают различные душевные состояния. Самый эмоциональный в этой группе, наверное, Дзикокутэн (Дхртарастра), о чем говорят сверкающие гневом глаза и открытый в ярости рот. Дзотётэн (Вирудхака), Тамонтэн (Вайсравана), Комокутэн (Вирупакса), в общем, не уступают ему в ненависти, и под внешней сдержанностью скрывается та же буря эмоций. Эти фигуры из Сангацудо, выполненные в технике сухого лака, по динамике поз аналогичны глиняным изображениям из Кайданъин. Наглядность в передаче воинственных образов достигается напряженностью мускул, резкостью движений, а также соответствующей амуницией, состоящей из доспех и оружия в виде копья (за исключением, Комокутэн). Большой ресурс мягкой глины позволил создать экспрессивный ансамбль из Четырех божественных царей, в котором отсутствует скованность и статичность, но типологически схожий с суровыми защитниками веры из Сангацудо и храма Хорюдзи.^[69]

Глиняные изображения Четырех Небесных царей, находящиеся в Кайданъин храма Тодайдзи (742–746, в среднем высотой 170,5 см), тоже представляют собой образцы нарской пластики и считаются лучшими японскими изображениями этих персонажей. Самым яростным и воинственным из Четырех небесных царей изображен Сикконгодзин (син) с большой разящей палицей-ваджра в правой руке. Он в военном обмундировании китайского образца, которое смягчается шарфами, изящно продетыми через руки,

поясницу и свисающими по бедрам вдоль ног. Наплечные латы заканчиваются львиными мордами *сигами*. Но самый интересный атрибут – это лента, стягивающая пучок волос, которая выглядит несколько нелепо на таком грозном персонаже. Тем не менее у нее есть своя уже упоминавшаяся легенда, связанная со вторым патриархом школы Кэгон – Робэном, который особо почитал Сюконгодзин и относился к нему с глубокой преданностью. В 940 г. лента якобы превратилась в осу и до смерти зажала мятежника Тайра Масакадо (Мидзуно Кэйдзабуро. Нара Киото но фурудэра мэгури. С. 100). Сейчас скульптура стоит в Зале Кэнсакудо в Тодайдзи у северного входа. Фигура, которая в Хоккэдо, считается хибуцу и доступна для обозрения 6 декабря. Сюконгодзин – это тот, кто с оружием и ваджрой разрушает препятствия на пути познания Закона Будды. В нишах храмовых ворот уже двое стражников, они их защищают и поэтому называются Сюмонсин (боги-защитники ворот и еще известны под именем Конгорикиси – Нио). Если изображения небесных царей в храме Хорюдзи (период Асука), лишены динамики, а у Ситэнно из храма Таимадэра (пер. Хакухо), намечена тенденция к движению, то идентичные фигуры из Хоккэдо уже наполнены экспрессией. Разнятся они и одеянием-доспехами: отсутствуют длинные рукава и подолы, что придает статуям легкость. Танское влияние явно ощущается в нарских Ситэнно, которых называют скульптуры в доспехах *тяккодзо*. Но доспехи на этих фигурах не выглядят так тяжеловесно, как например, на Хатибусю из Кофукудзи. Скрывая тело, они не дают возможность ощутить его мощь. Более того, у Сюконгодзин открыты по локоть напряженные руки с натуралистически вспухшими венами, по которым пульсирует кровь. Логично было бы считать, что основная фигура и фланкирующие должны быть сделаны в одной технике, но есть ряд примеров, доказывающих, что в период Нара они создавались из разных материалов. В процессе изготовления использовались разнообразные техники, вносились новейшие изобретения.



Дзикокутэн (один из Четырех Небесных Царей), сухой лак с раскраской, 363,3 см, 757–764 гг., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара



Дзотпётпэн (один из Четырёх Небесных Царей), сухой лак с раскраской, 363,3 см, 757–764 гг, Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара



Бато Каннон, дерево, 174 см, VIII в., храм Дайандзи, Нара



Комокутэн (один из Четырех Небесных Царей), раскрашенная глина, 163,5 см, 742–746, Кайданъин, храм Тодайдзи, Нара



Сикконгодзин (один из Четырех Небесных Царей), раскрашенная глина, 173 см, около 733 г., Хоккэдо, храм Тодайдзи, Нара



Дзикокутэн, раскрашенная глина, 178,2 см, 742–746 гг., Кайданъин, храм Тодайдзи, Нара

Не обошли вниманием нарские мастера и изображение Шакьямуни, очень популярного в предшествующий период. Одинакового размера (24,9 см), выполненные в один и тот же год (756) из бронзы, сидящие скульптуры Шакьямуни и будды Тахо первоначально находились в пагоде Тахо в центре, где располагался кайдан для посвящения в духовный сан. Отсюда и название уже упоминавшегося храма Кайданъин. Есть версия, что эти скульптуры привез из танского Китая великий монах Гандзин, проводивший на кайдане важнейший буддийский ритуал.^[70] Но, скорей всего, они японского происхождения и сделаны специально для этой церемонии. К сожалению, время не пощадило обе скульптуры, есть невосполнимые утраты, а нынешний декор одеяний из золотых пластинок – результат реставрации. Танский стиль скульптур не лишает их

национального своеобразия, что дает основания отнести фигуры двух будд к высшим достижениям нарской пластики.

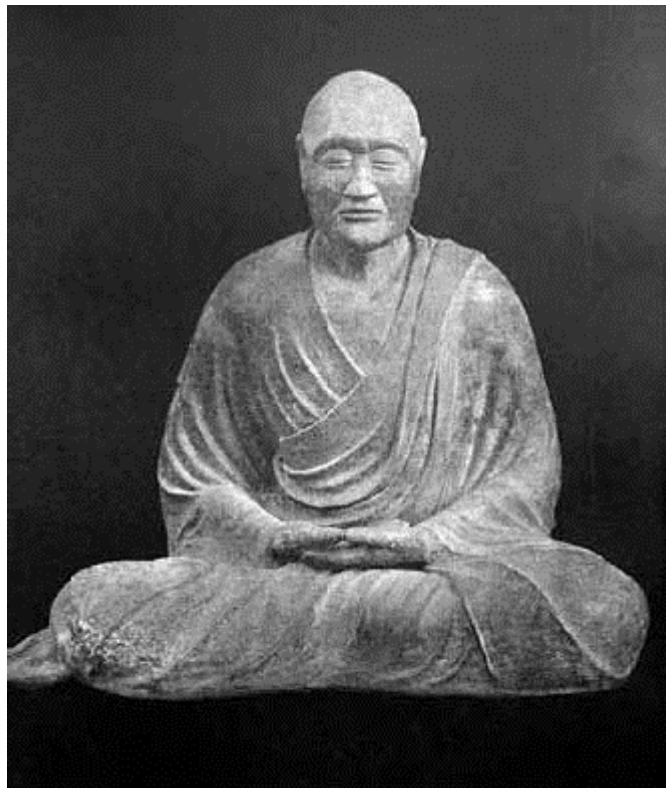
Гандзину, оставившему большой след в религиозной жизни Японии, в основанном им храме Тосёдайдзи посвящен скульптурный портрет священника, выполненный в технике сухого лака (вторая половина VIII в., 80,5 см). Скорей всего, мастер, китаец, которого Гандзин привез с собой, взялся за изображение патриарха еще при его жизни и закончил вскоре после кончины. Согласно легенде, ученик Гандзина монах Нинки увидел во сне, как обломилась балка в Кондо, счел это за предзнаменование, связанное со скорой кончиной учителя, поэтому поторопился вылепить портрет последнего. Безусловно, он хорошо знал портретируемого и добился не только внешнего сходства, но и передал глубокий внутренний мир великого представителя и распространителя буддийского учения в Китае и Японии, создав один из первых в Японии скульптурный портрет *эйдзо*. Ослепший во время своей шестой попытки попасть в Японию, Гандзин изображен фронтально в позе медитации с закрытыми глазами, пальцы сплетены в мудре Амида дзёин. На нем монашеское одеяние, слегка открывающее грудь и глубокими фалдами спадающее от плеч и закрывающее ноги. Одежда красно-черных тонов драпирует не по возрасту сильное тело. Складки одеяния являются скупым элементом выразительности и декоративности. В крупном лице передан натурализм такого физического признака, как слепота и воля, выраженная крепко сжатыми губами и тяжелым подбородком. Тщательно вырезаны ноздри крупного носа, смело очерчены ровные губы и четко смоделированы большие уши. Достигший для того времени немалого семидесятипятилетнего возраста, Гандзин изображен еще полным сил, мудрым, зрелым мужем, демонстрирующим духовный подвиг. В этом образце ранней портретной скульптуры передано не только внешнее сходство с прототипом, но и внутреннее богатство его души и глубокая мудрость, роднящие образ священника с божествами.



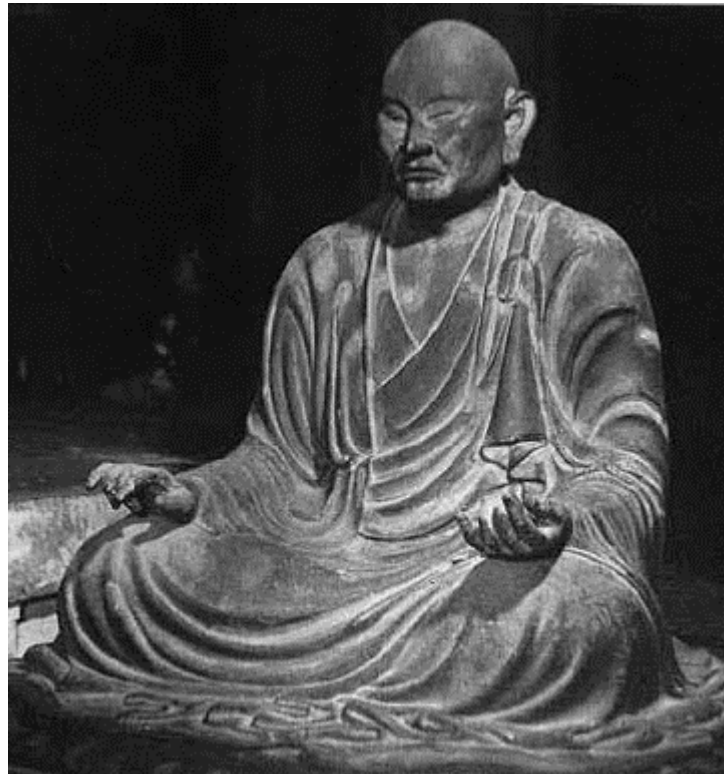
Шакьямуни (слева), бронза, 24,9 см, около 756 г., Кайданъин, храм Тодайдзи, Нара;



Будда Тахо (справа) бронза, 24,9 см, около 756 г., Кайданъин, храм Тодайдзи, Нара



Монах Гандзин, сухой лак, 80,5 см, втор. пол. VIII в., храм Тосёдайзи, Нара



Монах Гёсин, сухойлак, 87,3 см, поздний Тэмпё Юмэдоно, храм Хорюдзи, Нара

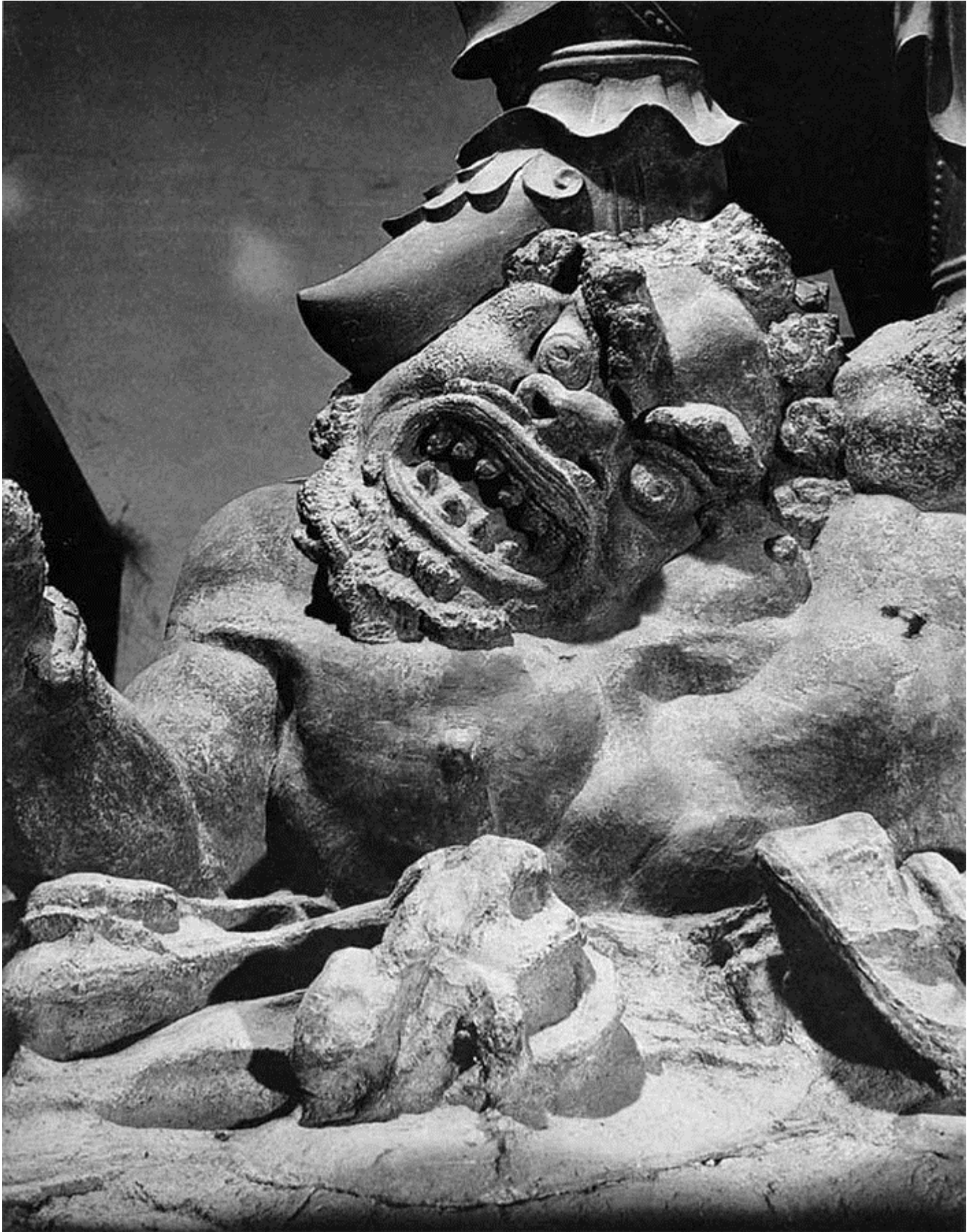


Монах Гиэн, раскрашенное дерево, 90,9 см, ранний Хэйан, храм Окадэра, Нара

Это не единственный скульптурный портрет знаменитых людей того времени. Хотя подобного рода изображения, в основном в технике сухого лака, не были широко распространены, тем не менее они занимают особое место в национальной пластике, поскольку являются предтечей известных камакурских портретов. Кроме портрета Гандзина, заслуживают внимания статуи канонизированного святого, умершего в 750 г. в изгнании Гёсина, настоятеля храма Хорюдзи, по чьему приказу также был построен Юмэдоно, а также святого Гиэна (умер в 728 г.), основателя храма Окадэра, учителя известных нарских монахов Гёки, Робэна и Докё. Портрет Гиэна выполнен в предельно натуралистической манере: аскетическое лицо избороджено мелкими и крупными морщинами.^[71] Необычно смоделированы длинные петлевидные уши, характерные для будд и божеств. Гиэн изображен больше похожим на архата. Портреты раннего Средневековья вобрали в себя культовое и светское содержание, выразившееся одновременно в реалистичной и индивидуальной характеристике образов, но

ограниченное типологической обобщенностью. В этих портретах превалирует иератизм, предполагающий фронтальность поз, неподвижность и застылость взглядов, пребывание портретируемого вне времени. Тяготение к иконе еще было слишком велико, чтобы говорить о строго индивидуальном портрете.

Фигуры Четырех Небесных царей, не раз представлявшие асукскую пластику, нашли свое место и в храме Сайдайдзи (765 г.).^[72] Великий Западный храм, который не должен был уступать в грандиозности Тодайдзи, Великому Восточному храму, хотя это трудно было сделать, так как государственная казна опустела после строительства последнего. К реализации своего амбициозного проекта превзойти отца, императора Сёму, императрица Сётоку^[73] (прав. 764–770) приступила в 765 г., а работа над статуями закончилась в 767 г. Статуи были призваны карать врагов трона, под которыми прежде всего подразумевался Фудзивара но Накамаро (706–764), поднявший мятеж, когда возникла угроза его власти со стороны монаха Докё (ум. в 772 г.), пользовавшегося непререкаемым авторитетом у императрицы и считавшегося магом. Накамаро пал жертвой предательства и был казнен вместе с женой и детьми. Сложности сопровождали бронзовую отливку фигур Четырех Небесных царей, к которой мастера приступали не один раз. До наших дней из-за пожаров и других бедствий ничего не осталось от первоначальных скульптур, кроме мощных, динамичных изображений поверженных демонов на пьедесталах, которые более или менее сохранились и сейчас представляют нарскую пластику. До опустошительных пожаров в храме были три статуи Кудзюку мёо, а также бодхисаттвы Конгодзо, Бисямонтэна, бодхисаттвы Като (позднее название Конго Яся мёо, Трехликого Шестирукого пятиглазого) и фигур небесных царей тэмбу. Всего по описи 799 г. в храме Сайдайдзи находилось 72 глиняные скульптуры, 44 выполненные в технике сухого лака, 8 бронзовых и ни одной деревянной.



Демоны под ногами Дзотётэн, бронза, 766–767 гг., Сиодо, храм Сайдайди, Нара



Демоны под ногами Тамонтэн, бронза, Сиодо, храм Сайдайдзи, Нара

В храме Сайдайдзи хранятся сидящие на лotosовых пьедесталах, по форме напоминающих кубки для вина, фигуры четырех будд, Мироку (71,2 см), Амида (75,5 см), Якуси (75,5 см). Изначально они располагались в Восточной пагоде храма Сайдайдзи. Схожесть всех четырех фигур очевидна. Якуси и Амида отличаются только положением рук, а в изображении Шакьямуни и Мироку сохраняется полная идентичность. До сих пор нет достоверных данных о том, что именно эти буддийские персонажи представлены в храме, а не будды Ходзё и Асюку вместо Мироку и Якуси. Несмотря на жесткость моделировки и недостаток свободы в позах, эти фигуры, без сомнения, считаются лучшими образцами поздней нарской пластики. К шедеврам той эпохи можно также отнести скульптуры Дзотётэна (вторая половина VIII в., дерево, 142 см, храм Дайандзи) и Бирусяна.^[74] Фланкируют Бирусяна занимающие высокое положение в иерархии божеств боги-охранители из древней индийской мифологии, а также персонажи первых буддийских сутр – стоящие соответственно слева и справа Тайсякутэн и Бонтэн.^[75] На первый взгляд это почти идентичные скульптуры, но, прежде всего, они отличаются мудрами: левая рука Тайсякутэн слегка согнута в локте и открытой ладонью направлена вниз, открытая ладонь правой руки смотрит прямо на зрителей, положение рук у Бонтэн зеркально противоположно. При стилистической схожести кроя одеяний они отличаются грудными вырезами и складками. Для создания этих скульптур использовались различные материалы: дерево (голова, тело), лак (прическа, одежда).



Шакьямуни, лак, покрытый золотыми пластинами, 72,1 см, 770–780 гг., храм Сайдайдзи, Нара



Мироку, лак, покрытый золотыми пластинами, 71,2 см, 770–780 гг., храм Сайдайдзи, Нара



Бирусяна, лак, 303 см, Кондо, храм Тосёдайдзи



Тайсякутэн, сухой лак с раскраской, 188 см, тело – дерево, 780–806 гг., все остальное создано в период Камакура, храм Акисинодэра, Нара

Нет точной даты создания такой мощной фигуры как Дайнити, появление которой связывают со строительством Кондо под руководством Нёхо, ученика Гандзина, когда монастырь экономически окреп. Это относится предположительно к 776 г. Великое Солнце – таков перевод с японского Дайнити – воплощает центр Вселенной и означает бесконечно сияющий свет, проникающий во все уголки великого пространства. Попадающий в зону света Дайнити постигал истину, заключающуюся в единении слова, тела и мысли. Поэтому космическое божество окружено рельефными нимбами с расходящимися солнечными лучами, которые озаряли храмовое пространство более чем

на пять метров. Деревянная мандорла будды Дайнити состоит из множества маленьких, в которые было помещено 1000 рельефов миниатюрных будд (сейчас 862). Сам облик величественного Дайнити, постепенно занимавшего главное место в сонме будд, благодаря широкому распространению «Сутры о Великом Солнце», решен в традиционном ключе: пухлые чувственные губы, вытянутый разрез глаз, длинные разлетающиеся брови. Обращает на себя внимание очень строгий взгляд Дайнити, какой не отмечается у Дайнити из храма Тодайдзи. Уравновешенность величественной позы с поджатыми под себя широко расставленными ногами подчеркивается плавными, мягкими линиями одеяния, окутывающего тело. Руки сложены в мудру «единения», символизирующую единство невежества и просветления, указательный палец левой руки олицетворяет чувственные существа, кулак правой – будд. Пять пальцев указывают на пять элементов материального мира – землю, воду, огонь, воздух и эфир. Лотосовая чаша рэмбэн, на которой непосредственно восседает будда, состоит из 1000 лепестков, символизирующих 1000 будд. Если хорошо приглядеться, то на каждом лепестке можно заметить прочерченные тушью поверх лака изображения будд (кэбуцу). Высота фигуры с пьедесталом более пяти метров. Дайнити всегда располагается в центре^[76] или на востоке; цвет, который с ним ассоциируется, – белый; животное-спутник – лев.

Якуси и Тысячерукая Каннон, фланкирующие главную святыню, тоже считаются работами Нёхо, но сделанными в классической технике сухого лака *мокусин кансицу*, а не *даккацу кансицу* (об этом далее), как скульптура Дайнити. Когда в XX в. проводилась реставрация статуи Якуси (336,5 см), то под слоем лака в ладони левой руки была обнаружена медная монета, отчеканенная в 795 г. Дата создания Тысячерукой Каннон (535,7 см) точно не известна, скорее всего, это конец Нара или начало Хэйан. Работами Нёхо также считаются скульптуры предстоящих Бонтэн, Тайсяку и Ситэнно. Все они примерно двухметровой высоты, но сделаны из дерева и раскрашены. В Кондо Тосёдайдзи были собраны разнообразные скульптуры в технике сухого лака, а также из дерева и глины. Три деревянные фигуры Якуси, бодхисаттвы Сюхоо босацу и уже упоминавшегося бодхисаттвы Сисику босацу высотой в человеческий рост, между собой имеют много общего в трактовке поз, выражении и моделировке лиц. Но они разнятся прическами и деталями одеяний.



Голова Бонтэн, сухой лак с раскраской, 186 см, 780–806 гг., храм Акисинодэра, Нара

В период Нара в японской пластике появляются новые персонажи, связанные с женским началом, – богини *мэгами*^[77] и, прежде всего, богиня богатства и счастья Китидзётэн (Киссётэн, Лакшми, Сримахадэви)^[78] и Бэндзайтэн (Сарасвати). В «Сутре золотого света» (Конкомёкё, Суварнапрабхаша-сутра) говорится о вере в божества женского происхождения. В индийской буддийской иконографии встречались чувственные женские изображения на каменных оградах вокруг ступ. Они и явились предтечей женских образов в японской скульптуре во второй половине эпохи Нара. Первые изображения женщин стали объектом вожделения монахов, о чем красочно описано в «Слове о страсти любовной к статуе богини Китидзё и о ее удивительном ответе» («Нихон рёйки»): «Очарованный статуей, он (монах. – Ю. К.) воспылал желанием, мысли о ней не оставляли монаха, и он по шесть раз в день молился статуе, говоря: "Дай мне женщину такую же красивую, как ты"» (Золотая книга легенд и мифов. С. 452. Пер. А. Мещерякова). Глубокая вера в Китидзётэн помогла бедной принцессе разбогатеть и не страдать от бедности (Слово о бедной принцессе, почитавшей статую богини Китидзё и заслужившей награду в этой жизни». Там же. С. 453–454).



Китидзётэн, раскрашенная глина, 218,8 см, 772 г., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара



Бэндзайтэн, раскрашенная глина, 218,8 см, 772 г., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара

К образцам скульптур, выполненных в период расцвета нарской пластики, относят глиняные изображения Китидзётэн,^[79] и Бэндзайтэн, которые были центральными святынями в храме Китидзёдо. В 954 г. огонь разрушил эту постройку, находившуюся к

востоку от Сангацудо, а поврежденные статуи перенесли в настоящее место. Обряд, посвященный богине красоты, богатства, благополучной судьбы Китидзётэн, впервые провели в Японии в 767 г., а торжественную службу в ее честь устроили в храме Тодайдзи в 772 г. В храме Хорюдзи в Нара хранится уже упоминавшаяся глиняная скульптура Китидзётэн. (первая половина VIII в., 166,3 см). Облик Китидзётэн с круглым лицом и маленьким ртом напоминает китайских придворных дам, изображенных на известной ширме из императорской коллекции Сёсоин в Тодайдзи. Высокий пучок, венчающий гладко зачесанные волосы, несколько удлиняет круглое лицо. В левой руке богини цветок, правая вытянута вдоль тела. Глубокий ворот-вырез открывает грудь. Красивое платье богини на талии перехвачено поясом, завязанным на бант. Она спокойно, с достоинством взирает на мир, готовая помочь тому, кто надеется на ее силу, подтверждая слова из вышеприведенного отрывка: «Верно говорю – вера глубокая без ответа не останется» (Там же. С. 452).

Среди шедевров поздней нарской пластики в технике сухого лака впечатляют скульптуры покровительницы искусств Гигэйтэн, Бонтэн (те же годы), Тайсякутэн (те же годы и бодхисаттвы Гудацу для храма Акисинодэра^[80]). Правда, от этих скульптур остались только головы, а утраченные тела были заменены на деревянные в период Камакура. Возможно, автором торсов был Ункэй (о нем далее). При обозрении четырех голов божеств, прежде всего, в глаза бросается их внешнее сходство, проявившееся в выражении нежных лиц, проработке линий носа, губ, глаз, а также почти полная идентичность в моделировке овалов лиц. Даже некоторое разнообразие причесок не лишает их стилистического единства. Самым совершенным считается только одно известное скульптурное изображение Гигэйтэн, воплощающее изящную, утонченную женственность, а также беспредельное милосердие и сострадание.

Техника сухого лака мокусин кансицу является чисто японским изобретением и известна с подпериода Тэмпё и развивалась в начальный период Хэйан, т. е. в годы Конин. Деревянная основа из мягких пород дерева слой за слоем в несколько сантиметров пропитывалась лаком *муруси*, смешанным с мелкими древесными опилками – *мокусосуруси*. Отдельные детали соединялись металлическими пластинами *тэцусин*. Ноги крепились отдельно. Получившуюся форму подвергали моделировке и тщательно обрабатывали. В целом это упрощенная схема техники исполнения, на самом деле все было достаточно сложно, и работа сопровождалась различными тонкостями. Главное, что этот способ давал возможность выявить телесность статуи, но он же ограничивал подвижность сочленений и из-за каркаса делал установку на жесткость позы корпуса. Самым известным произведением в этой технике является Одиннадцатиликая Каннон из храма Сёриндзи в Нара, а также изображения буддийских божеств второй половины эры Тэмпё.



Гигэйтэн, сухой лак с раскраской, 212,2 см, 780–808 гг., храм Акисинодэра, Нара



Асюра (один из Господ Восьми частей света), сухой лак, 153,4 см, 734 г., храм Кофукудзи, Нара

Другая, не менее сложная техника сухого лака в ее разновидности даккацу кансицу была заимствована из Китая^[81] и применялась исключительно в период Асука-Тэмпё. Она привлекла японских скульпторов в отличие от бронзы меньшей затратностью материальных средств и их доступностью, хотя тоже была трудоемкой и требовала времени. По этому способу деревянный остов, намечающий контур изображения, обмазывался глиной, ему придавалась скульптурная форма, которую оборачивали слоями льняной или шелковой ткани, пропитывали лаком и окончательно формировали скульптуру. После высыхания глину вынимали. Во избежание поломки, просадки скульптуры в образовавшееся пустое пространство для прочности вставляли деревянный

каркас.^[82] Мелкие детали тоже деликатно выполнялись в этой технике. При обоих технологических приемах, благодаря тщательной полировке, поверхность становилась осязательно приятной и шелковистой. Лаковые фигуры золотились, раскрашивались, подвергались различной моделировке, при этом обращалось внимание на детали, разнообразным образом им сообщалась экспрессия. Визуально фигуры были похожи на бронзовые светящиеся изваяния. Легкость лаковых скульптур давала возможность без труда их перемещать. Эти скульптуры стали прекрасным полем приложения фантазии и вкуса мастеров, доведивших произведения до совершенства, делавших их художественно ценными и уникальными. Изощренная техника позволяла выполнять сложные многоцветные фигуры. Если строго следовать теории искусства, то лаковые фигуры принадлежат скульптуре, поскольку происходит отнимание того, что внутри, и одновременно пластике – прибавление материала. Это не частый случай сочетания сугубо скульптурного и пластического стилей. Лаковые скульптуры в руках японских мастеров обретали бархатистость, телесную осязательность, и в полумраке храмов полихромно насыщенные фигуры по-праздничному светились, усугубляя атмосферу таинственности.

Из самых известных скульптур подобным способом были сделаны Фукукэндзяку Каннон из Хоккэдо в Тодайзи, скульптуры Десяти учеников (сохранились шесть: Сярихоцу, Мокукэнрэн, Сюбодай, Фуруна, Касэньэн, Рагора) и восемь фигур Хатибусю – Господа восьми Частей из Кофукудзи (Гобудзё, Сакара, Куханда (Губанда), Кэндацуба (Гэндацуба), Асюра, Карура, Киннара, Хибакара). Асюра, наделенный в Японии качествами стойкого защитника буддизма, а не его противника, согласно индийскому канону, изображался юношей с миловидным даже красивым лицом, несколько простодушным спокойным взглядом. В нем было гораздо больше человеческого, нежели божественного, даже невзирая на его шестирукость. Асюра как один из Хатибусю находился в охране Будды, а также в свите Каннон среди Нидзюхатибусю (двадцать восемь телохранителей). Его две руки сложены в мудре гассё, а остальные четыре, длинные, тонкие, поражающие своей симметричностью, напоминают изящные, говорящие руки индийского танцора. Хатибусю, согласно древней индийской мифологии, были разновидностью так называемых кидзин, демонов, но позже встали на путь защиты Закона Будды. Они все приблизительно одной высоты, 150 см, и помещены на пьедестал сухамадза в виде скалы. По физическому состоянию Десять учеников подразделяются на старых, в расцвете сил и молодых – ро-со-дзяку. Среди них есть персонажи с закрытыми глазами, сомкнутыми устами и, наоборот, с открытыми глазами и ртами, различным положением рук и выражением на лицах. Существуют расхождения и в деталях одеяния, которое зависит от возраста учеников: у пожилого Касэньэн оно лежит мелкими складками, у полного сил Сярихоцу спускается вертикальными фалдами. Другими словами, конструкция одежды определяется возрастом и характером персонажа.



Голова Гобудзё с маской слона, один из Господ Восьми частей света, сухойлак, 734 г., храм Кофукудзи, Нара

Хатибусю стоят несколько особняком от других классических фигур, изображающих персонажи буддийского мира, как не имеющие отношения к китайским образцам. Они связаны с творчеством индийского иммигранта, получившего в Японии имя Кэнтоси, и отражают влияние индийской иконографии. Хатибусю обычно выступают в качестве свиты Шакьямуни и защищают Учение и его приверженцев. Эта же композиция сохранилась в Кондо Кофукудзи. Изначально они считались злыми богами, демонами, которые насылали на людей беды, а с появлением буддизма превратились в добрых. Упоминание о них встречается в различных сутрах, в том числе в «Сутре Цветка Дхармы» («Хоккэкё»). Как Четыре небесных государя и Двенадцать генералов^[83] они изображаются в военных доспехах. Трехликий и Шестирукий Асюра по облику близок к бодхисаттвам, его одеяние больше напоминает юго-восточный вариант. Карура наделен птичьей головой и крыльями за спиной, к губам он прикладывает нечто подобное на флейту (Двадцать восемь господ, Камакура, Рэнгэоин). У Киннара три глаза. Прежде всего в этих персонажах, прошедших путь эволюции и ставших милосердными, привлекает открытый, юный и мягкий взгляд, притягивающий человечностью. Скульптуры, сохранившиеся в Кондо, высотой от 0,5 м до 1,6 м и, согласно документам из Сокровищницы Сёсоин, созданы в 734 г. под патронажем военачальника Мампуку. Хотя выглядит неправдоподобно, но он же обозначен как скульптор-бусси. Хатибусю, так же как и Десять учеников, были созданы в первую годовщину смерти уже упоминавшейся госпожи Татибана Митиё и из существующих лаковых фигур считаются самыми старыми. Хатибусю из Кофукудзи выполнены в национальной пластической манере. Они сохранились достаточно хорошо, хотя подвергались некоторой реставрации, в частности, в период Камакура был обновлен красочный слой.

Первенство среди самых грандиозных бронзовых скульптур бесспорно принадлежит сидящему Большому Будде (16,21 м)^[84] из храма Тогайдзи, работа над которым началась

в 744 г. по указанию императора Сёму и в его присутствии, но была прервана и возобновлена спустя три года. Отлитая в 749 г. под руководством корейского мастера Кунинака Мурадзи Кимимаро, статуя с художественной точки зрения не является ценной. Прежде всего поражают ее масштаб, величественность и количество материалов, потраченных на изготовление.^[85] Она представляет собой собранную до плеч из сорока деталей конструкцию, голова и шея которой отлиты в одной форме высотой 4 м. Голову украшает классический шиньон, состоящий из 966 завитков. Статуе был придан статус национального почитания, а ее растиражированные копии украшали провинциальные храмы. В изготовлении статуи принимали участие различные высококлассные мастера, в том числе литейщики Такэти Мурадзи Окуни, Такэти Мурадзи Мамаро, Какиномото Одама, плотники Момоё и Масуда Наватэ. Работа по созданию лotosового пьедестала и мандорлы продолжалась до 771 г. Последняя реставрация статуи завершилась в 1692 г. под руководством Рюсёин Кокэя.

В своем «Воззвании по поводу возведения Великой статуи Будды» император Сёму возлагал надежды на «создание достойнейшего предмета поклонения». Первое время трудно было найти поддержку у жителей провинций. Тогда мудрый Сёму обратился к своеобразному лидеру прорицателей, «учителю дхармы» Гёки (он же Гёги, 670–749 или 668–748), назначил его на пост архиепископа (*дайсодзу*). Народ почитал Гёки, зная, что он был арестован за проповедование благих деяний, поклонялся Амиде, Мироку и верил в рождение на небесах Тушита (яп. Тосоцутэн, «Утешение»). Его путь святости «*хидзиридо*» не нравился буддийскому духовенству, но уважение к нему было столь велико, что благочестиво настроенные народные массы величали Гёки бодхисаттвой. Ему же поручили отправиться в Великий храм Исэ с буддийской реликвией в дар богине солнца Аматаэрасу. По преданию, Гёки в течение семи дней и ночей медитировал, в результате чего стал обладателем сокровенного знания о том, что Аматаэрасу – воплощение (аватар) Будды Вайрочана, о чем она якобы сама поведала во сне императору Сёму. Вся праведная жизнь Гёки послужила залогом того, что он получил пророчество относительно сооружения статуи Будды. Благодаря сотрудничеству Сёму и Гёки, синтоистских жрецов и буддийских иерархов в 749 г. было завершено грандиозное строительство Будды Лочана (Русяна, он же Вайрочана и Дайнити нёрай), которое сопровождалось сакральными действиями, выразившимися в ритуальном чтении буддийских сутр и поклонении буддам. С момента «открытия глаз» (*кайгэн*, «освящение») Большого Будды в 752 г. статуя стала одним из важнейших объектов паломничества. В этом ритуале принимали участие уже экс-император Сёму, который, упав ниц перед статуей, назвал себя «рабом Будды» («Хотокэ но яцуко»), его жена Комё, дочь – государыня Кокэн, члены императорской семьи, высшие чиновники, множество монахов из Японии (около десяти тысяч человек), несколько из Китая и один по имени Бодай (Бодхисэн) из Индии, сделавший статую зрячей с помощью кисти, к которой было привязано 12 шнуров (все присутствующие тоже взяли за шнуры), нарисовал в глазах зрачки. Приглашение Бодай свидетельствовало об уважении к земле, где явился Будда Шакьямуни.

Строительству Будды Русяна предшествовало знакомство японцев с важнейшей сутрой «Цветочного убранства» («Кэгонкё») школы Кэгон, которая была завезена из Китая в 736 г. Жрец корейского царства Силла в течение трех лет читал ее, и к его проповедям прислушивались нарские священнослужители. Будда Русяна, изображавшийся в рукописях сутры сидящим на цветке лотоса из тысячи лепестков, считался не только объектом поклонения адептов Кэгон, но и своеобразно толковались детали его изображения. На каждом лепестке, представляющем Вселенную, – Шакьямуни, а в каждой из мириад миров находится маленький Будда. По воззрениям жрецов,

прослеживалась аналогия: Будду Русяна сравнивали с императором, великих Шакьямуни – с чиновниками, маленьких Будд – с народом. Благоговение перед Буддой Русяна было необыкновенное. Сутра «Кэгон» узаконивалась как святое писание, а Большой Будда, о чем говорилось выше, стал объектом всеобщего поклонения. Его доселе невиданная монументальная фигура притягивала паломников со всей страны.

В нарской пластике, особенно в ее монументальных образцах, более всего сказалась идея государственности, укрепления универсальной власти, что выразилось не только в масштабности самих фигур, но и в символике и орнаментике как иносказательных признаках правителя. Дух нового времени проявился в царственности основных буддийских персонажей, в осмыслении космизма главных из них. Расширение границ японского государства, покорение «южных» (хяято) и «северных и северо-восточных варваров» (эмиси) непременно сказались в появлении новых скульптурных звероподобных персонажей, которых неистово попирают ногами Ситэнно, или скульпторы изображают некие человекоподобные карликовидные существа, отличающиеся от коренных жителей центра Японии. Безусловно, роль церкви, претендующей на господство в жизни государства, отразилась на характере буддийской иконографии периода Нара. Дух эпохи проявился в создании произведений скульптуры, с четко наметившимися чертами национального этнического типа, олицетворяющего мужественность и способность к подвигу – защите веры. Светозарные спутники главных божеств – Гакко и Никко подчеркивали их величие и особый, планетарный статус во Вселенной. Средствами художественной выразительности в нарской скульптуре были переданы активные движения тела, насыщенная мимика лица. Усложнился пластический язык скульптуры, разнообразней стали иконографические признаки будд, бодхисаттв, также расширился круг буддийских персонажей, не отмеченных в асукской скульптуре. Несомненным достижением нарской пластики стало вовлечение в число изображаемых объектов современников, канонизированных религиозных деятелей, поднявшихся над суетным миром. Нарская пластика продолжала открывать путь для развития скульптуры в последующие эпохи.

Эзотерическая скульптура Хэйан (794–1185)



Дзикокутэн, раскрашенное дерево, 183 см, 839 г., храм Тодзи, Киото

Буддизм, обретший уже в конце Нара самостоятельность и независимость от государственного аппарата, превращался в мощную силу, пользующуюся популярностью среди многочисленной группы населения. Благодаря получению в собственность больших наделов земли, крупные храмы могли вести автономное существование. В новой столице Хэйан строилось большое количество монастырей, фактически ставших духовными центрами, а вокруг города на вершинах гор возникало множество маленьких храмов. В столице утвердились новые эзотерические школы Сингон и Тэндай, сосредоточившиеся на практике обрядности и ритуалов, чем привлекали широкие слои как аристократии, так средних слоев знати. В отличие от нарских школ, где тексты были общими, в Сингон основной считали «Сутру о Великом

Солнце» и «Сутру об Алмазной вершине» («Конготёкё»), а в Тэндай «Лотосовую сутру» («Мёхорэнгэкё») и др. Школы Тэндай и Сингон выделяли свой круг «почитаемых» будд, бодхисаттв и других божеств и проводили тайные обрядовые действия, предусматривающие «таинства тела, речи и мысли». Под «таинством речи» понимали чудотворные мантры – «истинные слова» *сингон* и их сочетания *дхарани* (дарани). «Таинства тела», что наиболее важно для пластического языка скульптур, – это особые жесты рук, мудры. «Таинства мысли» включали образы, представленные на *мандалах*, космических картинах мира с изображением «почитаемых». Две мандалы (*рёгай*) *мандара* в эзотерике считаются основными – «Мандала Мира Ваджры» («Конгокай мандара») и «Мандала Мира Чрева» («Тайдзокай мандара»), которые соотносятся с мужским, светлым и женским, темным началами. Великая двухчастная мандала Даймандара включает композиции с изображением божеств, группирующихся вокруг Дайнити, и символически повествует о соединении материального и духовного, составляющего сущность мироздания. «Мандала Мира Ваджры» соотносится с духовной ипостасью божества, а «Мандала Мира Чрева» говорит о земных связях Дайнити.

Эзотерический буддизм, появившийся в Японии еще в VI в., благодаря Сайтё (767–823) и Кукай (774–835) в VIII в., развился в стройное учение, оказавшее влияние на духовную и материальную жизнь японцев, в том числе и на скульптуру. До наших дней, к счастью, дошло немало произведений японской пластики, получивших название «эзотерическая буддийская скульптура» (*миккётэки буцудзо*), которые представлены как в различных храмах современного Киото, так и в провинциальных,^[86] и не уступавших в художественной ценности столичным.

В 815 г. Сайтё покинул гору Хиэйдзан, оплот школы Тэндай, и отправился на восток страны для распространения буддизма. По преданию, он остановился в придорожной гостинице Митакэ, построил что-то вроде приюта для путешественников «Фусэя», где сам вырезал скульптуру Якуси. Это и положило начало основанию храма Гангодзи. В 993 г. произошли чудесные события. Государыня Гётини, супруга императора Итидзё (989–1011), в этой земле построила часовню Сёхоан (преф. Гифу) и ежедневно молилась перед статуей Якуси, вырезанной Сайтё. Однажды до нее дошел слух, что от пруда, находящегося на юго-западе от часовни, льется свет. Она поспешила туда и прочитала сутру, и вдруг появилась статуя Якуси, ярко светящаяся золотым светом от множества крабов, ползающих вокруг. Гётини поместила фигурку Якуси (около 33 см) внутрь главного образа храма Гангодзи. Об этом событии узнал император, по его указу, был построен храм. С тех пор Якуси из Гангодзи ласково называют «Кани Якуси» (Крабовый Якуси). Эта скульптура относится к хибуцу и доступна для обозрения раз в 12 лет, в год крысы. В апреле 2015 г. произошло специальное открытие ковчега в связи с 1200 годовщиной. Храм не раз горел и был восстановлен на народные пожертвования в 1581 г. Относящаяся к важным культурным ценностям фигурка Якуси, представляет собой образец канонической скульптуры бодхисаттвы-целителя с горшочком для снадобий в левой руке. Мастер воплотил в этой фигуре традиционное понимание образа милосердного божества, помогающего людям. Золоченый нимб энко с внешней стороны по кругу украшен узорами резьбы, а внутреннее поле декорировано крупными лепестками лотоса. На кольце, объединяющем внешнюю и внутреннюю части нимба, прямо над ушнишей вмонтирована объемная фигурка будды кэбуцу, а в центре кольца, слева и справа, на стилизованных облаках расположились фигурки небожителей с развевающимися над ними шарфами.



Ансамбль из Пяти будд, Кодо, храм Тодзи, Киото

В школе Сингон вместе с главным космическим божеством Дайнити нёрай, отождествляемым с Солнцем и солнечной энергией, почиталось большое количество других божеств, ранее не так широко представленных в буддийском пантеоне. Национальная пластика откликнулась на появление новых почитаемых скульптурными изображениями Светлых царей мёо, Небесных царей тэн (тэмбу), различных бодхисаттв – босацу, будд мудростей *тинёрай*¹⁸⁷¹ и других, часто материализованных в многоголовых, многоруких защитников и чистильщиков Вселенной. Выступающие в различных ипостасях они олицетворяли многообразие проявлений духа и явлений природы. Акцент с общегосударственных молений о защите страны, даровании урожая, защите от эпидемий сместился в сторону личных пожеланий и ритуала, в который скульптуры были органично включены. Фигуры наделяются чертами, ранее не столь свойственные японской пластике. Персонажи, часто заимствованные из индуистской мифологии, поражают особой декоративностью, яркостью, сближающей их с картиной. Отличительной чертой хэйанской скульптуры признается слияние пластических и орнаментальных начал, усложнение ритмического строя, игра линий, всего того, что создает эмоциональный настрой, порожденный таинственностью храмового действия.



Комокутэн, раскрашенное дерево, 172 см, 839 г., храм Тодзи, Киото

Прежде всего, заслуживают внимания ранние скульптуры из Зала проповедей Кодо храма Кёгококудзи (он же Тодзи): четыре фигуры бодхисаттв, Пять Великих светлых царей, Четыре Небесные цари, Бонтэн, Тайсякутэн и др. Все святые концентрируются вокруг центрального ансамбля из Пяти будд (посередине Дайнити, сверху Асюку нёрай, охраняющий восток, Фукудзёдзю – север, внизу – Хосё нёрай – юг, Амида нёрай – запад), принадлежащие миру Ваджры.^[88] По обе стороны от Пяти будд расположены Пять бодхисаттв и Пять светлых царей. Между одной торцевой стеной и Пятью бодхисаттвами находятся скульптуры Тамонтэн, Бонтэн и Дзикокутэн, между другой торцевой стеной и Пятью светлыми царями – Комокутэн, Тайсякутэн и Дзотётэн. О подобной комбинации с буддийскими божествами не говорится ни в одной из сутр. Но считается, что такой состав божеств не случаен и не идет в разрез с каноном школы Сингон, зафиксированным в «Ниннокё гики». Полагают, что отсюда и произошло название храма «Храма Защиты страны». По учению Сингон, Пять будд из Мира Ваджры больше подходят для основных святых, чем из Мира Чрева (Лона), но вокруг них располагаются божества, упомянутые в «Ниокё нэндзю гики». Не вызывает сомнения тот факт, что храм построен с намерением прославлять «Сутру о человеколюбивом государе» («Ниннокё»). Здесь появляются новые персонажи, не замеченные в пластике Нара, – Пять бодхисаттв и Пять Светлых царей, а также совершенно иконографически иные изображения Бонтэн и Тайсякутэн. Если, в целом, фигуры Четырех небесных царей выполнены в соответствии с уже устоявшейся традицией, то их боевое обмундирование иное. Изображения бодхисаттв скорее приобрели национальный колорит: отличаются мягкостью, покоем, сдержанностью, сбалансированностью и природной чувственностью. Считается, что по сравнению с подобными скульптурами из Кодо монастыря Конгобудзи на г. Коя, они созданы в столичной стилистике, характеризуются изысканностью подачи образов, и в них нет следов провинциальной скульптуры. В то же время просматриваются истоки индубуддийской иконографии. Но после утраты в XXв. в результате пожара в Кондо монастыря Конгобудзи на г. Коя ряда изображений фигуры, оставшиеся в храме Тодзи,

сейчас являются единственными подобными образцами ранней эзотерической скульптуры. Эту композицию можно считать одним из лучших достижений в области буддийской статуарной пластики. Группа требует обхода и с каждой новой точки осмотра обнаруживает богатство пластического решения и многообразие образов. В ней нет особого физического напряжения и, тем более, духовного переживания, но завораживает масштабность персонажей и их разноплановость, которые не лишают композицию единства и не превращают раздробленностью пластической массы в хаос.



Фудо мёо, раскрашенное дерево, 173,2 см, Кодо, храм Тодзи, Киото



Годзандзэ мёо, раскрашенное дерево, 173 см, 839 г., храм Тодзи, Киото



Гундари мёо, раскрашенное дерево, 201 см, 839 г., храм Тодзи, Киото

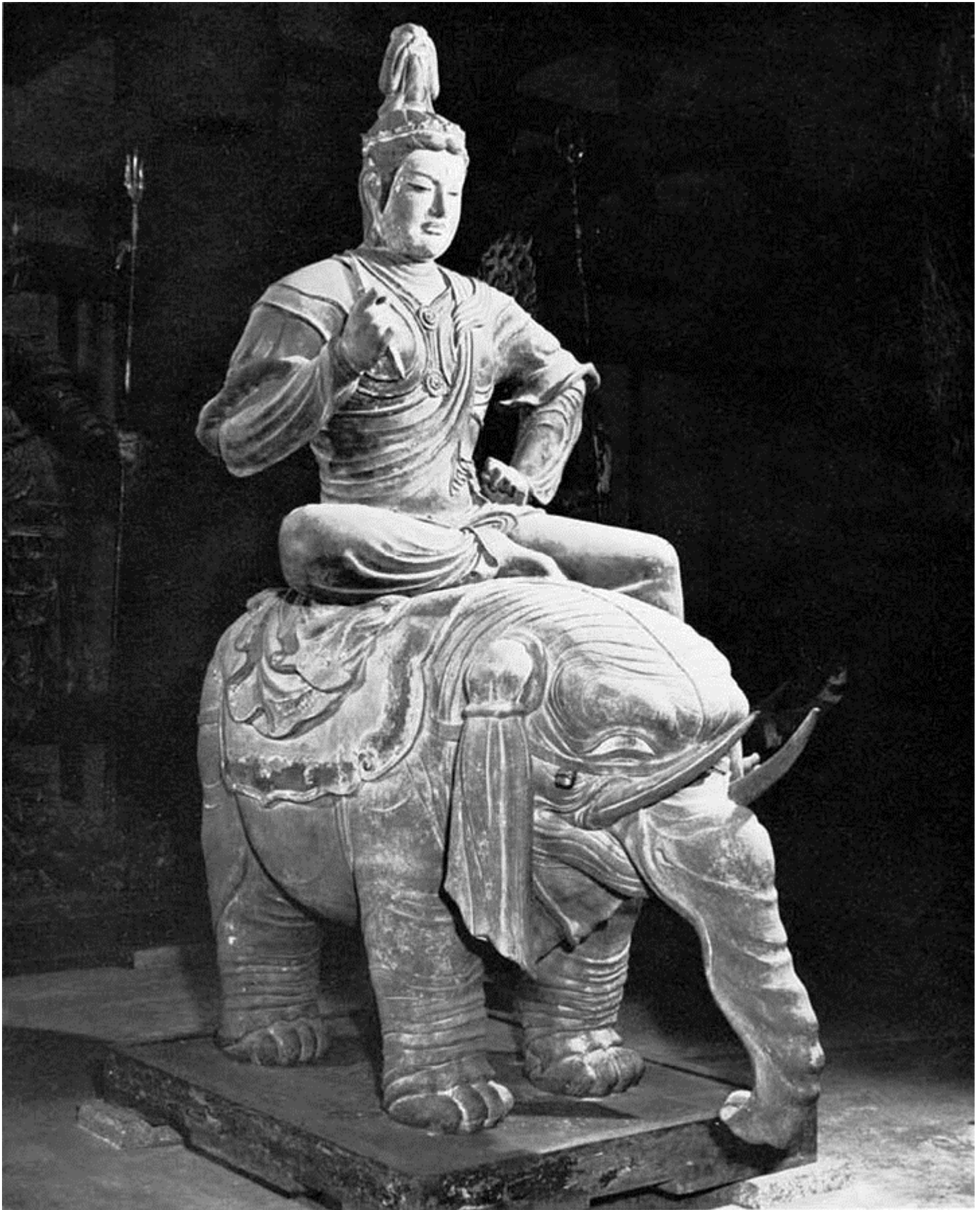


Конгося мёо, раскрашенное дерево, 172 см, 839 г., храм Тодзи, Киото



Дайитоку мёо, раскрашенное дерево, 144 см, 839 г., храм Тодзи, Киото

Одна из пяти бодхисаттв Конгохо (96 см, 839 г., дерево, покрытое лаком) изображена сидящей на лotosовом троне в позе ханка фудза на фоне резной позолоченной мандорлы. Ее голову венчает высокая декорированная корона, от которой до уровня груди спускаются две ленты. Пальцы левой руки сплетены в мудре бодхисаттвы анъин, когда большой и указательный пальцы образуют круг, а остальные вытянуты, ладонь правой руки открыта и символизирует мудру ёганъин.



Тайсякутэн, раскрашенное дерево, 105 см, 839 г., храм Тодзи, Киото

Фудо мёо (раскрашенное дерево, 173,2 см, как и остальные, создан в 839 г.), который группирует вокруг себя Четырех светлых государей мёо (видьяраджа) считаются защитниками стран света и великих начал. Дайитоку мёо – Великий Добродетельный, Годзандзэ мёо – Властитель трех миров, Гундари мёо, Конгояся мёо, представляет собой первое в Японии подобное изображение, ставшее позднее типичным. Все светлые цари, за исключением Кудзяку мёо, наделены свирепыми ликами,^[89] усугубленными двумя разнонаправленными клыками, торчащими из открытых ртов. Они в боевых доспехах и с оружием в восьми руках. Остродинамичные позы свидетельствуют об их готовности противостоять противникам буддийского учения. Самый необычный из пяти царей – Дайитоку изображен не в рост, как остальные, а сидящим в позе ханкафудза (правая

нога, согнутая в колене, вывернутой ступней лежит на левой), на воле, который лежит, подогнув ноги. По иероглифам, входящим в его имя, он обладает большой силой, а также добродетелью. Наверное, поэтому наделен шестью ликами, столько же у него ног и рук, которые держат силки, ваджру, меч, копьё. Пальцы двух свободных рук сплетены в мудрукандзёин. В Японии из всех Светлых царей наиболее распространен культ этих пяти божеств, которые глубоко вошли в религиозное сознание народа. Безусловно, почитание Светлых государей связано с распространением эзотерического буддизма и имеет индуистские корни. Каждый из них, как говорилось выше, связан с шестью великими первоначалами: Фудо мёо (Ачаланатха) с небом, Гундари мёо (Кундали) с огнем, Конгояся (Ваджраякша) с ветром, Дайитоку мёо (Ямантака) с водой, Гондзандзэ мёо (Трилокавиджая) с землей. К ним обращаются во время совершения тайного обряда, фокусом которого является огненное жертвоприношение гома, направленное на предотвращение бедствия *сокусай* и приношение пользы *дзояку* (Трубникова Н. Н., Бачурин А. С. История религий Японии. С. 190).

В Кондо, как говорилось, также представлены изображения Тайсякутэн и Бонтэн, имеющие больше сходства со своими индийскими прототипами, нежели с предшествующими японскими вариативными образами. Их создание, как и многих других в духе эзотерического буддизма, приписывается Кукай. Бонтэн (дерево, 100 см, 839 г., храм Тодзи, или Кёгококудзи, основан Кукай, Киото), наделен четырьмя ликами и четырьмя руками. Из высокой прически центральной головы Бонтэн вырастает вторая, в целом повторяющая первую, но несколько отличающаяся в деталях: иная прическа, отсутствует межбровное углубление. Две другие головы, расположенные по бокам в области ушей, смотрят в разные стороны. В его трех руках мухогонка, лотос, скипетр. Четвертая ладонь повернута к молящимся. На нем классическое оплечье кэса, оставляющее открытой правую грудь. Бонтэн восседает в восточной части храма на лотосовом троне в позе ханкафудза, который установлен на сросшихся спинах гусей (тёдзюдза). Бонтэн в буддийском мире считается проповедником сокровенных мыслей Будды, способным донести их до простых людей.



Дороаси Бисямонтэн, храм Хоондзи, преф. Ямагата



Бисямонтэн, храм Курамадзи, округ Киото



Тобацу Бисямонтэн, храм Дзэнсуйдзи, преф. Сига

В японской иконографии известно изображение Тайсякутэна в рост в китайской одежде, с высокой прической *хокэй*,^[90] стянутой у основания обручем *тэнкандай*, правая рука в мудре сэмуин, левая – ёганъин. В Кондо он представлен трехглазым, в величественной позе, восседающим на белом слоне в позе ханкафумисагэ. Лево́й руко́й, согнуто́й в локте, упирается в поясницу, право́й держит ваджру.

Оригинальной трактовкой отличается композиция Ситэнно из храма Дзэнсуйдзи (Хэйан, важная культурная ценность, преф. Сига). Скульптуры Дзотётэн (152,5 см) и Дзикокутэн (145,5 см) наполнены движением, цари как будто пританцовывают. Нельзя говорить о полной статичности поз Комокутэн (150,6 см) и Тамонтэн (145 см), легкая эспрессия есть и в их фигурах. Лицам Ситэнно скульптор (или скульпторы) тоже придал разное

выражение. Самый гневный из них Дзикокутэн, а благодушный Тамонтэн. У всех четырех в качестве ореола присутствует колесо Закона хорин, или вернее *ринхоко*, украшенное сполохами пламени *казн*. Четыре небесных царя изображены в воинской амуниции, поражающей разнообразием деталей: на груди доспехи *кёко*, поверх которых нашейный шарф, завязанный на бант *рёкин*, талия перетянута поясом *сигами*, украшенным головой льва, бедра и поясница закрыты латами *ёко*, на руках поручи *котэ*, на ногах поножи *кэйко*, а также наколенники *ко*, голова прикрыта высоким шлемом *тэнкандай*. Боги-защитники, обитающие в высших небесных слоях, они тем не менее занимают в иерархии божеств низшее положение и поэтому, как и Светлые цари, ближе к людям. Индуистские по происхождению небесные цари тэн, в буддизме предстают в различных ипостасях, принимая как мужское, так и женское обличие (*тэндзё*), но их главная функция сохраняется – стоять на страже буддийского Закона. О Четырехголовом Четырехруком (*симэнсихи*) небесном царе Бонтэн, взор которого простирается на четыре стороны Космоса, говорится в древнеиндуской священной книге «Веды». Японские скульптуры тэн впитали в себя индийский оригинал, трансформированный на китайской почве (это особенно проявилось в одеянии, напоминающем китайский придворный костюм), и представляют собой собирательный образ, не столь обремененный каноном, как другие божества. Небесные цари из Годзи созданы в том же 839 г. из дерева. Японские историки искусства отмечают сильное континентальное влияние, которое обусловлено тем, что Кукай, посетивший Китай и привезший не только сутры, но и фигурки, и другую буддийскую атрибутику, имел непосредственное отношение к созданию скульптур. Кондо храма Годзи одно из немногих культовых мест, где сохранилось столько первозданных скульптур эзотерического буддизма.

Из наиболее значительных изображений небесного царя Бисямонтэна, соответственно относящихся к национальному сокровищу и важной культурной ценности, являются деревянные скульптуры в рост из храма Курамадзи (округ Киото) и Дзэнсуйдзи (преф. Сига). Последний известен под другим именем – Тобацу Бисямонтэн. Первого Бисямонтэна фланкируют его государыня Китидзётэн (справа) и младший сын (всего пять) Дзэнниси Додзи.^[91] Почитание Бисямонтэна в храме Курамадзи связано с тем, что он расположен на севере Киото (Бисямонтэн среди четырех небесных царей выполняет роль защитника севера). Наверное, поэтому в левой руке государя нет традиционного атрибута пагоды, а его ладонь приставлена ко лбу, тем самым создается впечатление, что Бисямонтэн находится в дозоре и следит за тем, что происходит. В правой руке он держит алебарду *сансагэки*. Как и положено воину-защитнику, государь одет в доспехи, характерной деталью которых является пояс-украшение с изображением головы льва *сигами*. Тобацу Бисямонтэн в руках держит традиционные атрибуты – пагоду и скипетр, у его ног справа и слева смиренно сидят обитатели подземного мира Нирамба и Бирамба, а в центре между ступней – богиня подземелья Титэннё. Он их не попирает ногами, как, вышеупомянутый Бисямонтэн или Дороаси Бисямонтэн из храма Хоондзи (преф. Ямагата период Камакура). Его высокая корона с гранями и амуниция вырезаны в стиле доспех турфанского воинства.^[92] Существует легенда, что когда на Турфан напали враги, то Бисямонтэн при поддержке появившихся Титэннё и двух обитателей подземелья спас страну.



Будда Якуси, дерево, 170 см, 802 г., храм Дзингодзи, округ Киото

Кроме этого храма, подобные скульптуры, представляющие эзотерическое направление в пластике, еще сохранились в Дзингодзи⁹³¹ в Кондо (Киото) и Кансиндзи (Кавати, Осака). Центральной фигурой в Дзингодзи, несомненно, является будда Якуси, вырезанная из особого дерева кая в 802 г. (170 см). Эту скульптуру называют «дандзо», т. е. для ее создания послужило дерево, источающее аромат, который отпугивал злые силы. Отнесенный к национальному сокровищу, будда-врачеватель изображен на фоне мандорлы в традиционной позе с горшочком для снадобья в левой руке, открытая ладонь согнутой в локте правой руки обращена к молящимся. При этом безымянный палец (кусури юби, т. е. лечебный, палец-лекарство) чуть выдается вперед, а мизинец (коюби) оттопырен в сторону. По традиции, Якуси представлен в сопровождении бодхисаттв Никко и Гакко (важные культурные ценности), которые неоднократно подвергались реставрации, но нижняя часть фигуры Никко, а у Гакко верхняя – подлинны. Зеркально расположенные изогнутые стебли лотоса в руках бодхисаттв придают скульптурам живость, выводят их за рамки строгой статичности.

Прическа из мелко завитых волос в стиле рахацу, шишка мудрости, удлиненные мочки ушей, три шейные складки – все говорит о принадлежности Якуси к буддам. Но отсутствует такой важный признак как третий глаз. О том, что Якуси – будда, свидетельствует спокойный взгляд, считывающий все боли живых существ и убеждающий, что Якуси им поможет. При этом Якуси выглядит как строгий врачеватель, сконцентрированный на желании облегчить страдания людям, но без признаков сентиментальности. О твердости намерений Якуси говорят и четко вырезанный волевой рот, и выражение полуоткрытых глаз, внешние уголки которых вздернуты кверху в стилистике раннего Хэйан, и широкие крылья прямого носа. В нем нет ни тени надменности, высокомерия и самодовольства, но олицетворение веры, справедливости и строгости. В крепко скроенной фигуре угадывается принадлежность к мужскому полу. Большая голова с явными насечками от резца завершается высоким шиньоном. Три складки полностью скрывают шею, почти отсутствует переход от головы к квадратным плечам. От скульптуры, созданной в начале эпохи, когда стала преобладать эзотерика, исходит таинственный магнетизм, некое колдовство. Этот Якуси, несмотря на близость к Якуси из Тосёдайдзи, особенно в плане фасона одежды, волнообразных складок на ней,

выглядит более значительным и мужественным. Безусловно, сказалось танское влияние глиняных скульптур, а также изображений раканов на храмовых фресках.

В построенном в 747 г. храме Син Якусидзи (Новый храм Якуси)^[94] основной святыней считалась скульптура будды Якуси, окружена двенадцатью воинами Дзюнисинсё, запечатленными в рост в различных динамичных позах, с боевыми атрибутами и в воинской амуниции (748, глина, от 1,54 м. до 1,66 м, национальные достояния). Полагают, что они перенесены из соседнего храма Ивабутидэра. Поставленные на большой октагональный пьедестал, занимающий чуть ли не все пространство храма, скульптуры образуют живописную композицию, доминантой которой является сидящая на троне *мокакэсэннодзидза* в канонической позе с вывернутой ступней левой ноги монументальная фигура будды Якуси: на ладони левой руки – горшочек со снадобьями, открытая ладонь правой руки обращена к молящимся (мудра сэмуин – символ спасения всех живых существ, избавления от боли). Якуси в отличие от подобной скульптуры в храме Якусидзи представлен не в привычном окружении своих спутников Никко и Гакко, как в классической Триаде. Мандорла *нидзюэнсоко*, обрамленная поднимающимися вверх языками пламени, украшена шестью объемными фигурками будд^[95] в окружении пятилепестковых веточек, создающих пластический орнамент акант, пришедший по Шелковому пути из античной Европы. В ее верхней части помещен драгоценный шар мани. На полном лице Якуси с четко проступающими скулами выделяется мясистый нос, широко открыты глаза, напряженно сжаты губы. Тело, кроме ног и рук, вырезано из единого ствола дерева кая. Впечатляет окрас скульптуры: прическа в стиле рахацу цвета ультрамарин, брови, глаза, борода – черные как смоль, губы и уголки глаз – красные. Поставленные в вазы с обеих сторон от Якуси букеты разнообразных по форме цветов лотоса, усиливают декоративную составляющую алтарной композиции. Значительность мощной фигуры Якуси, безусловно, подчеркивается окружающими его свирепыми воинами, уничтожающими зло.







Двенадцать воинов Дзюнисинсё, храм Син Якусидзи

Каждый из них отвечает за одно из двенадцати географических направлений, например, север, северо-северо-восток и т. д., которые ассоциируются с двенадцатью животными-знаками восточного Зодиака. Вылепленные из глины, они выглядят страшными и даже отталкивающими – ваятели достигли эффектного результата. Миссия воинов состояла в защите и охране Закона, и чем свирепей был лик, тем больше им доверяли. Наиболее гневным выглядел Сатора с открытым в крике ртом и вздыбленными волосами. При общей схожести изображений, каждая фигура имела свою индивидуальность, определявшуюся позой и атрибутами в руках воинов. У Хайралук (знак зодиака – дракон), у Антера – палица (обезьяна), Мэкира обычно держал меч (птица), но в данной композиции он без оружия, у Индара (змея) и Сантэра (лошадь) – трезубцы, у Макора (заяц) – топор, у Бикара, Бигяра (крыса) – ваджра, у Басара (собака), у Кубира (кабан) – меч, у Аннира (овца) – стрела, у Синдара (тигр) – предмет, похожий на ваджру (крашенная глина, высота от 153 до 167 см, около 748 г.) Раскраска фигур сделана в соответствии с регламентом того времени. Позолоченные нагрудные латы украшены рисунком, остальные части одеяния тоже декорированы каракуса в континентальном стиле. Согласно сохранившимся записям, эти фигуры были перенесены из находящегося недалеко храма Ивабутидэра (деревня Бякукодзимура). Но надписи на пьедесталах каждой статуи опровергают это и свидетельствуют, что они были созданы в 748 г. мастерами, связанными с Управлением по строительству храма Тодайдзи. Несомненно, что в лепке фигур проявился стиль, характерный для годов Тэмпё. При обозрении скульптур воинов возникает мысль о сходстве с Четырьмя небесными царями из Кайданъин, но сравнение не в их пользу. В скульптурах воинов проявилась тенденция к ослаблению реалистической формы изображения в угоду идеалистической. Свирепость ликов защитников граничит с юмористической подачей образов. При сохранении общей художественной линии так называемой школы Тодайдзи, нельзя не заметить и отход от нее. В конце XII в. в Японии установилась традиция изображать над головами воинов соответствующее животное. А в период Нара воины воспринимались только как защитники сторон света.

В пагоде Тахо храма Дзингодзи впечатляет композиция из пяти сидящих фигур бодхисаттвы Кокудзо – Годай Кокудзо босацу высотой около метра. Вырезанные из дерева в 847 г., они являют собой высокие образцы хэйанской пластической культуры. Каждый имеет имя и раскрашен по-своему: Хокай Кокудзо белого цвета (принадлежит востоку), Конго Кокудзо голубого, Хоко Кокудзо желтого (югу), Рэнгэ Кокудзо красного (западу), Гоё Кокудзо зеленого (северу). Окрас Гоё Кокудзо и Хоко Кокудзо неоднократно обновлялся. Утрачены у них и деревянные украшения – ожерелье, браслеты, а также короны, нимбы, троны. У остальных Кокудзо, за исключением пальцев, почти все сохранилось в первоначальном виде. Самой замечательной признается средняя фигура Хокай Кокудзо, вероятно, выполненная лучшим мастером. Она больше создана в классических традициях индийской скульптуры, которая уделяла внимание передаче чувственности образа. В трактовке Хокай Кокудзо выявился интерес к пластической лепке круглого лица, проработке пухлых губ, дугообразных бровей, смыкающихся на переносице и переходящих в линию носа, а также внимательных глаз, придающих божеству спокойную умиротворенность.

В левых руках у изображений – жезлы, на вершием которых служит, горизонтальная ваджра. Большой и указательный пальцы правой руки средней фигуры образуют круг (мудра утешения анъиин), у остальных четырех открытые ладони, на которых расположены верхняя часть миниатюрного лotosового трона, демонстрируются параллельно груди. Фигуры богато украшены ручными браслетами, ожерельями. Создание этой Пентады связывают с Кукай, который с молодости глубоко почитал бодхисаттву Чрева Пустого Неба, наделявшего через многотысячные величания (сто дней по десять тысяч раз) чудесной способностью понимать и запоминать любые тексты (обряд *гумондзихо*). Хотя Кукай уже умер к тому времени, но влияние его учения сказывалось еще не одно столетие.^[96]



Пять будд мудростей, 158,5 см, 851 г., храм Андзёдзи, Киото

Линейность расположения пяти фигур способствует созданию особого ритма, придает почти одинаковым статичным изображениям выразительность. И в то же время она не противоречит яркой живописности, вступая в сложное взаимодействие. Все фигуры выстроены в ряд в позе ханкафудза. Скульптуры облачены в одинаковые одеяния, на головах высокие золоченые тиары, сочетающиеся по цвету с лotosовыми пьедесталами и художественно-декорированной резной верхней частью задника. Линейный ритм композиции усиливается общим горизонтальным постаментом, преобладающим цветом которого является черный, ритмично перебивающийся золотым, – им окрашены фронтальные накладки. Цветовая палитра общего пьедестала не ограничивается двумя цветами. В ней присутствуют еще белый, красный и зеленый. Статуарная группа – это

новое в японской скульптуре. Она лишена динамики и всесторонности осмотра, не требует обхода и почти с каждой точки выглядит одинаково. Не обнаруживая богатства пластического решения, демонстрирует изумительное единство, одухотворенное духовной значительностью и выразительностью всех фигур. На этом этапе развития скульптуры многофигурная группа больше представляет собой обычную рядоположность статуй, их почти равноценное существование на одном постаменте. Они связаны только магической символикой. Статуарная группа в подлинном смысле находится в процессе развития и можно говорить о ее предпосылках, поскольку между фигурами нет контакта, общего эмоционального посыла и единого действия. В группе нет ни физического, ни духовного напряжения, она еще не выходит за пределы замкнутой массы.



Одиннадцатиликая Каннон, дерево 99 см, нач. IX в., храм Хоккэдзи, Нара



Тысячерукая Одиннадцатиликая Каннон, раскрашенное дерево, втор. пол. IX в., храм Энрякудзи, преф. Сига



Тысячерукая Каннон, дерево, 175 см, нач. X в., храм Ондзёдзи, преф. Сига

Японские историки искусств находят общее между изображениями Кокудзо и Каннон с жемчужиной исполнения желаний (108,8 см, 836 г.)^[97] из храма Кансиндзи в Осака.

Вначале схожесть резьбы их лиц наводит на мысль, что они являются произведениями одного и того же мастера или вышли из одной мастерской. Особенно это относится к трактовке образа Хокай Кокудзо. Общее в них отмечается в ажурной резьбе корон, изящности украшений. Но при более пристальном рассмотрении все же отмечается серьезная разница в проработке деталей. Прежде всего, это касается передачи чувственности лиц и тел, выраженных у обоих персонажей, но носящих разнородный характер. Каннон наделена мягкой женской чувственностью, у Кокудзо она иного рода – с мощным мужским зарядом. Брови Каннон как будто игриво по-женски наведены, губы более пухлые, а взгляд скорее томный. Кокудзо же напряженно вглядывается в пространство. Отличие между двумя фигурами проявляется и в трактовке одеяний. Если у Каннон оно ниспадает по телу легкими, динамичными складками, то ритм драпировки одежды Кокудзо более жесткий и эспрессивный. Каннон создана в стиле эзотерической скульптуры Кукай, напротив же, Кокудзо в духе традиций позднеарской пластики. Тем не менее при общем взгляде на обе скульптуры не пропадает ощущение их стилиевой близости.



Одиннадцатиликая Каннон, 177,3 см, сер. IX в., храм Тогандзи, Каннондо, преф. Сига



Одиннадцатипиликая Каннон, тыльный лик, храм Тогандзи, Каннондо, преф. Сига



Одиннадцатипиликая Каннон в свите Шакьямуни, вторая слева, дерево, 195,1 см, Кондо, храм Муродзи

Общее также обнаруживается между Нёйрин Каннон и вышеупомянутой скульптурой Мироку из храма Тюгудзи, которую также называли Дэн Нёйрин Каннон. Правда, Нёйрин Каннон из Кансиндзи уже создана в духе эзотерической скульптуры и поэтому наделена шестью руками. Искусствоведы Нисимура Котё и Огава Кодзо считают, что призванная в мир спасти людей эта Каннон своим мягким обликом близка к Мироку

Каннон, который тоже готов принести освобождение всем живым существам. Одна левая рука Каннон из Кансиндзи направлена к земле и едва касается верхней части лотосового пьедестала рэннику, указательный палец другой руки обращен в небо (аллегория, что люди живут в пространстве между небом и землей), а прямо над ним колесо Закона, в третьей руке цветок лотоса. Одна из правых рук касается щеки, это и вызывает сходство с Мироку Размышляющим (Сюи Мироку), что, скорее всего, и дало ему второе название, в другой руке шар-жемчужина исполнения желаний (нёи ходзю), а третья рука с четками дзюдзу опущена вниз. Знакомство с эзотерическим буддизмом открыло путь мастерам-бусси для интерпретации традиционного образа бодхисаттвы Каннон (Нисимура Котё и Огава Кодзо. Буцудзо но мивакэката. С. 51–52).

В японской пластической культуре – это не единственный случай схожести. Исследователи находят много общего между двумя вышеобозначенными скульптурами, основной святыней Мироку храма Таимадэра, основной святыней храма Якусидзи (Кондо) и фигурой Шакьямуни из храма Корюдзи (дерево, 290 см), который после разрушительного пожара в 818 г. был восстановлен в 836 г. при настоятеле Досё. Храм считался родовым семейства Хата и, несмотря на то что находился в Киото, традиционно тяготел к району Нара. Созданный в стандарте дзёроку, Будда изображен сидящим на троне *мокакэсэннодзидза* в позе ханкафудза, пальцы рук сплетены на уровне груди в мудре сэппоин, или *тэмбориньин*. И хотя она создана более чем на три десятка лет позже предыдущих скульптур – в 873 г., но явно мастерами, принадлежащими к одной школе и в нарской стилистике, применивших как старую технику «единого ствола», так и наборную *ёсэйдзукуру*. Вышеупомянутая мудра характерна для скульптуры Будды из храма Якусидзи, которая называется *сётэмбориндзо* и напоминает о первой проповеди Шакьямуни, достигшего просветления *сатори* и поведовавшего об этом пяти подвижникам.

В 851 г. скульптор Эун для супруги императора – Дзюнкю? из рода Фудзивара в духе эзотерической скульптуры вырезал из дерева фигуры пяти Будд мудростей (Готи нёрай): Фукудзёдзё, Мурёдзю (Амида), Дайнити (в центре, 158,8 см), Хосё и Асюку. Как и в Пентаде Кокудзо, в Пяти буддах мудростей отмечается следование принципу линейности, но центральный Дайнити немного возвышается над другими фигурами.^[98] Будды помещены на совершенно одинаковые лотосовые троны, на фоне идентичных двойных мандорл нидзюэнко. Но пальцы всех Пяти будд сплетены в разные, характерные именно для них мудры. Например, Дайнити демонстрирует мудру сэмуин, Фукудзёдзё – сэппоин, Мурёдзё – *хоккайдзёин*.

Мастера раннехэйанского периода тоже не обошли вниманием бодхисаттву Каннон, изображение которой при всей стилевой общности всегда отличалось оригинальностью трактовки образа. Одиннадцатиликая Каннон (дерево, 99 см, начало IX в.) из храма Хоккэдзи (Нара) в отличие от своих предшественниц наделена необычным, немного суровым взглядом, что ее выводит из круга нарских Каннон. Считается, что оголенные грудь и живот придают ее облику откровенную, почти осязаемую чувственность, ставшую характерной в интерпретации образа бодхисаттвы. Новое, что не замечалось в прежних, статичных Каннон, – это намек на движение: правая нога чуть выдвинута вперед, а правой рукой она придерживает нижнюю часть одеяния. И только пальцы левой руки сплетены в мудру *данна харамичу*. В основе этого бессюжетного намека на движение больше чувственной природы. Горизонтальные складки подчеркивают и одновременно скрывают ноги, но традиционно оставляют открытыми половину широких ступней, при этом большой палец правой ступни чуть приподнят. Динамизм фигуре придают и длинные летящие шарфы, ниспадающие с плеч, переброшенные через левую

руку и опускающиеся едва ли не до подола одеяния. В целом статуе придан возвышенный характер. С этим почти эталонным изображением Каннон связана легенда. Когда царь одной далекой страны возносил молитвы о том, чтобы увидеть живое воплощение бодхисаттвы Каннон, он услышал голос, посоветовавший отправиться в Японию, где можно увидеть государыню Комё. Царь послал талантливого скульптора Мондоси с наказом изваять Комё. Скульптору удалось лишь мельком увидеть государыню, задумчиво стоящую на берегу императорского пруда. Мондоси вырезал две статуи Одиннадцатиликой Каннон, одну оставил в Японии, а другую отвез царю (Светлов Г. Колыбель японской цивилизации. С. 171). По канону бодхисаттва Каннон, кроме основного лика, как известно, обладает тремя сострадательными (*дзихимэн*), обращенными на добродетельные существа, три гневных (*синнумэн*) смотрят на недобродетельные, три с клыками (*гэдзюсюцу*) призывают стать на путь Будды, а один смеющийся (*дайсёмэн*) говорит о понимании тщетности мирской суеты.



Святая Каннон, дерево, 118,2 см, X–XI вв., храм Тэндайдзи, преф. Иватэ



Одиннадцатиплика Каннон, дерево, 181,7 см, XI в., храм Комёдзи преф. Канагава

Монах Пао (Хоси), поздний Хэйан, храм Сайодзи, Киото

Если в начале периода Хэйан эзотерическая скульптура, отмеченная живой чувственностью, была на взлете, то во второй половине уже наметились ее формализация и упадок. Но до наших дней сохранились скульптуры Каннон, которые признаются как высокохудожественные произведения. Среди них Тысячерукая Одиннадцатиплика Каннон из Энрякудзи, Тысячерукая Одиннадцатиплика Каннон из храма Ондзёдзи, Одиннадцатиплика Каннон из Зала Каннондо храма Тогандзи. Последняя скульптура Каннон заслуживает особого внимания, так как считается главной святыней при совершении обряда, принятого в школе Тэндай, хигё-хидза.^[99] Цель этого сосредоточения состоит в обращении к Каннон в один из «очистительных дней» (8, 14, 15, 23, 29 или 30-й) день месяца и может длиться от 21 до 49 дней – так называемый обряд «Сосредоточение на молении ко Внимающему Звукам» (Сё Каннон дзаммай) из «Сутры молений ко Внимающему Звукам» («Сё Каннонокё») (Подробнее см. Трубникова Н. Н. С. 96). Безусловно, в этом изображении Каннон сказывается индийское и танское влияние. Кроме того, она больше других связана с традициями нарской пластики. Похожих скульптур в Японии не сохранилось, она уникальна. Поражают большие размеры двух боковых ликов и центрального, возвышающегося на голове в окружении других поменьше. Передние три – это лики бодхисаттвы (*босацумэн*), три левые гневные (*симмэн*, *синнумэн*), три правые похожи на босацумэн (*кугадзёсюцу*). Самый необычный тыльный лик – буйный. Его особенность – широкий жесткий оскал. Скульптура рассчитана на круговой осмотр, поэтому и сзади она тщательно обработана. Это касается не только головы, обрамленной волнами прически основного лика, но и декорированной высокой прически самого тыльного лика. Во фронтальной части головы, согласно канону, сконструирована небольшая фигурка будды Амида. В левой руке бодхисаттва держит кувшин, правая обращена ладонью к молящимся в мудре сэмуин.

В храме Муродзи^[100] сохранилась целая коллекция из прекрасных скульптур-спутников Шакьямуни, представляющих многофигурную композицию. И среди них Одиннадцатиликая Каннон, вторая слева от центральной. Специалисты отмечают в этом образе из Муродзи самобытность, а также загадочность, свойственную многим скульптурам эпохи Хэйан. Пухлое лицо, маленький подбородок, полуоткрытые глаза, небольшой нос, дугообразные брови – вот такой мастер изобразил бодхисаттву, от которой исходит сияние. Если отличительной чертой Каннон эпохи Хэйан является, как говорилось, откровенная чувственность, то образ бодхисаттвы из Муродзи, принадлежащий тому же времени, изображен почти целомудренным. Живот прикрыт красивым украшением, и только грудь частично оголена. Это одно из самых живых высокохудожественных изображений божества, и, действительно, обладающее таинственностью. Недаром ей придан статус национального сокровища кокухо. Одежда Каннон вырезана в стиле хомпасики, напоминающем набегающие волны, и дополнена летящими шарфами.

Поскольку культ Каннон был распространен по всей Японии, то и в отдаленных районах, в частности на северо-востоке, сохранились скульптуры бодхисаттвы. Но в отличие от столичных ваятелей местные мастера использовали в качестве материала дерево и вырезали фигуры так называемые *натабори но буцудзо*, при помощи короткого ножа с широким лезвием *ната* в грубом стиле *арабори*. Безусловно, в Святой Каннон нет изящества, которым обладают столичные скульптуры. Использование только ножа ната, а не различных резцов, не давало возможности для художественного воплощения такой сложной детали головы Каннон как прическа с перевитыми прядями волос, и, конечно, обычно великолепного одеяния, ниспадающего каскадом складок, а также летящих длинных шарфов. В этой скульптуре все сработано довольно примитивно, с явными следами инструмента, оставившего на теле и одежде относительно ровные, но откровенно резкие горизонтальные линии-насечки. Некоторые ученые даже сомневались в законченности данного произведения изобразительного искусства. Однако непрофессиональный мастер смог передать милосердное выражение лица бодхисаттвы, ее трогательную полуулыбку. В целом, облик вызывает доверие и рождает надежду, что божество при обращении к нему и глубокой вере, поможет. Мастера, работавшие в этом стиле, создавали и более сложные фигуры Каннон. Например, Одиннадцатиликую Каннон с композицией на голове из многих ликов. Лицо этой Каннон, как и предыдущей, несмотря на грубую манеру резьбы, излучает доброту. Мастер добился эффекта доверия к бодхисаттве. И столичные, и провинциальные скульптуры Каннон как объекты культа играли огромную роль в жизни населения страны. Отсутствие художественно исполненных деталей не умаляло духовного величия скульптур и их положительного воздействия на верующих.



Бог Хатимандзин, раскрашенное дерево, 39,7 см, храм Тодзи, Киото



Богиня Нёсин, раскрашенное дерево, 115 см, IX в., храм Тодзи, Киото

Культ Каннон был настолько силен в Японии, что изображение бодхисаттвы порой принимало необычные формы. Таким предстает скульптурный портрет китайского монаха Пао (яп. Хоси), также известного под именем Тих кун, которого часто ошибочно считали Третьим китайским патриархом. После смерти монаха в 514 г. он якобы обрел необыкновенную силу и мог перевоплощаться в бодхисаттву милосердия. Памятуя о том, что один из обликов Каннон обладал многоликостью, скульптор наделил Пао необычным лицом, вертикально разделив его на три части, каждая со своим носом, губами, частично глазами и бровями. Это скорее не портрет, а культовый объект поклонения. В левой руке Пао, как и Каннон, держит сосуд познания, а правая открытой

ладонью обращена к молящимся. На близость к божеству также указывают три шейные складки и длинные мочки ушей.



Богиня Нёсин, 86,9 см, втор. пол. IX в., храм Мацуодзиндзя, Киото



Хатимандзин, раскрашенное дерево, 39,7 см, IX в., храм Якусидзи

Наряду с поклонением Каннон во всех ее проявлениях в период Хэйан получил распространение культ светлого царя Фудо мёо (Ачаланатха), упоминавшегося в сутрах «Фукукэндзякукё» и «Дайнитикё» и который изображался на мандале Мира Чрева. Кроме того, культ Фудо мёо (досл. Неподвижный царь, он же Непобедимый), признававшегося главным среди Пяти светлых царей Годай мёо, развился из культа Пяти Сильных бодхисаттв Годайрики босацу. Светлые цари (Дайитоку мёо, Годзандзэ мёо,

Гундари мёо, Конгояся мёо) распределены по сторонам света – соответственно запад, восток, юг, север,^[101] а Фудо мёо занимает центральное место.^[102] Он как посланник Будды принимает облик *додзи* (ученик, последователь) и изображается с обоюдоострым мечом и веревкой-лассо, своим суровым внешним видом на фоне языков пламени, горящими глазами, свирепо выступающими зубами демонстрирует победу над неведением. Обряд почитания Фудо мёо представлял собой нелегкое испытание, заключавшееся в очищении под струями водопада, огненном жертвоприношении *гома* на жертвеннике *дан*, где разводили огонь и возжигали благовония, злаки, травы, мед, деревянные палочки. Это довольно жесткий обряд, получивший название мужского, в отличие от женского, посвященного Каннон. Поскольку культ Фудо мёо имел широкое распространение как в аристократической среде, так и у простых народных масс, то сохранилось немало его скульптурных изображений и на мандалах (храм Ондёдзи школы Тэндай, храм Дзингодзи школы Сингон), представляющих художественную ценность.



Императрица Дзингу, раскрашенное дерево, 33,9 см

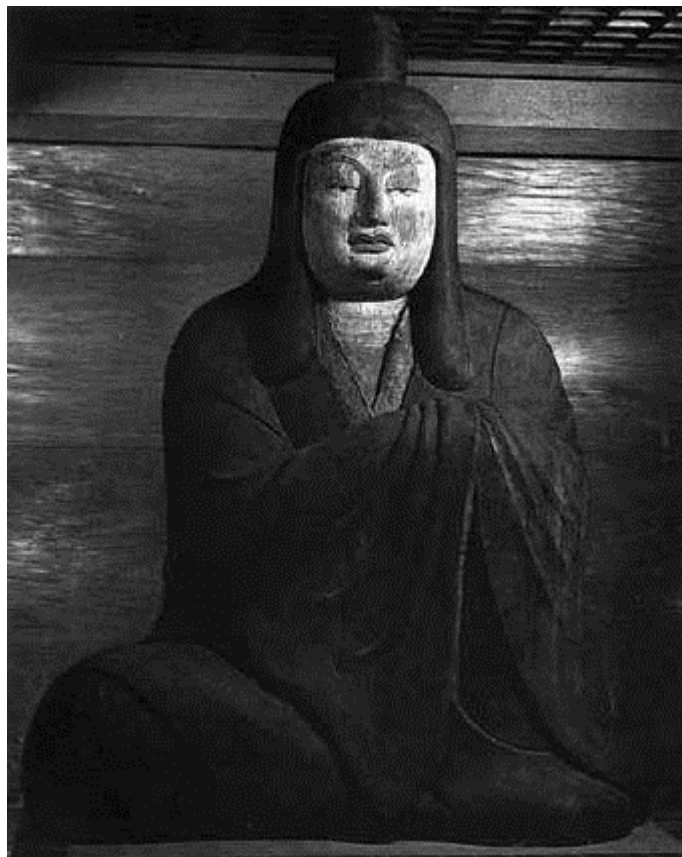


Принц Оцу, раскрашенное дерево, 40,2 см, XIII в.

По наблюдениям японского историка, религиоведа Ямаори Тэцуо, до годов Тэмпё (757–758) в национальной иконографии отсутствовали изображения синтоистских божеств, поскольку считалось, что они не видимы для человеческого взора. Первым, кто обратился к созданию «божественного образа» был монах Манган, воплотивший для святилища Тадо в Исэ облик Тадо но ками (скульптура не сохранилась). Еще прошло более ста лет прежде, чем в подпериод Дзёган в храме Мацуодзиндзя в Киото появились скульптуры синтоистских божеств – трое мужчин и одна женщина. Два из трех облачены в придворные платья, а головы венчают парадные колпаки, со свисающими с обеих сторон лентами. Скульптурная группа синтоистских божеств из святилища Хаятама дзиндзя дополнена фигурой божества-старца в обличье мирянина, умиротворенно сидящего со сложенными руками. Неизвестный скульптор плотно задрапировал тканью немолодое тело, что позже вошло в традицию, в отличие от полуобнаженных молодых тел божеств буддийского пантеона. О преклонном возрасте героя говорят глубокие складки по обе стороны рта, резкие морщины между бровями и белая борода. Поза кэкафудза, когда ступня правой ноги лежит на левом бедре, а левая – на правом, свидетельствует о влиянии буддийского канона (Ямаори Тэцуо. Лицо: портрет и культура Японии. С. 40–41).



Хаятама Оно но микото, дерево, 101,2 см, втор. пол. IX в., святилище Хаятамадзингу в Кумано



Богиня Фусуми, раскрашенное дерево, 98,4 см, IX в., святилище Куманодзиндзя

В период Хэйан, прежде всего благодаря тэндайскому учению, а также эзотерическим принципам, сформулированным основателем Сингон Кукай, формируются представления об «одинаковости» синтоистских kami и буддийских божеств. Правда, еще исторический Будда воспринимался как воплощение бесконечного изначального, вечно существующего Будды. По Кукай, тайное скрыто как в буддизме, так и в синтоизме. В период Хэйан для всех главных kami существовали «исконно сущие» (*хондзи*), представленные буддийскими божествами. Kami воспринимались как перевоплощение *гонгэн* (аватар), но в то же время занимали несколько подчиненное

положение. Двухсоставная природа богов-будд (или бодхисаттв) сформулирована в учении *рёбу-синто*, опирающегося на представления, что синтоистские боги – это след кого-нибудь из будд или бодхисаттв (*хондзи-суйдзяку*). Подобные воззрения, ставшие определяющими в эзотерическом учении того времени, отразились и в хэйанской пластике.



Императрица Дзингу, раскрашенное дерево, 33,9 см, 889–898 гг.



Накацухимэ но микото, раскрашенное дерево, 36,8 см



Согё Хатимансин, раскрашенное дерево, 38,8 см, 889–898 гг.



Будда Якуси, дерево, 169 см, 802 г., Кондо, храм Дзингодзи, Киото



Шакьямуни, дерево, 237 см, пер. пол. IX в., храм Муродзи, Нара

Отождествление буддийских божеств *хотокэ* и синтоистских *ками* нашло отражение в создании персонажей, которые по иконографическим принципам отличались от предшествующих. Прежде всего, обретя более земное обличие, они своей удаленностью от ранних буддийских образцов стали понятнее. В интерьеры, в основном *бэттодзи* – синтоистских святилищ, находившихся на территории храмов и создававшихся для их защиты, были помещены скульптуры синтоистских богинь и богов (*синдзо*), что не нарушило целостность внутреннего пространства и не вызывало неприятие. Наоборот, еще больше подкрепило идею о неразрывности буддизма и местных верований. Приняв национальную форму, они напоминали, что родом все же из буддийской иконографии.

Одними из самых старых, в наряду с вышеописанными, считаются скульптура Хатимандзин и фигура богини Нёсин, реинкарнация будды Дайнити (из того же храма. Они были созданы в период с 859 по 875 г.) Характерной для пластики того времени является и вышеупомянутая фигура богини, но уже из синтоистского святилища Мацуодзиндзя в Киото. К шедеврам новой синто-буддийской пластики можно отнести и изображения Хатимандзин из храма Якусидзи и императрицы Дзингу, которую считали воплощением синтоистского божества принца Оцу а также Хаятама Онономикото (Хаятама Дайдзин) (святилище Хаятамадзиндзя в Кумано и богини Фусуми (Хаятама Кумано дзиндзя).

В храмовой роще Тиндзю на мори при храме Ясугаока Хатимангу вблизи Якусидзи в конце IX в. служителями из святилища Усадзингу был проведен молебен о явлении трех синтоистских божеств: Яхатано оками (Восьмизнаменный), Химэ оками и Отарасихимэ но микото. Тогда же в период с 889 по 898 г. были созданы три скульптуры как воплощение этих божеств – Согё Хатимансин, Дзингу кого и Накацухимэ но микото, которые определены как национальное сокровище. Центральное место в этой троице занимает фигурка Согё, воплощение императора Одзин (270–310), выполненная из раскрашенного дерева, высотой 38,8 см. Живший более чем за 250 лет до появления в

Японии буддизма, он тем не менее изображен с бритой головой и в одежде буддийского священника. Монашеское одеяние и облик императора вполне понятен в контексте религиозной истории Японии. В VIII в. почитание синтоистского бога Хатиман было связано с буддийскими обрядами на государственном уровне. В 781 г. ему было жаловано имя-титул Великого бога-бодхисаттвы Дайбосацу, и он одновременно воспринимался как буддийское и синтоистское божество. Восьмизнаменный Хатиман покровительствовал защитникам страны. Справа фигурка государыни Накацухимэ, супруги Одзин, слева императрицы Дзингу (201–269), матери Одзин. Созданная из единого ствола дерева, по цветовой раскраске она уступает Накацухимэ. Но их роднит общий покрой придворного костюма, однотипные прически и схожее выражение лиц, а также трактовка глаз, бровей, носа, ртов.



Десять воинов из 12, Кондо, начало Камакура

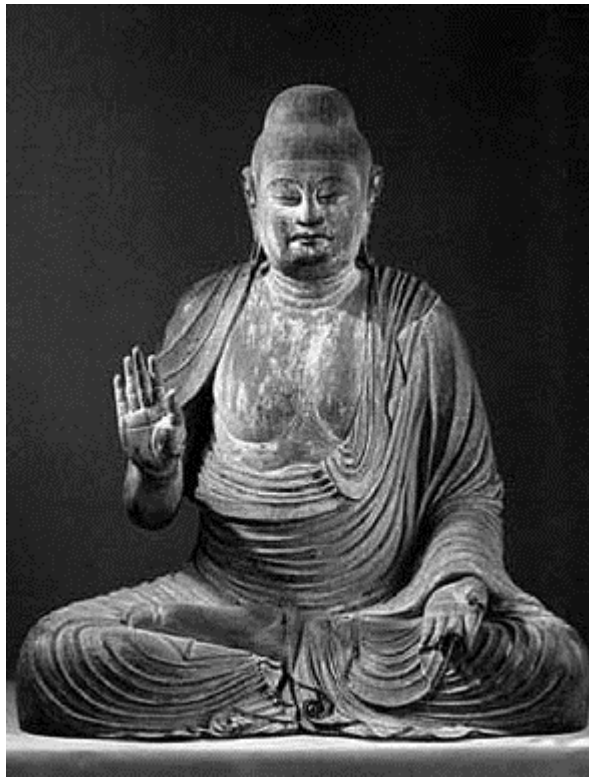
Пластические образы синтоистских божеств, несмотря на близость поз, а иногда и сплетений пальцев рук, с буддами или бодхисаттвами, выходят из круга привычных, устойчивых представлений об индо-японской иконографии. Вряд ли мастера приспособлялись к национальным вкусам. Но они не могли не интерпретировать на местный лад, например, некоторые детали одежды, а также прически, когда волосы свободно лежали по плечам, а не затейливо укладывались, и только на макушке они декорировались накладкой. Правда, у Хатимана, первого из божеств, голова украшена красивой резной короной, а уши удлиненной формы, характерной для будд. И глаза Хатимана не по-японски большие. Автор явно намекал на иноземные корни персонажа.

Главное, скульпторов привлекала передача достоверности образа, доступность его понимания и принятие, как своего. Эти скульптуры нельзя считать принадлежавшими только синтоистской пластике, поскольку они испытали серьезное влияние буддийской скульптуры. В стилевом отношении они скорее симбиоз двух пластических систем, но с преобладанием местной. От них веет мягкостью и большей человечностью, нежели от фигур буддийских божеств. Мастера, в целом создавая синдзо в соответствии с буддийскими канонами, отходили от традиционной манеры и придавали образам национальную самобытность. К IX в. в облачении синтоистских божеств наметились два направления: их одевали в придворные костюмы или буддийские робы. Для придания скульптуре статуса сакральности проводился таинственный обряд *кандзё*, и с тех пор она как *госинтай* (священное тело божества) находилась в Хондэн синтоистского святилища, недоступная для обозрения.

В начальный период Хэйан (конец XIII – начало IX в.) скульпторы использовали местные породы деревьев – кая и хиноки, взяв за образец фигурки из сандала *дандзо тёкоку* в технике итибоку, которые привезли из Китая Сайтё и Кукай. Хотя они отличались некоторой тяжеловесностью и массивностью, но внимание к деталям не утрачивалось, кроме того, скульптуры тщательно обрабатывались. Вырезанные из единого ствола дерева, в основном кипариса хиноки, в стиледзёган, названному по девизу годов (859–877), фигуры производят впечатление таинственности и одновременно величественности. Таким предстает уже упоминавшийся будда Якуси из храма Дзингодзи в Киото, в облике которого читается суровость и неприступность. Еще более мощным и внушительным выглядит Шакьямуни из Кондо храма Муродзи в Нара, центральная фигура в композиции, состоящей из бодхисаттвы Дзидзо (Чрево Земли, важная культурная ценность), будды Якуси (важная культурная ценность), бодхисаттвы Мондзю (важная культурная ценность) и Одиннадцатиликой Каннон (национальное сокровище), а также Двенадцать воинов, возведенные на трон сюмидан.^[103] Все двенадцать воинов (Сётора, Басара, Бикара, Кубира, Антэра, Мидзира, Индара, Баира, Макора, Синтара, Хайра, Макора), отвечающие за географические направления и выстроенные в соответствии со знаками зодиака, изображены в разнообразных остродинамичных позах. Восхищает мастерство скульпторов, наделивших каждую фигуру самобытностью, выразившуюся в одеяниях, прическах, выражениях лиц, положениях рук, ног, туловищ.



Будда Якуси, Кондо, храм Муродзи, Нара



Будда Шакьямуни, Мирокудо, храм Муродзи, Нара

Высота фигур предстоящих, как и положено, меньше Шакьямуни на 30–40 см. В моделировке лица проглядывает чувственный стиль предшествующей эпохи. Лик главного божества излучает великодушие и сострадание. «Вспухшее» верхнее веко гармонирует с легкой плавной линией узких глаз. В очертаниях пухлого рта наблюдается переход от архаичной улыбки с поднятыми краями, характерной для периодов Асука и Нара, к почти ровной линии без заметных подъемов по концам.^[104] Правая рука демонстрирует мудру сэмуин, левая – ёганъин. Одевание, изначально окрашенное в красный цвет, в стиле *рэмпасикиэмон* (рябь на воде).^[105] Преклонение перед этой фигурой было настолько велико, что она получила название «Муродзиё (Муродзисама)» – Господин Муродзи. Особенно впечатляет резная мандорла в виде ладьи (обычно этот вид мандорл называется *фунагатакохай*) с рельефами будд. Обнаруженная почти в первозданном виде в 1960 г. на чердаке Главного зала храма Таимадэра, она являет собой образец высокого искусства подпериода Фудзивара, отличающегося изысканной красотой и рафинированностью. Мандорла, декорированная орнаментом каракуса (каракуса-монъё), с рельефными фигурами семи сидящих будд Якуси, сделана из двух заостренных кверху деревянных пластин *ита* в форме ладьи, скрепленных в середине; боковое обрамление выступает над центральной частью. Такой тип мандорлы, зародившийся в период Нара и повсеместно распространившийся во времена Хэйан, получил название *итакохай*. Скульптуры в стиле дзёган, более всех подвергшиеся влиянию некоторых тяжеловесных, величественных образцов танской и индийской пластики, несут в себе черты таинственности и мистичности. Включенные в общий ритуальный контекст, они эмоционально воздействовали на молящихся, которые ощущали себя былинками в огромном непознаваемом мире, вселяя в них неуверенность перед будущим.

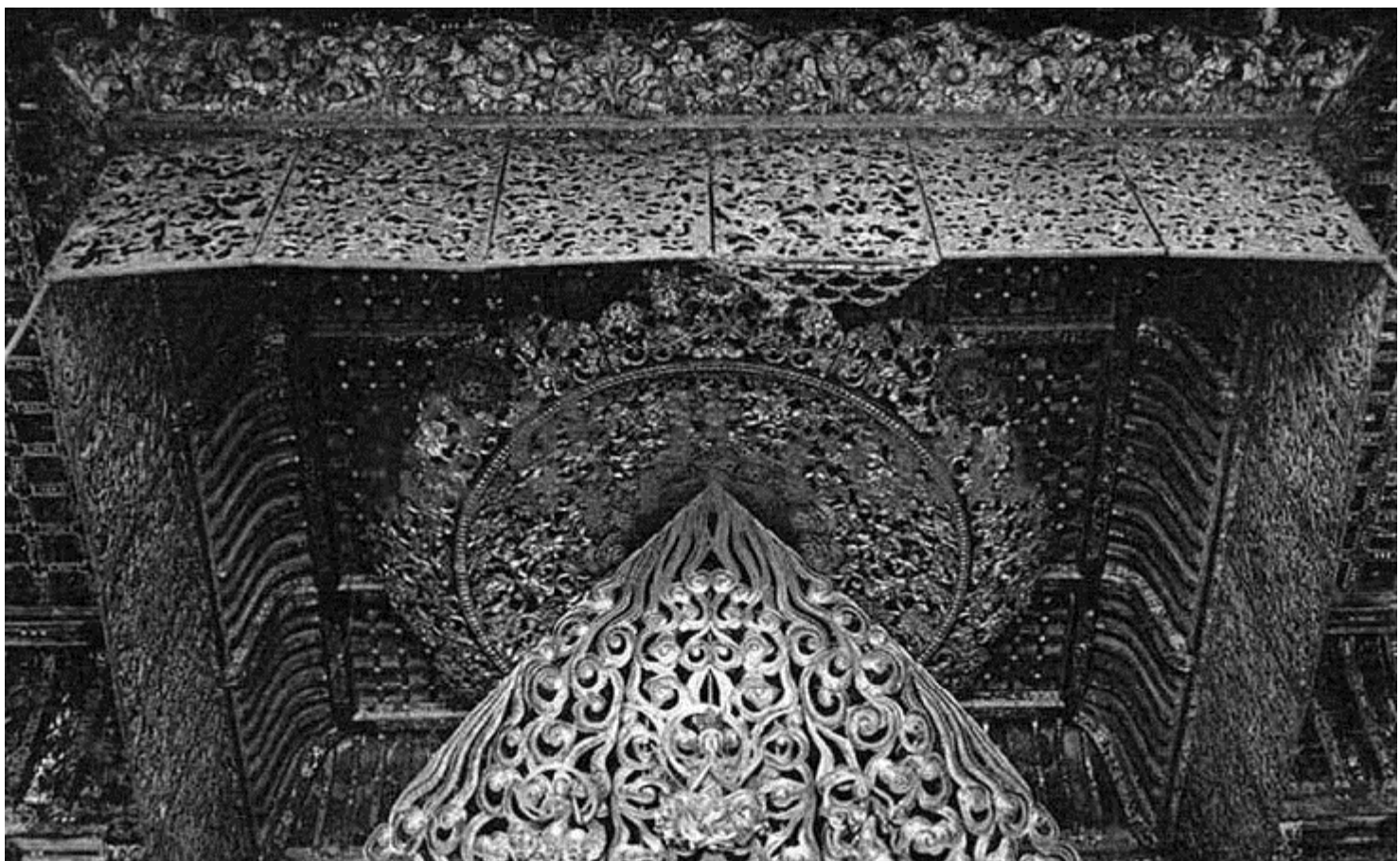
Не все фигуры созданы в одно время, например, Двенадцать воинов, фланкирующих Якуси, относятся к середине периода Камакура. Из камакурских хроник становится ясно, что центральный образ, который принимали за Шакьямуни, на самом деле будда Якуси. Он, как и Якуси из храма Якусидзи, без горшочка со снадобьями в левой руке, что было

характерно для старых изображений будды. Сейчас статуя покрыта черным лаком, а изначально на неокрашенное дерево наносилась грунтовка, а сверху – охра, следы которой едва сохранились. Одежда была покрыта суриком, а вдоль ее складок проступала позолота. Этот способ украшения проник в Японию в 867 г. из Китая. Особенность одеяния будды – в его оригинальной драпировке в стиле рэмбасики, или *фукухомбасики* – череда волн. Закругляющиеся рельефные линии образуют необыкновенной красоты узор, текучесть линий которого подчеркивает стройность фигуры. Разнонаправленный характер складок, больших и маленьких, придают одеянию неповторимый волнообразный ритм. Значительность образа подчеркивается родной во весь рост мандорлой, украшенной великолепной цветной резьбой и рельефами, тоже цветными, семи сидящих будд кэбуцу. На красном поле проступают узоры различного окраса и оттенков: зеленого, оранжевого, голубого, создавая эффект радуги. Впечатляют переход цветов от яркого к бледному – прием *бокаси*, заимствованный из раннего искусства Тан и прижившийся в японской живописи, а также объемность узоров. Это не единственная статуя Шакьямуни в храме Муродзи: в Зале Мироку (Мирокудо) находится скульптура мидитирующего Будды (*нюдзёсо*) высотой 106 см, изображенного в классической позе, когда левая нога вывернутой пяткой лежит на правой. Лик божества излучает ясность и покой, свойственный скульптурам подпериода Фудзивара, чем и отличает их от тяжелой эзотерической пластики раннего Хэйан. Как и в одеянии предыдущей фигуры, акцент сделан на особой ритмичной драпировке в ставшем классическом стиле рэмбасики.

С 894 г. из-за смут в Китае, по предложению Фудзивара Митидзанэ, был прекращен обмен дипломатическими миссиями, перестали приезжать танские мастера, и несколько ослабилось континентальное влияние, длившееся более 300 лет. Наступило время самопознания и национальной идентификации, что дало всплеск японской культуры. Усилилась японская традиция, особенно проявившаяся в провинциальной скульптуре. Сократился разрыв между столичной и региональной пластикой, представленной, например, статуей Амиды (дерево, храм Гандзэндзи, окрестности Киото), Одиннадцатиликой Каннон (деревохрам, Ракуядзи, преф. Сига), Якуси сандзон (храм Дайдзэндзи, преф. Яманаси), Якуси (храм Ёкэйдзи, преф. Окаяма), Одиннадцатиликой Каннон (храм Хакадзи, преф. Фукуи), в которых читается самобытная изобразительная манера. В этот же период появляются скульптурные изображения, созданные в технике натабори и, прежде всего, Триада Якуси из храма Ходзёбо (преф. Канагава) с явными следами топорика. Широкая география ваяния охватывала префектуры Иватэ, Мияги, район Тохоку и даже о. Кюсю.

В XI в. и XII в., завершающем период Хэйан, во всех сферах художественной жизни, в том числе, и в пластическом искусстве проявился национальный эстетизм, ставший на века визитной карточкой Японии. Японские аристократы соперничали между собой в храмосозидании и насыщении их высокохудожественными скульптурными произведениями. При ослабевшем китайском влиянии на арену вышло оригинальное национальное искусство. Этому времени скульптура обязана появлению уже упоминавшейся новой техники наборного дерева ёсэгидзукури, которая была внедрена учеником Косё – бусси Дзётё (ум. в 1057 г.), получившем от Фудзивара титул хоккё, и мастерами его круга. По этой технике основной блок фигуры методом подгона составлялся из двух половин, фронтальной и тыльной, полых внутри, а дополнительные детали прибавлялись со всех сторон. Легкие фигуры приобретали изысканную законченность. Благодаря внедрению новой техники, созданием скульптуры могли заниматься несколько мастеров или подмастерьев, поэтому быстро стало расти количество работ, а кроме того, гораздо облегчился процесс реставрации.

Прежде всего шедевром, исполненном в этой технике, признается сидящая фигура Амиды из Зала Хоодо храма Бёдоин в Удзи близ Киото. Считается, что Дзётё является основателем исконно японского стиля в скульптуре *ваг*, который в его произведениях проявился во всей полноте. Сконцентрировавший реальную власть в государстве регент (сэссё) Фудзивара Ёримити (994–1074) из своей резиденции в Удзи вблизи Киото, где находился домашний храм Бёдоин (1053), замыслил создать земную копию Рая Чистой Земли.^[106] В названии Бёдоин – храм Равенства заключалась глубокая мысль сингонского учения о тождественности человеческой природы с природой Будды. Зал Хоодо, или Зал Феникса, названный так по бронзовым фигуркам фениксов (*хоо*) на коньке крыши, построен на маленьком искусственном острове, в котором он отражается, соразмерно человеческому масштабу. Храм, олицетворяя образ рая, в то же время воспринимался знатью как продолжение просторных жилых и церемониальных интерьеров в стиле дворцовой архитектуры *синдэн*. В искусстве тогда доминировал стиль Фудзивара, позволивший создать сугубо национальную культуру *кокуфубунка*, поскольку связи с Китаем ослабли или были прерваны, в частности, появились скульптурные произведения, которые отмечены особой изящностью, элегантностью, мягкостью линий и богатым декором. Тогда широко применялась техника *варихаги* – разрезание блока, выдалбливания с помощью резца номи, а затем соединения отдельных частей. Вариациями *варихаги* является работа с отдельными частями тела – *варикуби* (головная часть), *вариаси* (ноги), *варитэ* (руки). С помощью декоративной технологии *кириканэ* из сусального золота или других драгоценных металлов, разрезанных на мелкие кусочки, украшались одеяния божеств.



Балдахин тэнгай, храм Хоодо

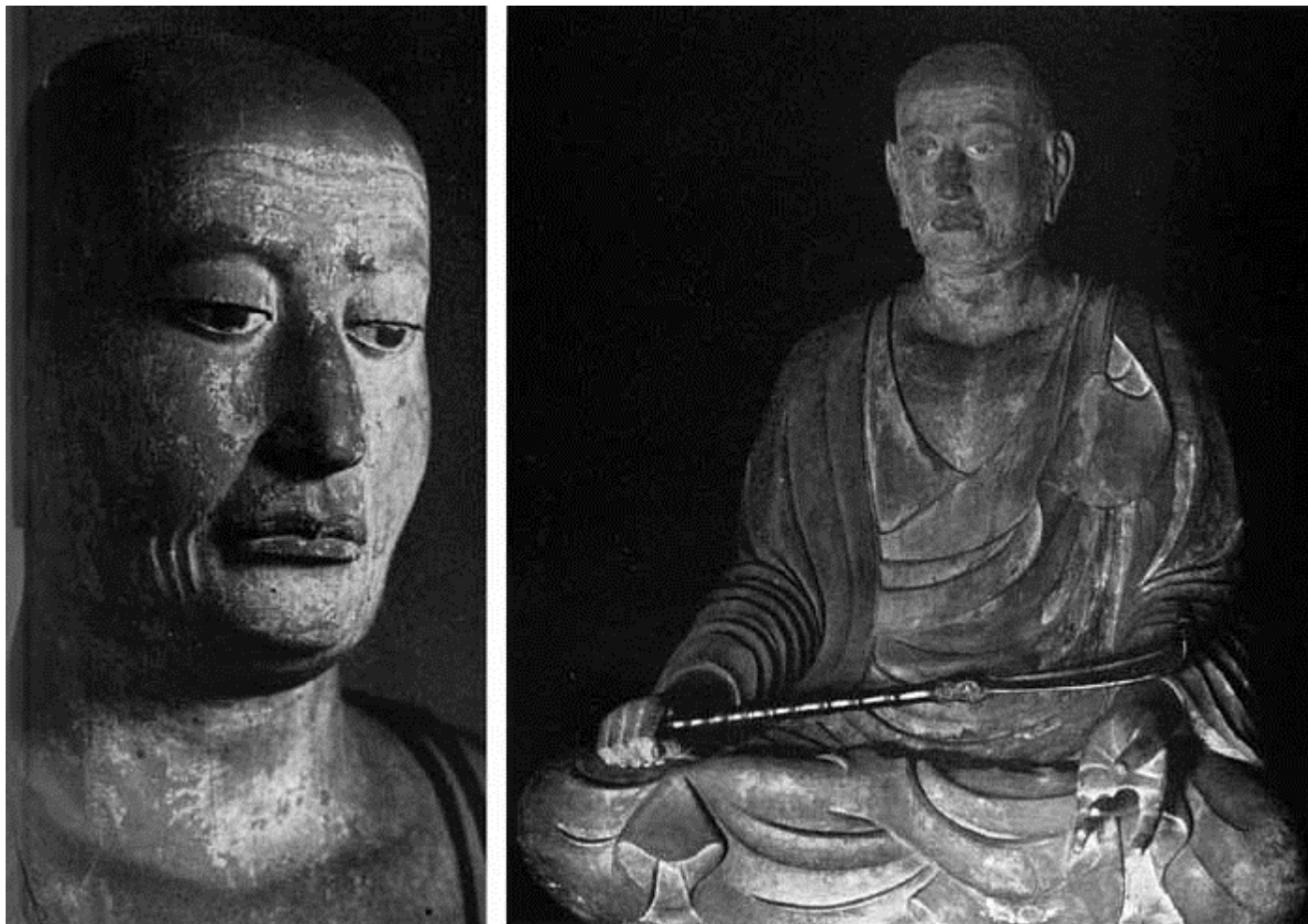
Помещенная в Хоодо центральная, вся золоченная (*кайкондзики но дзо*) сидящая фигура Амиды высотой 2,5 м мастера Дзётё из позолоченных, лакированных деревянных блоков являет собой образец гармонии и сердечной человечности. По иконографическим признакам она близка другим изображениям Амиды и считается эталонной. Сохранились стилистически близкие изображения Амиды в храмах Хокайдзи (1051 г.), Хоконгоин

(скульптор Инкаку, 1130 г.) и Сандзэнин (1148 г.). Утонченность, рафинированная красота подпериода Фудзивара воплотились в этом образе Амиды, водруженном на квадратный в плане многоярусный пьедестал рэнгэдза, который свободно располагался в пространстве храма, давая возможность для кругового обхода скульптуры. Безмятежный, исполненный благородства взгляд, говорил присутствующим о спасении и благодати, которые будут дарованы всем верующим в Амиду. Приковывают внимание глаза с ясно обозначенными круглыми зрачками, излучающие почти человеческое тепло, чем они и отличаются, например, от полузакрытых с едва уловимыми зрачками глаз Амиды из храма Хокайдзи. Благостно спокойный Амида не был удален от верующих, которые воспринимали его как божество, но близкое и понятное им. Спокойная царственность облика притягивала молящихся, усиливая в них надежду на обретение счастья в Раю Чистой Земли, где упокоятся перерожденные души праведников. «Пропорциональная, с благородной осанкой, тонкими, безмятежно спокойными, исполненными сладостной неги чертами округлого лица, она (статуя Амиды. -Ю. К.) олицетворяла небесную благодать, дарующую людям покой и спасение. Особая красота этой статуи заключалась не только в ее пластической выразительности, но и в общем живописно-пространственном решении всей алтарной композиции» (Виноградова Н. А. Скульптура Японии. С. 188). Амида, изображенный в уравновешенной гармоничной позе, излучает сострадание к молящимся. Руки в состоянии покоя и соединены на коленях, большой и указательный пальцы сомкнуты в круги (мудра *Амида дзёин*, дхяна мудра), указывающие на совершенный и вечный Закон Будды и свидетельствующие о состоянии глубокой медитации. Шишка мудрости под шиньоном, вытянутые мочки ушей, драгоценный камень в шишке мудрости *никкэйсю* – всё говорит о царственном положении персонажа. Великолепие фигуры дополнялось роскошной резной мадорлой хитэнко с барельефами семи будд, ясно обозначенных на фоне ажурных летящих облаков. Центральный барельеф изображает будду, слева и справа от которого расположен бодхисаттва Куё босацу. Золотистое кружево мандорлы, сплетенное в изысканный орнамент, подчеркивало легкость и пластическую выразительность статуи. Трон рэнгэдза включает все восемь классических элементов: рэнгэ, уэкаэрибана, кэбан, сикинасу, укэдза, ситакаэрибана, увагамати, ситакамати. Над статуей нависает великолепный четырехугольный балдахин *тэнгай*, утопленная центральная часть которого представляет собой большой восьмилепестковый цветок лотоса. Балдахин, авторство которого тоже приписывается Дзётё, декорирован традиционным ажурным цветочным орнаментом *хосогэ каракусамое*.



Обернувшийся Амида, поздний Хэйан – начало Камакура

Алтарная композиция гармонично вписывалась в интерьер храма, представляющего собой живописное поле из цветочных орнаментов потолка, инкрустированных перламутром (*радэн*) колонн, расписных дверей с изображениями резвящихся на фоне райского пейзажа лошадей, а также настенных горельефов танцующих и играющих на музыкальных инструментах бива, кото, барабанчиках пятидесяти двух грациозных небесных божеств (*унтю Куё босацу*), и в свободных позах расположившихся на стилизованных орнаментальных облаках, которые составляли задник основной фигуры (дерево, высота 50–65 см, Дзётё и его ученики). Высота сидящих музыкантов 49 см, стоящих 90 см, сейчас большинство из них представлены в зале Хосёкан.



Робэн, 92,4 см, поздний Хэйан, храм Тодайдзи, Нара

Действительный и иллюзорный планы сливались в единое художественное полотно, вобравшее живопись и пластику. Настенная роспись цветными красками по дереву, раздвинув границы прекрасного, включила виды четырех времен года в Рае и, главное, композицию *райго*– спускающегося с гор Амида в сопровождении небесных спутников, пришедших за душой новопреставленного. Готовность принять умершего в свое царство Радости *Гораку* изображается мудрами, когда большой и указательный палец правой руки сложены вместе образуя круг, ладонь поднята в приветствии (анъин), а левая рука направлена ладонью вниз.^[107] Все храмы, посвященные Амида, – Амидадо включали в свой интерьер алтарную композицию и роспись стен, создав новый тип синтетического искусства, где в равном соотношении находились пластика и живопись. Пышное декоративное убранство храма гармонировало с торжественной красотой основной святыни будды Амида, безмятежно расположившегося на богато украшенном алтарном постаменте.

Мастеру Дзётё и его ученикам приписывается такой шедевр как многофигурная композиция, изображающая будду Амида в окружении двадцати пяти бодхисаттв,^[108] относящийся к *райго* – встрече новопреставленного и сопровождении его в райскую землю (округ Киото, важная культурная ценность). Этот ритуал происходит согласно девятнадцатому обету Амида *райиндзёган*.^[109] Позы самого Будды и всех бодхисаттв говорят об их готовности ввести умершего в Землю Радости, где цветут сады и льется музыка. Поэтому у некоторых бодхисаттв музыкальные инструменты – бива, флейта и др. При кажущейся схожести всех двадцати пяти фигур они отличаются разнообразием, проявляющимся в положении рук, прическах, наличии у некоторых бодхисаттв корон и сакральных атрибутов. В отличие от настенной живописи тема *райго* в скульптуре встречается редко.^[110]

Триада сидящего Амида *Амида сандзондзадзо*, относящаяся к национальным сокровищам, стилистически близка к другим Триадам, но имеет и свои особенности.

Расположенные справа и слева (если смотреть прямо), Каннон и Сэйси соответственно олицетворяют милосердие (сострадание) и ум. Деревянная резная мандорла в виде ладьи фунагатакохай излучает яркий свет, поэтому у нее есть и другое название *хосядзёкохай*. Свет исходит и от нимбов предстоящих, выполненных в виде кругов, пронизанных лучами. Тип мандорлы, предназначенной только для Амида, известен как *иккосандзон нёрай* (другое название Дзэнкодзисики нёрай, по храму Дзэнкодзи в земле Синсю, где находится подобная мандорла). Мандорлу украшают фигурки сидящих божеств и резьба в стиле китайского орнамента каракуса. В отличие от Амида, Каннон и Сэйси сидят, поджав под себя ноги в позе *матодзувари*, редкой для божеств.

К образу Амида как олицетворению царства радости, блаженной земли Гораку, обращались и провинциальные скульпторы.^[111] На северо-востоке Японии в районе Тохоку (преф. Иватэ) в Зале Кондзикидо храма Тюсондзи сохраняется великолепный ансамбль из восьми скульптур, сгруппированных вокруг Триады Амида (всего одиннадцать, 1124 г.). Зал, оправдывая свое название «золотой цвет», сияет во всем великолепии: золотом сверкают потолок, колонны, инкрустированные перламутром и сами скульптуры, помещенные под роскошным балдахином на высокий алтарь, декорированный диковинными птицами, многочисленными головами. В украшении Зала и особенно алтарного пространства мастера использовали разнообразные техники, представив молящимся художественно исполненную картину неземной красоты, которая вызывала ассоциации с Западным раем, страной Амида. По праву, это скульптурное великолепие отнесено к национальному сокровищу. Кроме канонических предстоящих Каннон и Сэйси, в ансамбль входят по три скульптуры Дзидзо, справа и слева, а также в переднем ряду расположены два небесных царя – Дзикокутэн и Дзотётэн. Появление этих божеств (Дзидзо и небесных царей) в свите Амида не совсем ясно. Сложно сказать, насколько оправданно выглядит этот ансамбль из разнородных божеств, но композиционная гармоничность, скорей всего, соблюдена. Тюсондзи в то время являлся родовым храмом рода Фудзивара, правящим в земле Осю, поэтому в трех его приделах установлены усыпальницы Фудзивара Мотохира (правый юго-западный угол), Фудзивара Киёхира (центральная часть), Фудзивара Хидэхира (левый северо-западный угол).

Среди нетипичных обликов Амида, пожалуй, самым удивительным является скульптура Микаэри Амида. Ее создание связывают с легендой, героем которой был известный монах Эйкан (1033–1111), принадлежавший к японской традиции Чистой земли.^[112] Когда Эйкан 15 числа второго месяца 1082 г. с молитвой о восхвалении Амида обходил скульптуру, вдруг услышал «Эйкан, задерживаешься» и, остолбенев, увидел, как к нему головой повернулся Амида, призывающий ревностней заниматься служением. Подобное изображение Амида редкое, но не единственное – храм Дзэнкодзи в преф. Ямагата, – Маннитидо в преф. Гумма.

Столичный бусси Дзётё был самым ярким представителем национальной скульптурной школы, создавший классический стиль *буцу но тайё*, отражавшей в пластике трогательную мягкость и природную сблансированность. Ваятели последующих поколений, объединенные в мастерские, взяв произведения Дзётё за образец, развили технику ёсэгидзукури, специализируясь на выполнении отдельных деталей. Ученики последователя Дзётё, которого звали Тёсэй, разделились на три группы (общее название школа Эн – Эмба по первому иероглифу «эн», входившего в имя ученика Тёсэя – Энсэя): Тёэн, Кэнъэн и Тюэн. За изысканную красоту произведения мастеров этих школ особенно любила придворная знать. Благодаря Индзё (ум. 1057), который был учеником

последователя Дзётё – Какудзё (из Нара), возникли три школы – Импа. Их возглавляли бусси Инкаку, Интё^[113] и Инсон, тоже сохранявшие верность стилю, разработанному великим учителем, и создававшие свои произведения, сообразуясь со вкусами двора. Каждый из перечисленных бусси имел не одного ученика, вошедшего в историю японской скульптуры.

В период Хэйан, как и в Нара, создаются скульптуры известных религиозных деятелей прошлого, которые заложили основу камакурского портрета. Среди них уже упоминавшаяся скульптура монаха Гиэна (дерево, 90,9 см, храм Окадэра), монаха Досэна, адепта школы Рицу (глина, 88,2 см, после 876 г., Юмэдоно, Хорюдзи), святого Мангана (первоначально раскрашенное дерево, высота 90 см, святилище Хаконэ, Канагава), Гёкё, монаха школы Рицу (дерево, 73,5 см, Дзиннодзи, Киото), Санноин Дайси (раскрашенное дерево, Караин, Ондзёдзи, преф. Сига), Окоцу Дайси (раскрашенное дерево, 81,5 см, создана после смерти в 891 г., Караин, Ондзёдзи, преф. Сига).^[114] Скульптуры, выполненные из дерева, объединяет общая техника итибоку. Самым значительным произведением в жанре портрета является скульптура монаха Робэна, советника императора Сёму, основателя храма Тодайдзи, где она и хранится. Датированная 1019 г., она также выполнена из единого ствола дерева в технике итибоку, первоначально была раскрашена, о чем свидетельствуют оставшиеся фрагменты колера. Скульптура представляет собой большую ценность и выставляется для обозрения только раз в году. По композиции она перекликается с остальными сидящими скульптурами буддийских монахов, облаченных в фалдящиеся свободные одеяния. На голом черепе также выделяются большие петлевидные уши, лицо прорезано морщинами, крупный нос, замкнутый, резко очерченный рот. Но в отличие от других скульптур четко смоделированы открытые, выразительные глаза с большими зрачками, взгляд которых слегка направлен вниз. Через глаза скульптор передал духовную напряженность, значительность персонажа, склонного к глубоким размышлениям. Создается впечатление, что скульптура уже принадлежит следующему периоду Камакура, когда расцвело искусство портрета.

Кроме буддийской пластики, в период Хэйан, как и в предшествующую эпоху Нара, в небольших количествах создаются высокие образцы синтоистской скульптуры, что свидетельствовало о преемственности еще неокрепших традиций. Нарушая скромный интерьер синтоистских святилищ, в некоторых из них появляются изображения божеств, принявших человеческий облик. Самым впечатляющим образцом признается сидящая фигура из Великого святилища Мацуноо Тайся в Киото, вырезанная из единого ствола дерева и обработанная до совершенства резцом. В церемониальной придворной одежде, по китайскому канону со скипетром в обеих руках, который демонстрируется перед грудью, в позе сосредоточения, когда правая нога вывернутой ступней лежит на левом колене, изображение мало связывается с божественным. Скорее всего, это представитель знати, погруженный в глубокое раздумье. Человеческая природа портретируемого подчеркивается ассиметрией лица, которая проявляется во вскинутой вверх правой брови, непропорциональном разрезе глаз. Каноны буддийской пластики не помешали выявить местную традицию, сделав акцент на земной достоверности образа. Подобные скульптурные портреты стали типичными в последующий камакурский период.

В скульптурных образах Хэйан воплотились эстетические представления японцев о красоте, их раздвоенное понимание о наслаждении земной жизнью и бренности существования, постоянное ощущение его зыбкости и мимолетности, а также надежда на обретение искупительного спасения еще в нынешней жизни. Этому способствовали доктрины школы Дзёдо (Чистая земля), обращение к будде Амида с многократными

повторениями «О, милосердный будда Амида!» (Наму Амида буцу). Сложная обрядовость тайных культов сменилась доступностью понимания религиозных постулатов и обмирщением религии. Произошло пересмотрение предназначения храма, который уже был не только мостиком к небесной жизни, но и воплощением рая на земле. Эзотерика раннего и среднего Хэйан переосмыслилась в аспекте эстетических воззрений на жизнь, приобретших в заключительный подпериод Фудзивара особую значимость и ценность. Новая эпоха породила поэмы в бронзе, дереве, глине, которые вселяли в человека не только преклонение перед таинствами эзотерических культов, но возвышенные чувства прекрасного. Буддийский пантеон в эпоху Хэйан разнообразился за счет включения божеств, которых до этого не знали в Японии. Придя из индуизма, брахманистических культов, они обогатили национальную образную систему, представив в иных ипостасях защитников Учения. Преобразились и иконографические признаки новых персонажей, обращение к которым усиливало эзотерическое богослужение. Интерьер храмов, где проходили магические ритуалы, как никогда, вместил в себя большое количество разных отдельных статуй и композиций, часто скрытых в глубине, что придавало им таинственность и загадочность.



Сидящая фигура аристократа, раскрашенное дерево, 100 см, конец IX – нач. X в., святилище Мацуноо Тайся, Киото

Пластика Камакура – середины Эдо (конец XII–XVIII вв.)



Гэмбо, один из Шести Патриархов школы Хоссо, раскрашенное дерево, 86 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара

Наступивший в конце XII в. новый исторический период Камакура, получивший свое название по имени деревушки на востоке Японии, ознаменовался существенной перестройкой сознания. На смену старым, но еще имевшим большое влияние религиозно-философским, этическим, эстетическим ценностям пришли иные представления о жизненных нормах и духовных идеалах. В учениях новых буддийских школ преобладающей стала теория «изначального просветления» (*хонгаку*, или *сигаку*) и трактовка дальнейшего существования как начало «конца Закона» (*манпо*).^[115] Японские Средние века (*тюдэй*) породили своеобразную синтетическую культуру, героями которой стало второе сословие – самураи, провозгласившее культ мужественности,

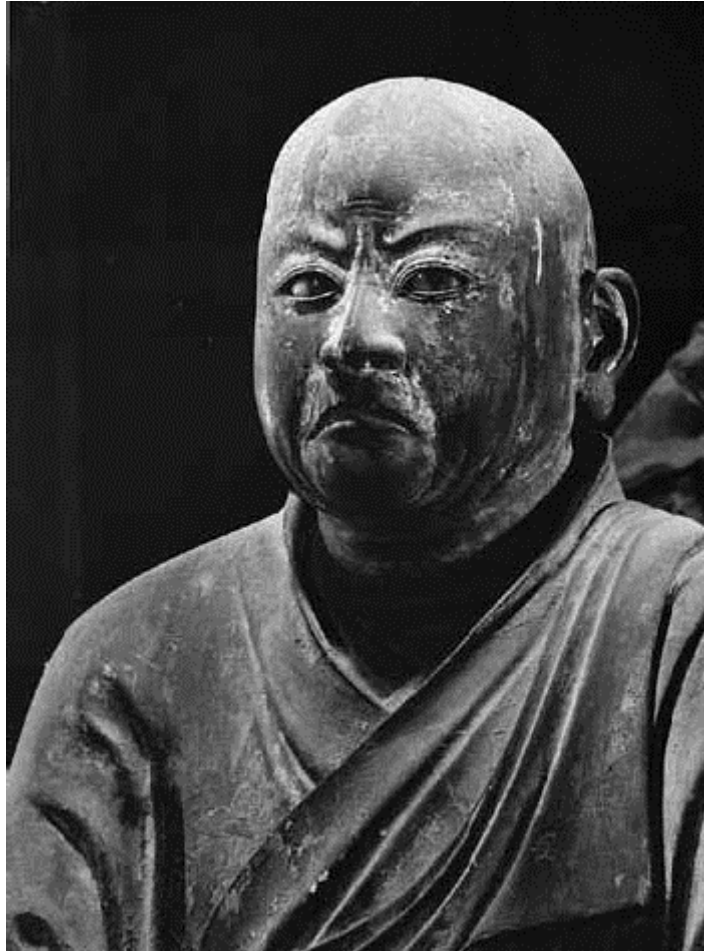
храбрости, вассальной преданности и религиозного фанатизма. Но прежние культурные традиции императорского двора и аристократии не исчезли, а продолжали существовать. Не случайно, что в это непростое время происходит последний подъем национальной скульптуры, прекрасной и художественно ценной.

Японская пластика, наследовавшая сложившиеся в предшествующие эпохи иконографические каноны, обогатила их, расширила круг персонажей, внося в трактовку образов драматизм, присущий времени, когда страна страдала от междоусобных войн и местных конфликтов, что, как видно, не мешало развитию скульптуры. Она продолжала развиваться в русле старой традиции в плане выбора объектами изображения божеств буддийского пантеона, в интерпретации которых в неразрывной связи существовала сакральная символика и художественная образность. Но этим фигурам, по возможности, придавались черты большей достоверности и убедительности, приближая их к народу. Наметившаяся общедоступность персонажей проявилась в обращении к новым героизированным типам, занимавшим высокое положение в обществе и влиявшим на исторические судьбы страны, а также канонизированным святым, служившим земным целям. Ответственность человека за свои поступки создавала возможность относиться к нему как к личности, но представляющей определенную среду, индивидууму, но интегрированному в группу. Общей тенденцией этой скульптуры стало придание персонажам человеческих черт, с упором на самодисциплину, энергичность, духовное совершенствование, внутреннее сосредоточение, мужество и силу, лишение их хэйанской изнеженности и расслабленности. Новые художественные решения сформировали облик камакурской скульптуры, питавшейся нарским классическим искусством с его идеалами утверждения величия и мощи государства. Храмы продолжали оставаться центрами приходской и культурной жизни, где формировались цеха актеров, мастерские скульпторов, художников, и наряду с живописью, архитектурой, театральным исполнением^[116] процветало пластическое искусство. К началу периода Камакура развивались уже упоминавшиеся три основные школы скульптуры: традиционные Ин (Имба, Импа), Эн (Эмба, Эмпа) в Киото, а также школа Кэй (Кэйха), базировавшаяся в храме Кофукудзи в Нара. Ее мастеров называли *нанто бусси*, скульпторы из южной столицы.

Одним из самых ярких представителей японской школы ваятелей эпохи Камакура считается Ункэй (ум. 1223), создатель нового стиля в скульптуре. Бусси Ункэй, т. е. буддийский скульптор Ункэй, автор произведений храмового искусства, принадлежал к старинному цеху мастеров и имел своими предками знаменитых резчиков из старой столицы Нара. Его родословная, безусловно, не может соперничать с генеалогией аристократов, но тоже достаточно длинная для творца художественной культуры Японии. Основателем этой известной династии считается киотосский бусси Райдзё, который в свою очередь был последователем мастера Какудзё, а последний – преемником великого Дзётё, чей гений процветал во времена могущественного рода Фудзивара. Райдзё не мог смириться с постоянным соперничеством с двумя группами резчиков, одну из которых возглавлял ученик Индзё – Какудзё, а вторую – Тёсэй, преемник Дзётё. Соперничество между Райдзё и скульпторами, принадлежавшими к этим школам, вынудило Райдзё покинуть Киото и обосноваться в Нара. Выбор места был, безусловно, удачным, поскольку в старой столице находился родовой храм Фудзивара – Кофукудзи, для которого и создавали свои скульптуры Какудзё и Дзётё. Более того, Нара воспринималась как колыбель классической скульптуры, где сформировалось национальное пластическое мышление.

Райдзё, участвовавшему в восстановлении после пожара в 1096 г. храма, был жалован титул хоккё. Талант Райдзё наиболее ярко раскрылся в скульптурах, созданных для храма Кофукудзи, судьба которого была достаточно трагичной и в то же время явился тем храмом, где сохранились лучшие творения мастеров-резчиков. Когда в 1181 он был разрушен войсками сына Тайра Киёмори, заподозрившего священников и монахов в сочувствии его врагу Минамото, буддийские образы восстанавливал Сэйтё. Тогда он был главой нарской школы бусси и последователем Котё, в свое время принявшим эстафету у легендарного Райдзё. Все еще продолжалось давнее соперничество с киотосской школой. На сей раз столичные бусси во главе с Инсон и Мёэн претендовали на получение разрешения, которое дало бы им право проводить восстановительные работы в храме. В 1181 г. Сэйтё для обоснования приоритета нарских бусси перед киотосскими предоставил императорскому двору генеалогию поколений предков-учителей: Дзётё, Какудзё, Райдзё, Кодзё, Котё. Сейчас трудно говорить, насколько был удачен этот ход Сэйтё, но ясно одно, что скульптора заметил сёгун Минамото Ёритомо (1147–1199) и пригласил в Камакура для создания статуй в ныне утраченном храме Сётёдзюин. Таким образом, нарские бусси перебрались на Восток Японии, что, безусловно, повлияло на формирование камакурской школы резчиков.

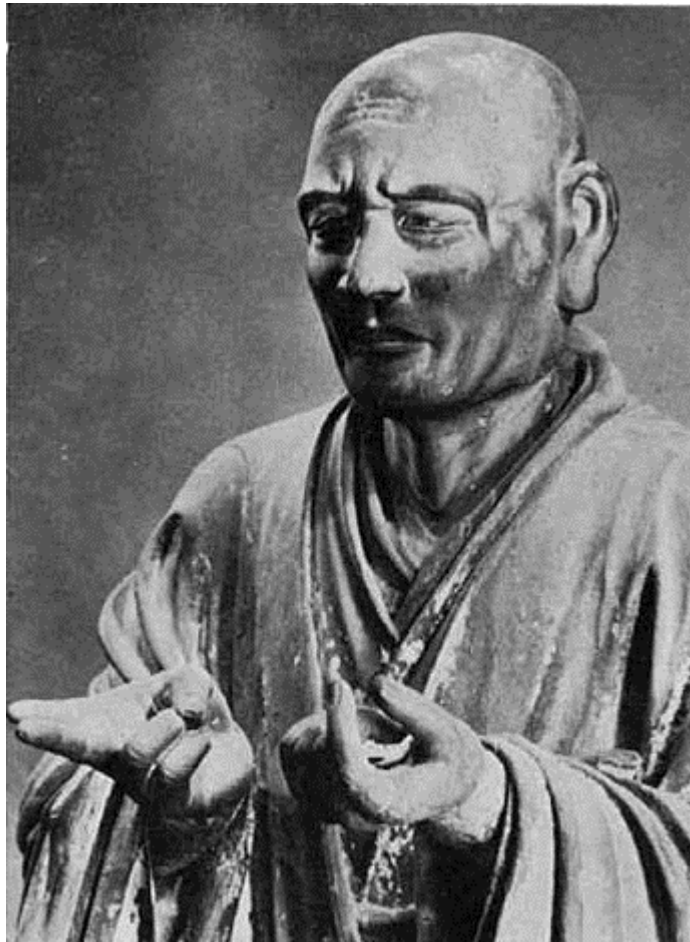
Сэйтё от природы был талантливым и очень деятельным человеком, но после успешных работ в Камакура не создал сколько-нибудь выдающихся произведений и со временем его забыли. Предполагают, что он рано покинул этот мир, не оставив после себя сыновей и учеников, которые могли бы наследовать его дело. Традиции нарских бусси продолжил Кокэй, отец Ункэя, ученик Кодзё и Котё. Кокэй стал во главе нарской школы в то время, когда реставрация буддийских скульптур в храмах Кофукудзи и Тодайдзи, второго самого известного храма, тоже не раз страдавшего от пожаров, достигла своего пика, а о мастерстве нарских бусси заговорили в столице. Они, в отличие от киотосских собратьев по цеху, вдохнули в скульптуру новую жизнь, стали первопроходцами в создании буддийских образов, определивших развитие стиля, который позже стал известен как камакурский. Нарские резчики раньше столичных почувствовали, что изменившаяся эпоха, когда на смену рафинированной аристократии пришло мужественное воинство, требует иного подхода к объекту изображения, других стилевых решений. Именно в работах Кокэя проявилась новая тенденция, активно заявившая о себе в творениях его сына Ункэя. Сохранившиеся скульптуры Кокэя в Наньэндо (Южный октагональный храм)^[117] на территории Кофукудзи поражают высоким мастерством и глубиной проникновения в образы. Самые выдающиеся из них фигуры Шести Патриархов Школы Хоссо (Хоссо рокусю), живших в период Нара: Гёга, Гэмпин, Гэмбо, Дзэндзю, Дзёто, Синьэй, два из четырех божественных царей Ситэнно – Дзикокутэн и Дзотётэн, а также бодхисаттва Фукукэндзю Каннон.



Дзэндзю, один из Шести Патриархов школы Хоссо, раскрашенное дерево, 84,3 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара



Гёга, один из Шести Патриархов школы Хоссо, раскрашенное дерево, 76,3 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара



Гэмпин, один из Шести Патриархов школы Хоссо, раскрашенное дерево, 78,2 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Наньэндо, храм Кофукудзи, Нара

Создание скульптур для Наньэндо считалось престижным делом, поскольку храм посвящался членам всемогущего клана Фудзивара. Все шесть скульптур патриархов (1189 г.), объединенные в три пары в соответствии с их позами (сувариката), представляют собой сидящие изображения из раскрашенного дерева примерно одного размера от 76 до 86 см. Их роднит глубокое волевое сосредоточение на внутреннем мире, самоуглубленность и в то же время желание быть услышанными, обращенность к последователям веры. В трактовке поз персонажей нет единообразия, характерного для ранненарской портретной скульптуры. У Гёга и Синъэя одна нога свободно лежит, другой, тоже согнутой в колене, патриархи упираются в сидение. Они готовы встать, даже видна часть левой стопы, от чего складки одежды как будто колыхнутся, сообщая фигурам экспрессию. У Дзэндзю и Дзёто ноги скрещены в одной из классических поз, а Гэмпин и Гэмпо изображены преклоненными. Непохожесть фигур проявилась также в наклонах голов и жестах рук. Лица персонажей выражают различное душевное состояние; Кокэй придавал им некоторую индивидуальность, что существенно отличает его работы от других скульптурных и живописных изображений. Гёга представлен человечным, с доброй улыбкой; Гэмпин, может быть, более других обращен к людям, взывает к ним, о чем свидетельствуют протянутые руки, пальцы которых сплетены в мудры; Гэмбо в молитве сложил ладони; Дзэндзю суров, брови сведены к переносице, губы опущены; Дзёто устремил свой взгляд вдаль и как будто прислушивается. Если взоры божеств лишены индивидуальной жизненности, обращены вовнутрь, не отражают переживаний, как бы вне времени, то взглядам патриархов присущ драматизм, они выражают духовное напряжение, взволнованность. Экспрессия голов достигается через глубокие морщины на лбу и под глазами (Гэмбо), резко выступающие вены в височной части (Гёга), складки в области носа и губ (Гёга, Дзэндзю). Несмотря на свой небольшой размер, объемные силуэты патриархов ясно очерчены и даже монументальны. Живость фигурам патриархов придают иногда глубоко, иногда мелко вырезанные, с множеством фалд монашеские одеяния, плавно облегающие их тела. В левой руке у Дзёто и Синъэя

чаша для возжигания благовоний на длинной ручке (курильница *эгоро*). Кокэй постарался оживить фигуры патриархов, сообщив образам человеческие чувства, а через ощущение их внутренней духовности передать земную сущность учителей церкви. Он отошел от канона изображать сидящие фигуры в состоянии неподвижности, внося свой уникальный дух в камакурскую скульптуру. Применение новых приемов, таких как инкрустация глаз, рельефная моделировка лиц, их светотеневая проработка дают основания говорить об инновационных веяниях в пластике, свидетельствуют о стилевых изменениях, происходящих во времена Кокэя. Но эти фигуры одновременно несут дух классики предшествующей эпохи. Скульптор, проникнув в духовную сущность человека, продемонстрировал разнообразие индивидуальных типов. В период Камакура сохраняется ранняя традиция относиться к изображениям древних патриархов с благоговейным почтением, как к святым. В обращении к образам патриархов, равно как и старцев, углубленных в созерцание, проповедников буддизма также усматривается влияние континентальной сунской культуры (960–1279), сконцентрировавшей внимание на подобных живых персонажах не меньше, чем на буддийских божествах.



Дзёто, один из Шести Патриархов школы Хоссо, раскрашенное дерево, 78,2 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара



Синъэй, один из Шести Патриархов школы Хоссо, раскрашенное дерево, 82,7 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара

Фигуры двух Небесных царей Дзикокутэн и Дзотётэн из раскрашенного дерева, высотой чуть более 2 м (1189 г., вышеупомянутый храм) представлены в динамичных позах: они левыми руками сжимают алебарды, правыми упираются в поясницы, что полностью соответствует канону; на них разнообразные доспехи, военное платье, но оно в соответствии с традицией, заимствованной из эпох Нара и Хэйан, едва прикрывает колени. Искусно передана динамика ног, заключенных в латы. Этот прием придает фигурам экспрессию и естественность, что отличает их от подобных изображений, созданных в тот же период. Устрашающий взгляд (фунну) персонажей не случаен – ведь они стоят на страже защиты Будды и его Учения. Индийские по происхождению божества, защищающие исторического Будду Шакьямуни и всегда присутствующие в местах его проповедей, появились в Японии благодаря Сётоку Тайси, который, согласно хронике, обращался к ним с молитвами о военных победах. И впоследствии фигуры божественных царей создавались с целью защитить страну. В период Хэйан их роль и место в храме изменились. Ситэнно стали помещать не в четырех углах внутреннего святилища, а вокруг пьедестала, символизирующего гору Сумеру, где, по преданию, они обитали, как охранители сторон света (Дзикокутэн – юго-востока, Дзотётэн – юго-запада, Комокутэн – северо-запада, Тамонтэн – северо-востока. В Японии акцент делается на восьми направлениях, а не четырех). Если в индийской и японо-асукаской иконографии Ситэнно больше были похожи на умиротворенных бодхисаттв, увенчанных филигранно выполненными коронами и с нимбами в виде концентрических кругов, декорированных лотосом, то в камакурской пластике они уже лишены ореолов (только волосы сплетены в высокие прически хокэй), но обрели жесткие черты лиц, воинственные позы и соответствующее боевое одеяние. Это легко просматривается в работах Кокэя. Тенденция подобной интерпретации скульптурных образов Ситэнно зародилась в период Нара и продолжала развиваться в эпохи Хэйан и Камакура.



Фукукэндзяку Каннон, лак и золотые пластины поверх дерева, 348 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара



Дзикокутэн, раскрашенное дерево, 207 см, 1189 г., скульптор Кокэй, Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара

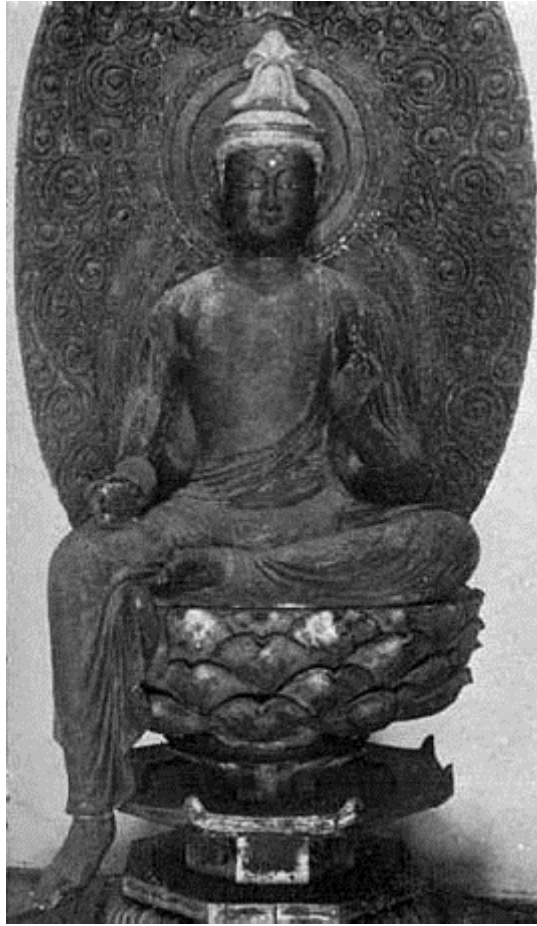


Дзотётэн, раскрашенное дерево, 203,6 см, скульптор Кокэй, 1189 г., Нанъэндо, храм Кофукудзи, Нара

Главный храмовый образ бодхисаттвы Фукукэндзяку Каннон (золотое покрытие по дереву, 1189 г., Кофукудзи, Нара) создан Кокэем в соответствии со стандартом дзёроку, т. е. в метрической системе около 5 м. Сложное название этой бодхисаттвы становится понятным, если знать смысл иероглифов: «фуку» означает исполнение желаний при условии безоговорочной веры в божество, «кэндзяку» – веревка в виде лассо, которую в Индии использовали на охоте и в битвах. С помощью последнего, как мы знаем, бодхисаттва вытягивает из беды людей. Фукукэндзяку Каннон воспринимается как буддийское божество, приносящее «пользу и выгоду для успокоения страны» (*тингококка но рияку*), она же родовой бог-охранитель клана Фудзивара. Самый распространенный в Японии образ – одноликой, трехглазой, восьмирукой Фукукэндзяку Каннон. Считается, что третий глаз, «глаз бодхисаттвы» дайсанган, никогда не подведет в отличие от двух человеческих. В ее руках традиционные сакральные предметы: лотос рэнгэ, лассо кэндзяку, скипетр – посох сякудзё, мухоголка хоссу; волосы уложены в высокую прическу хокэй, которую украшает корона хокан с фигуркой будды в центре – кэбуцу, а в качестве облачения используется шкура оленя. Сидящую Каннон обрамляет золотая ажурная мандорла нидзюэнко. Главным достоинством скульптуры определяется торжественность позы, что роднит ее с подобной фигурой, представленной в Хоккэдо

(Зал Лотоса) при храме Тодайдзи. Кроме того, в ней заметен почерк школы Дзётё, для которой характерна живописная декоративность, украшательство. Оценивая скульптуры Нанъэндо, очевидно, как живость передачи образа и дух реализма, не теряющегося в натуралистических деталях, соединялись с устойчивыми традициями поздненарской скульптуры. В этих фигурах проявились индивидуальные особенности резчика Кокэя. Скульптор, живший на изломе времен, смог вдохнуть жизнь в свои творения, создать современную форму, соответствующую новой эпохе.

Все образы Кокэя уже свидетельствуют о преобладании «камакурской» тенденции, и в то же время отражают высокий традиционный стиль поздненарского периода, сильное влияние которого бусси еще долго испытывали. Но старые приемы не загоняли скульпторов в рамки консерватизма, а, наоборот, вдохновляли их на рождение свежих идей. Нарских бусси отличает не механическое копирование старой скульптуры, а создание собственного стиля, образцом которого является Триада Амида со спутниками-бодхисаттвами Каннон и Сэйси (Амида сандзон)^[118] неизвестного автора (храм Тёгакудзи в Янагимото, Нара, 1151 г.). Все три образа не похожи на изысканно исполненных персонажей из предшествующей эпохи. Типичными признаками становятся прямые тела с гордо посаженными головами, глубокая резьба одеяний. Глаза фигур в этой Триаде инкрустированы кристаллами – белый для глазных яблок, потемнее для зрачков. Эти технические новинки особенно прижились в эпоху Камакура. Отполированные до блеска минералы различных пород «вживлялись» не снаружи, как раньше, а изнутри, придавая выражению ликов большую натуральность, естественность и создавая ощущение пронизательного взгляда. Усилия автора направлены на передачу реалистичности образа, эмоциональной выразительности. Например, неожиданно решение мастера изобразить бодхисаттву Сэйси сидящим на лотосовом троне с опущенной правой ногой в позе ханка фумисагэ (обычно он стоит, а у других персонажей опущена левая нога). Правда, подобная поза «отдохновения» характерна для индо-китайской иконографии при изображении бодхисаттв. Считается, что некий интеллектуализм, присущий ликам бодхисаттв, а также прически в виде художественно вырезанного высокого пучка волос – дань сунской традиции. Несомненно, эта Триада в стилевом отношении является предтечей статуи Дайнити из храма Хэндзё на горе Коя скульптора Котё (1158 г.) Хотя она не сохранилась, но, по отзывам современника, страдала «незрелостью». Негативная оценка свидетельствует о том, что статуя Котё по сравнению с утонченными произведениями столичных бусси воспринималась как сработанная грубо и примитивно. На самом деле это был вызов старой эстетике и прорыв в мир иных образов, определивших в будущем камакурскую скульптуру. Арсенал классического наследия не отвергался, но осмысливался с позиций новой эпохи, когда провозглашались другие художественные принципы. На смену аристократическому «моно но аварэ», наслаждению, чувственности пришел аскетизм воинской культуры. По случаю церемонии посвящения нового зала для Большого Будды (Дайбуцудэн), состоявшейся 12 числа 3-го месяца 1195 г., Кокэй передал свой титул хогэн (второй в буддийской иерархии) сыну Ункёю. После 1196 г., когда Кокэй обратился к маскам для актеров, участвующих в древней танцевально-драматической мистерии – Гигаку (VI в.), о нем как о скульпторе ничего неизвестно. Последними работами Кокэй еще раз дал понять о своей неразрывной связи с культурой эпохи Нара.



Бодхисаттва Сэйси, лак и золотые пластины поверх дерева, 100 см, 1151 г., храм Тёгакудзи, преф. Нара



Будда Амида, лак и золотые пластины поверх дерева, 143 см, 1151 г., храм Тёгакудзи, преф. Нара

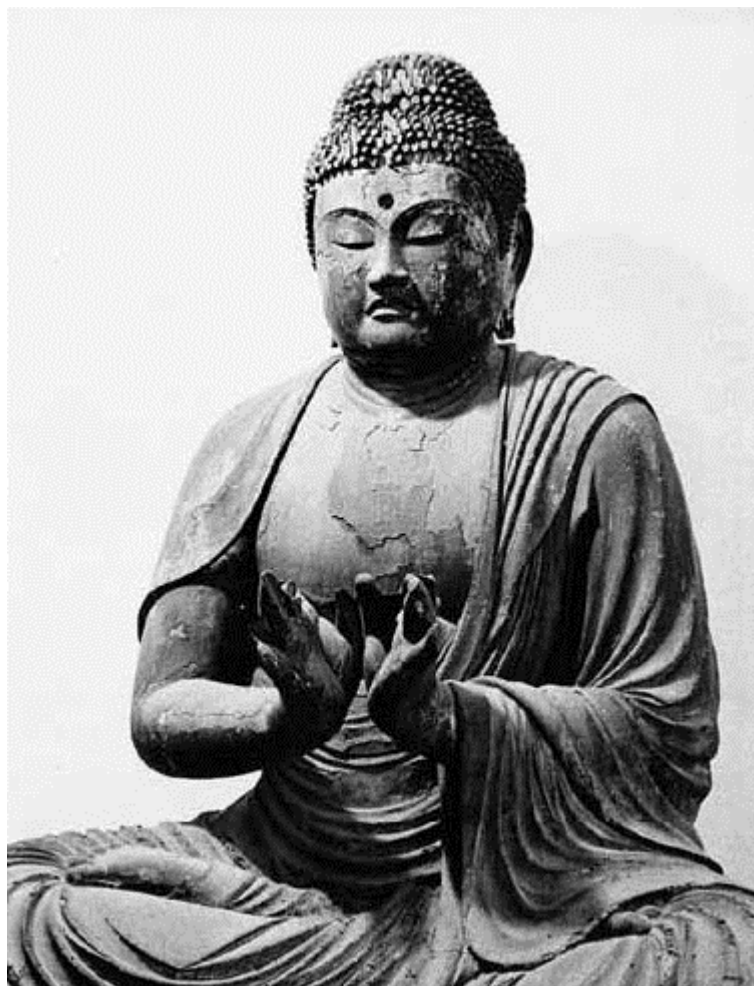


Будда Дайнити, лак и золотые пластины поверх дерева, 101 см, 1176 г., скульптор Ункэй, храм Эндзёдзи, Нара

Самое раннее произведение, доподлинно принадлежащее Ункёю, статуя Дайнити в храме Эндзёдзи, располагавшемся в небольшом удалении от Нара (изначально находилась в пагоде Тахо). Согласно надписи на пьедестале, мастер вырезал ее с 1175 по 1176 г. Ункэй сразу прославился как талантливый бусси, создавший это произведение под руководством отца Кокэя. Скульптура, которая сейчас считается национальным сокровищем кокухо, явно отличается от классических изображений будды, относящихся к утонченному искусству подпериода Фудзивара. Более того, она не похожа на рафинированных, изнеженных изображений в духе аристократического искусства, датируемых тем же годом и принадлежащих резцу столичного бусси Мёэн, как например, скульптурная композиция Го Даймёо (Пять Великих светлых царей), находящаяся в храме Дайкаудзи в Киото. Пальцы рук Дайнити сложены в характерной для этого будды мудре тикэнъин, символизирующей мудрость божества и его защиту всех живых существ (правая рука – символ будды, левая – живых существ). Правой рукой будда сжимает большой палец левой руки. На первый взгляд спокойное, умиротворенное лицо будды, классическая поза со скрещенными ногами вызывает в памяти скульптуры Фудзивара. Но Дайнити выполнен Ункэем не в столичной стилистике: в его образе больше естественности, одухотворенности и нравственного величия. Моделировка молодого лица будды позволяет усомниться в строгом следовании скульптором традиционным приемам ваяния, хотя в некоторых чертах он напоминает бодхисаттву Кокудзо из храма Сингодзи (848). Новизна изображения Дайнити проявляется и в тщательно вырезанных волнах волос (*ракэй*), выступающих на лбу из-под роскошной ажурной тиары, которая, в свою очередь, почти скрывает высокую прическу *кокэй*. Необычность взгляду полуоткрытых глаз придают кристаллы, искусно подобранные и составленные из точно пригнанных частей. Складки одежды почти параллельными струйками стекают по телу от левого плеча, окутывая скрещенные ноги – правая вывернутой стопой лежит на левой. Грудь, плечи, запястья рук будды богато

украшены. В облике Дайнити уже угадываются черты, определившие дальнейшую тенденцию развития камакурской скульптуры. И, как уже упоминавшаяся Триада Амиды, этот образ оказал огромное влияние на формирование новой культуры ваяния и предопределил славу Ункэя как самого великого скульптора Японии.

Ункэй еще раз обратился к образу Дайнити в 90-годы. Хотя его авторство полностью не доказано, но в кругах искусствоведов принято считать, что небольшая фигурка высотой всего 30,1 см, скрытая в ковчеге храма Котокудзи (преф. Тотиги) и отнесенная к важным культурным ценностям, одно из творений великого мастера. Изначально скульптура находилась в храме Баннадзи (дословно храм знаков «бан» и «на»^[119]), основанном сёгуном Асикага Ёсиканэ. По канону, пальцы рук Дайнити сплетены в мудре, символизирующей ум, тикэнъин. На открытой части живота изображено колесо Закона хорин. Особенностью этой скульптуры является высокая, объемная прическа. Вокруг нимба расположены маленькие фигурки почитаемых, представляющих тридцать семь почитаемых из мандалы мира Ваджры. Дайнити восседает на лотосовом троне, который несут семь львов, известный индийский образ, олицетворяющий животных, запряженных в колесницу бога Солнца, но редкий в японской пластике. На внутренних створках ковчега золотом вписаны буквы-знаки (сюдзи? слева знак «бан», справа знак «на») – символы Дайнити соответственно из мира Ваджры и мира Чрева. Проведенные рентгеновские исследования определили, что внутри скульптуры находятся сакральные предметы *нонюхин*: пятиярусная пагода, хрустальный шар, человеческий зуб и др. Небольшая композиция Дайнити на львином троне, заключенная в ковчег, излучает энергию тайны и мистики. Она соответствует духу времени, когда влияние эзотерических учений еще не утратилось.



Будда Амида, лак и золотые пластины поверх дерева, 143,5 см, 1186 г., скульптор Ункэй, храм Гандзёдзюин, преф. Сидзуока

После большого пожара в Тодайдзи все силы и средства были брошены на восстановление храма и сильно пострадавшего бронзового Дайбуцу. Ункэй, скульптор по дереву *кибусси*, не видел для себя перспективы оставаться в Нара и отправился на восток. Возможно, его пригласил Сэйтё, призванный сёгуном Минамото Ёритомо, блестящим полководцем и глубоко религиозным человеком, создавать скульптуры для строящихся на востоке в районе Канто храмов. Одним из них был уже упоминавшийся Сётёдзюин, основанный в 1185 г. Ёритомо в память о своем отце Ёситомо (1123–1160). Сёгун ценил нарскую школу ваяния и велел вырезать изображение Амиды, высота которого соответствовала бы скульптурному стандарту дзёроку. Для настенных росписей 25 бодхисаттв и «Чистой земли» Амиды Ёритомо позвал столичного художника Такума Тамэхиса, рисовавшего в новой сунской манере. Понятно, что Ёритомо старым художественным традициям хотел противопоставить современный стиль ваяния и живописи.

В отсутствие в Нара Сэйтё, несмотря на то что школа нарских бусси не оставалась без главы – временное руководство перешло к Какёю, столичные бусси пытались узурпировать право на восстановление скульптур в Токондо при храме Кофукудзи. В 1187 г. Сэйтё обратился с протестом к сёгуну, но об исходе дела ничего не известно. Тем не менее Ункэй, не доехав до Камакуры, в 1186 г. остановился в префектуре Сидзуока, где создавал скульптуры для храма Гандзёдзюин, построенного Ходзё Токимаса (1138–1215), тестем Ёритомо. На севере и востоке страны традиции нарских и хэйанских мастеров были крайне слабы; здесь процветал уже упоминавшийся стиль грубой резьбы по дереву – арабори. Ункэй стал первым бусси, создавшим подлинное произведение искусства, каким, в частности, явилось изображение Амиды. Он отступил от канона, согласно которому в период Камакура, пальцы рук Амиды изображались сплетенными в мудрах «созерцания» (*дзэнна харамичу*, санскр. дхьяна парамита), когда обе руки лежали на коленях перед животом, соприкасаясь большими пальцами или открытая ладонь левой руки направлена на молящихся, в так называемом жесте «приветствия», или «бесстрашия», а большой палец вместе с указательным поднятой правой руки образовывали круг. У Амиды Ункэя на уровне груди демонстрируется мудра распространения буддийского учения *дзюбонтюдзёин* (большие пальцы соединены, ладони полуоткрыты), что характерно для скульптур Амиды поздненарского и раннехэйанского периодов с 710 по 897 г. В этой фигуре просматриваются черты, свойственные скульптурам, созданным до Дзёкэя. Автор наделил Амиду довольно мощной грудью, короткой шеей, сильными руками, бесстрастным лицом, на котором выделяется плотно закрытый рот (будды часто изображаются с открытым ртом как свидетельство их постоянных проповедей). В некоторой простоте передачи образа Амиды, вероятно, сказывается влияние стиля бусси восточных районов, где, как говорилось, даже в конце XII в. не были утрачены традиции стиля арабори. Но глубоко вырезанные, сложные складки одеяния будды свидетельствуют о новой тенденции в технике резьбы, в которой выполнены одежды уже упоминавшихся Шести патриархов, Триады Амиды (важная культурная ценность) для храма Дзёракудзи, Дзидзо для храма Рокухара Мицудзи (о них речь дальше). К этой Триаде Амида стилистически близки Триады из храмов Косокудзи и Кёондзи. Например, в первой Триаде Амида изображен в рост в так называемой позе *райгокё* – так он встречает на небесах души вновь преставленных. Но это не работы Ункэя, хотя в них явно ощущается влияние его творчества, что проявляется и в моделировке лица, и в трактовке драпировки одеяния.

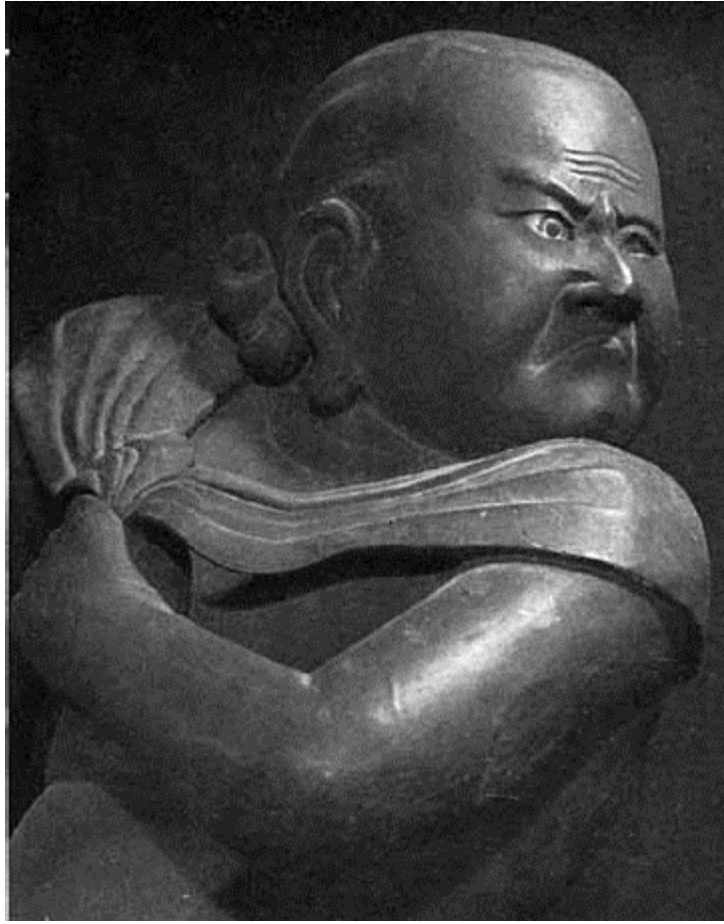


Фудо мёо, раскрашенное дерево, 136,5 см, 1186 г., скульптор Ункэй, храм Гандзёдзюин, преф. Сидзуока

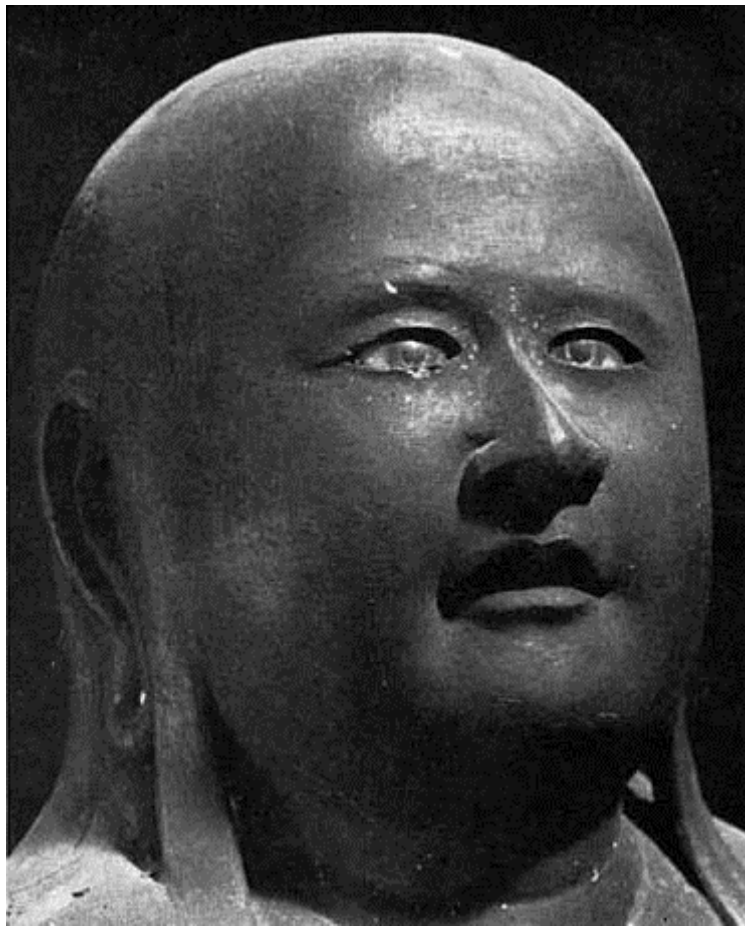


Биямонтэн, раскрашенное дерево, 147 см, 1186 г., скульптор Ункэй, храм Гандзёдзюин, преф. Сидзуока

Триада Амиды, фигуры Бисямонтэн и Фудо мёо^[120] (раскрашенное дерево, соответственно 147 см, 136,5 см, 1186 г., храм Гандзёдзюин), были вырезаны раньше. К сожалению, утрачены скульптуры двух предстоящих последователей, но вышеупомянутые, а также Сэйтика Додзи и Конгара Додзи сохранились до наших дней. В 1752 г. внутри статуй Бисямонтэна и Фудо мёо были обнаружены таблички с надписями, свидетельствующие о том, что их автор – искусный мастер Ункэй, – он же носитель титула «*кото*» (низший ранг в буддийской иерархии, занимающийся различными храмовыми делами). После Сидзуока Ункэй перебрался в Канагава, где вырезал скульптуры для храма Дзёракудзи. Сейчас там находятся фигуры Амиды и двух предстоящих последователей (кэндзоку), а также Фудо мёо и Бисямонтэна. Особенность техники глаз Амиды из Триады в том, что Ункэй их вырезал, а потом рисовал зрачки и белки. Найденные во второй половине XX в. таблички подтверждают авторство Ункэя, работавшего с десятью помощниками. Это важное доказательство, поскольку по творческой манере можно атрибутировать и его другие скульптуры: Амиды, Сэйтика Додзи, Конгара Додзи (храм Гандзёдзюин), Амиды, Каннон, Сэйси (храм Дзёракудзи). Правда, не все ученые разделяют эту точку зрения. Ункэй создал Бисямонтэна^[121] (он же один из четырех Небесных царей Тамонтэн, выступающий под именем Бисямонтэн, когда изображается отдельно) в традиционной манере с закрытым ртом, так как его дыхание сопровождает разрушения, в левой руке держит ступу *хото*, из которой раздает богатства, правой сжимает пику хоко. Сверкающий светом «тысячи солнц» хранитель мест, где проповедовал Будда, Бисямонтэн, как и положено, был ярко раскрашен. Красные губы по бокам обрамлены нарисованными черными ниточками усов, в том же стиле начерчены вздернутые кверху брови. Бисямонтэн стоит на страже закона Будды и наделяет всех божественной милостью в этом мире *гэнсэрияку*, поэтому он в кожаных доспехах, но без шлема. Образ божества-воителя в средние века еще сохраняется, но ему также приписываются способности одаривать людей. Он изображен в позе «танца», при которой правая нога, согнутая в колене, высоко приподнята над землей. Статуя Бисямонтэна отличается от других скульптур божеств прежде всего тем, что ей придано некоторое движение, она лишена архаичной неподвижности. Но суть движения не столько перемещение в пространстве с видимой целью, сколько изменение в положении фигуры. Это один из самых зрелищных образов японской пластики, привлекающий внимание почти сказочной живописностью и игрой тела.



Сэитака Додзи, раскрашенное дерево, 78 см, 1186 г., скульптор Ункэй, храм Гандзёдзюин, преф. Сидзуока



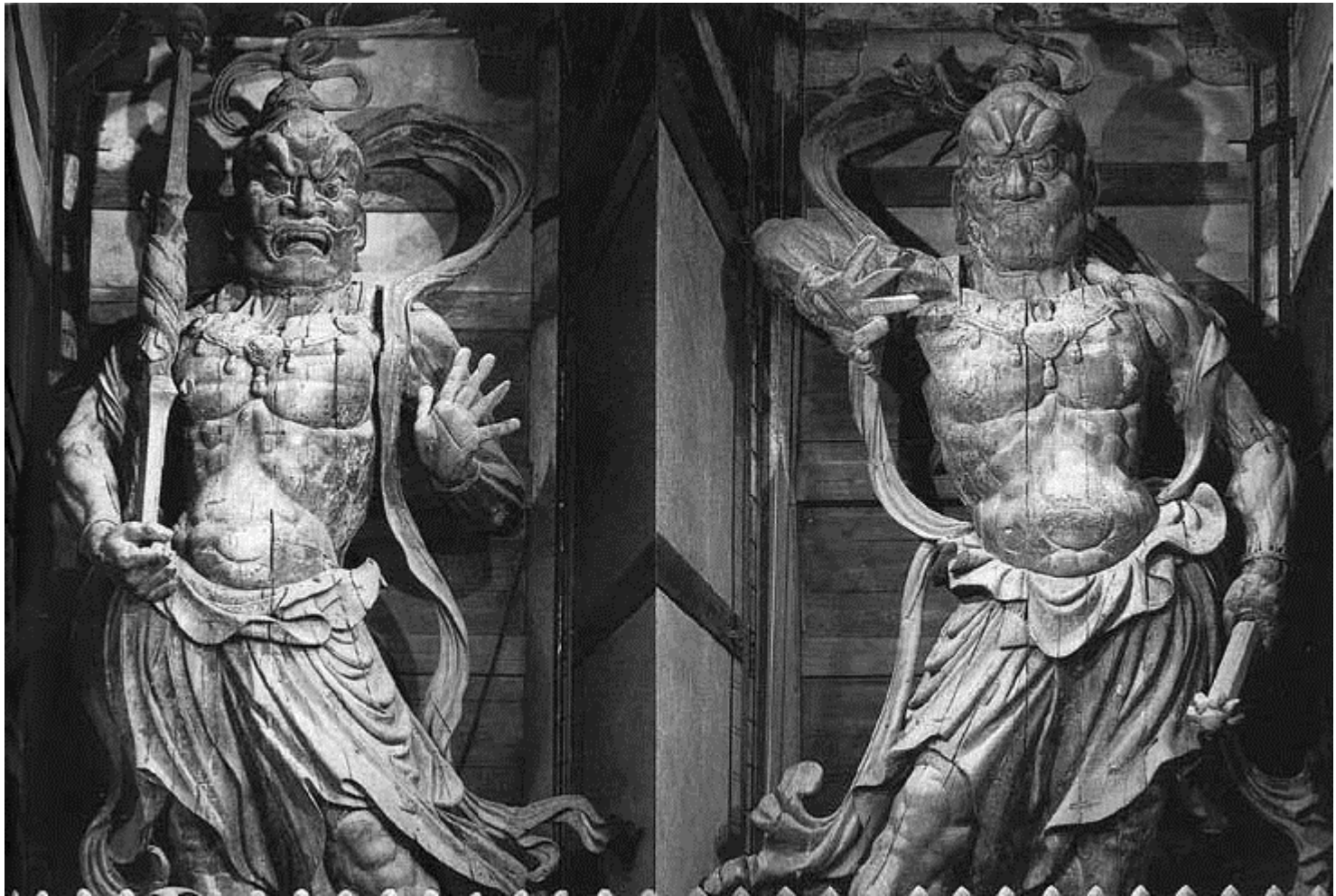
Конгара Додзи, раскрашенное дерево, 82,6 см, 1186 г., скульптор Ункэй, храм Гандзёдзюин, преф. Сидзуока



Фудомёо, раскрашенное дерево, 134 см, 1189 г., скульптор Ункэй, храм Дзёракудзи, преф. Канагава



Бодхисаттва Конгохо, лак и золотые пластины поверх дерева, 96 см, около 839 г., Кодо, храм Тодзи, Киото



Конгорикиси унгёдзо (закрытый рот, правая), скульптор Ункэй, Конгорикиси агёдзо (открытый рот, левая), скульптор Кайкэй, наборное дерево, высота обеих фигур 830 см, храм Тодайдзи, ворота Нандаймон, Нара

Некоторые японские искусствоведы обнаруживают сходство между статуями, приписываемыми Ункэю: Фудо мёо и два предстоящих, образующих Триаду Фудо сандзон^[122] (храм Гандзёдзюин), Бисямонтэн, Фудо мёо (храм Дзёракудзи). К сожалению, поновление двух последних скульптур не способствовало воссозданию первоначальной красоты.^[123] Ученые обнаруживают общее в фигурах Бисямонтэна и предстоящих Сэйтэка Додзи (слева) и Конгара Додзи (справа) в том, что довольно массивным телам сообщен импульс напряженности. Понятно, что насыщенные жизненной энергией статуи, не могли быть созданы в Нара. При всей оригинальности стиля нарских бусси все-таки там было велико воздействие столичной художественной культуры. Считается, что только на почве «восточного уединения», в суровой обстановке глубокой провинции Ункэй мог создать таких «дюжих» персонажей. Немалое влияние оказала и техника, в которой работали местные помощники. Как уже указывалось, зарождавшаяся самурайская культура формировалась на иных, нежели в столице идейных и эстетических принципах. С новой оценкой жизненных явлений появилось другое понимание творчества, наполненное современным содержанием. На смену взглядам аристократии, обращенной в мир утонченных идей, погруженной в себя, пришла простая идеология, устремленная во внешний мир, на события, происходящие в стране. Широта и масштабность мировосприятия воинского сословия породили и изменения в мировоззрении Ункэя. Он обратился к ваюнию более монументальных образов буддийского пантеона, сообщив им современный жизненный импульс. В новой обстановке в восточной Японии Ункэй смог создать оригинальный тип скульптуры. И хотя с точки зрения столичных мастеров, его произведения тех лет просты и даже примитивны, на самом деле они стали эталонными для будущих героизированных персонажей, в которых отразился драматизм эпохи. В работах восточного периода проявилась истинная природа Ункэя, энергичный дух мастера. Эти произведения

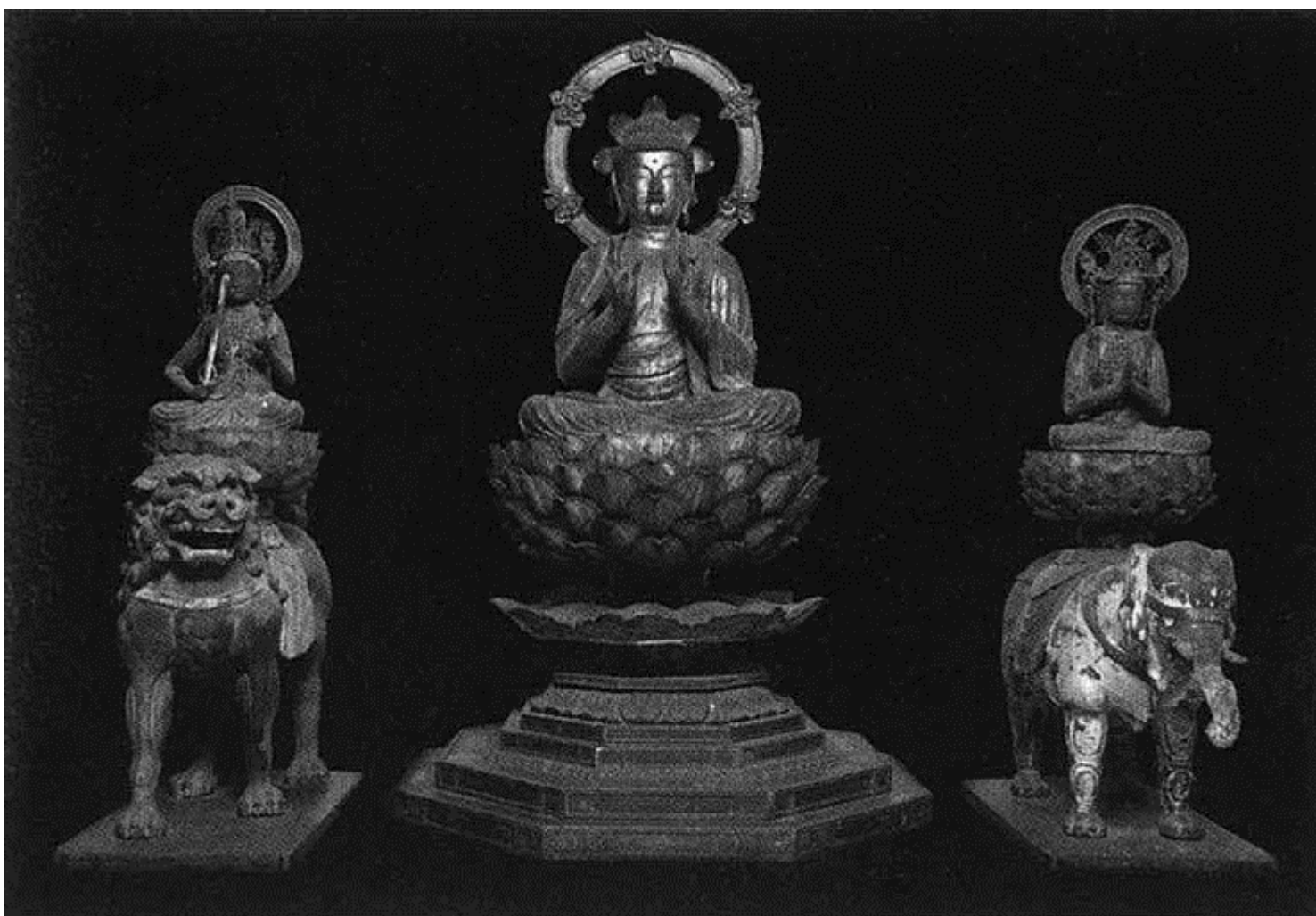
способствовали созданию им уникального художественного стиля, формировавшегося в условиях реакции на эстетизм хэйанской эпохи, рафинированность ее изоощренных художественных форм. Облик скульптуры, созданной Ункэем, соответствовал идеалам, вкусам физически выносливых, мужественных воинов, ценивших в жизни и искусстве не парадность, а простоту и строгость.

По возвращении с Востока Ункэю, его отцу Кокэю, младшему брату Кайкэю и молодому, лучшему ученику отца – Дзэкаку поручили восстановить ряд скульптур для Зала Будды Дайбуцудэн (сейчас утрачены).^[124] Эти масштабные фигуры были изваяны всего за год. Финансирование каждой статуи осуществлял один из министров военного правительства *бакуфу*, что свидетельствовало о тесной связи нарских бусси с камакурской властью, а шире – самурайским сословием. Амбициозные притязания Ункэя и очень талантливого Кайкэя способствовали появлению новых шедевров ваяния.

Ункэй находился в расцвете своих сил и на пике славы, когда после восстановления скульптур для важных культовых объектов Дайбуцудэн и Тюмон вместе с братьями по цеху отправился в Киото, чтобы приступить к реставрации статуй для храмов Дзингодзи и Тодзи. Ему предстояло вырезать копии двух божеств и восьми демонов. Подобную работу он уже осуществил для нарского храма Гангодзи. Спонсировал это благое дело священник Сога, известный тем, что молился за личную безопасность Ёритомо. С 1197 по 1198 г. Ункэй восстанавливал скульптуры Фудо мёо и Конгохо босацу, одного из пяти великих бодхисаттв в Зале для проповедей Кодо при храме Тодзи. Эти яркие подлинники раннехэйанской скульптуры, созданные в 839 г., сохранились до наших дней. Тогда же Ункэй вместе со старшим сыном Танкэем работал над фигурами Нио для Нандаймон храма Тодзи (не сохранились). Для Нандаймон храма Тодайдзи Ункэй и Кайкэй создали огромные фигуры Нио, высотой 8,3 м, отличающиеся безукоризностью работы. Ункэй – правую в позе «*унгёдзо*» с закрытым ртом, Кайкэй – левую в позе «*агёдзо*» с открытым ртом. Некоторые детали первоначального варианта не удовлетворили требовательного Ункэя, и он дал задание подмастерьям несколько изменить направление головы и усилить мышцы левого плеча для придания фигуре большей значительности и визуального энергетического воздействия. В отличие от Нио с оголенным торсом, созданных в предыдущие эпохи, например в Нара, камакурские Нио облачены в доспехи. Остальные детали одеяния – длинный развевающийся шарф, заправленный за пояс, юбка до колен – почти идентичны. Но Нио Кайкэя держит в правой руке большую, а не маленькую ваджру, направленную вверх, а у Нио Ункэя ваджра в левой руке. Эти скульптуры, ставшие образцом стиля и примером для подражания, были созданы на одном дыхании всего за шестьдесят девять дней. Великие мастера Ункэй и Кайкэй передали в фигурах настроение brutальной камакурской эпохи, лишенной прежнего эстетизма. Напомним, что воинство стало определять ход и характер исторического процесса.

Материальную поддержку Ункэю оказывал ближайший друг Ёритомо известный праведник Монгаку (1139–1203), а также правительство. Ункэй никогда бы не получал работу, если бы не пользовался особым расположением властей, по распоряжению которых в 1198 г. был назначен главным скульптором храма Тодзи. В это же время по просьбе Монгаку он создал для Кодо храма Дзингодзи в окрестностях Киото три статуи: Дайнити, Фудо мёо и Конго Сатта – копии тех, которые восстанавливал ранее. Но время и их не пощадило. В Киото Ункэй познакомился с шедеврами раннехэйанской скульптуры – изображениями Якуси, Го Дай Кокудзо босацу (Пять Великих бодхисаттв Кокудзо), повлиявших на его творческую манеру. Он открыл для себя красоту произведений этого периода. Работа для храма Тодзи дала Ункэю возможность

заркомендовать себя в Киото, и после кончины в 1198 г. главы столичных бусси Инсона,^[125] а в следующем году усопшего не менее знаменитого скульптора Мёэна он стал ведущим бусси. В 1202 г. императорский двор признал за Ункэем право быть главным скульптором: регент Коноэ Мотомити поручил ему вырезать из сандалового дерева статую бодхисаттвы Фугэн, в чьем имени заключен следующий смысл – распространитель учения Будды. Обычно он в Триаде Шакьямуни (Сяка сондзон) вместе с бодхисаттвой Мондзю выступает как предстоящий. Если Мондзю – воплощение мудрости, то Фугэн – действия и появляется в разное время в разных местах для проповедей и спасения людей, избавления их от грехов.^[126] Особенно был популярен среди женщин, поскольку обращался в своих проповедях к «Сутре Лотоса», согласно которой и женщины могли достичь просветления. В сбалансированности ума и действия – тиз и сюгё – заключен один из смыслов буддийского учения. Скульптура Фугэн в исполнении Ункэя отвечала всем канонам, определенным традицией для бодхисаттв, которые представлены в типичной одежде *дзёхаку*, юбке *мо*, с летящими шарфами *тэннэ*, разнообразными украшениями *сосингу*. Волосы убраны в высокую прическу *хокэй*, скрытую короной *хокан*. Но если лotosовый трон *рэнгэдза*, на котором сидит Мондзю со скрещенными ногами в позе *кэкафудза*, водружен на льва, то трон с Фугэн – на белого слона. Бодхисаттва Фугэн классически представлен в облике юноши, грациозно восседающим на слоне с шестью бивнями, который олицетворяет незнакомый экзотический мир и защищает от зла. Легкий, почти воздушный силуэт вызывает в памяти женские образы, которые становятся очень популярными. Мягкость и изящность плавных линий определял скульптурный стиль эпохи позднего Хэйан и в некоторой степени был продолжен Ункэем.



Триада Шакьямуни, 76 см, слева бодхисаттва Мондзю на льве, справа бодхисаттва Фугэн на слоне



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 89,5 см, приписывается скульптору Ункэю, конец XII – начало XIII в., храм Рокухара Мицудзи, Киото

Это не единственная Триада Шакьямуни с предстоящими бодхисаттвами Мондзю и Фугэн. Согласно надписи, сохранившейся с тыльной стороны колена, она была создана в 1244 г. влиятельным местным военачальником Кокэцу. Уникальность этой Триады в изображении пальцев рук Будды, сплетенных в мудре проповеди сэппоин. Даже частично сохранившаяся позолота главного образа, скромный нимб энко, скупо декорированный резным орнаментом, свидетельствуют о красоте сидящей фигуры сострадательного Шакьямуни, вознесенного на многоярусный пьедестал. Напротив, Мондзю и Фугэн изображены в традиционной стилистике, с красивыми грудными украшениями и в ажурных резных коронах со спускающимися лентами. В руках у Мондзю меч и свиток, руки Фугэн молитвенно сложены в мудре гассё.

Благодаря Ункэю нарские бусси смогли работать в Киото, где раньше двор не принимал их произведения. Возможно, немалую роль в признании сыграли и фамильные связи Ункэя. Его дочь Нёи была удочерена Рэйдзэй Цубонэ, фрейлиной Фудзивара Сокуси, супругой императора Такакура (прав. 1168–1180) и матерью императора Го Тоба (1184–1198). В 1199 г. Нёи поселилась в Оми, около Киото, в имении Коносё. Без сомнения, для Ункэя это было одной из причин оставаться в Киото. Он открыл мастерскую в районе Ситидзё (Седьмая улица, мастерскую называют Ситидзё буссё) и построил родовой храм Дзидзо Дзюринъин при храме Бодайдзи в Хатидзё (Восьмая улица). Раньше в этом храме было много работ Ункэя и его учеников. Единственная сохранившаяся до наших дней статуя Дзидзо босацу сейчас находится в храме Рокухара Мицудзи (Киото, конец XII или начало XIII в.).^[127] Бодхисаттва Дзидзо («Чрево Земли», Кшитигарбха), обитающий в Дзигоку («Подземные темницы», санскр. Нарака), покровитель путников и защитник грешников. Бодхисаттва Дзидзо появился в этом мире после того, как ушел в нирвану Шакьямуни, и до прихода будды Мироку помогает людям. Приходя во сне, он назидает людям держаться буддийской веры. Дзидзо спасает

на «шести дорогах» (*рокудо*) всех, т. е. обитателей ада, «голодных духов», животных, демонов-асур, людей и богов. Как «подорожное божество» Дзидзо, чьими фигурами насыщена японская глубинка, не только считался стражем перепутий, но и заступался за человека, закончившего земной путь и переходящего в мир иной.

Можно допустить, что это работа Ункэя, но полной уверенности у ученых нет, хотя по стилю близка статуям Амида из храмов Дзёракудзи и Гандзёдзюин. Она наделена прекрасными классическими чертами, но без чрезмерной утонченности. Благородство осанки передано с необычайным мастерством. В левой руке у божества драгоценность мани, правая слегка сжата в кулак, складки глубоко вырезанного одеяния плавно струятся по сидящей фигуре (раскрашенное дерево, 85,9 см). Кольца в мочках (мимитабу) вытянутых ушей дзито, браслеты на запястьях *вандзэн* и ожерелье *мунакадзари* – единственные скромные украшения сосингу, которыми скульптор наделил Дзидзо. Статуя в общем вырезана в старой технике итибоку из единого ствола, но новизна ваения в том, что голова соединена из двух частей, а глаза-кристаллы вставлены изнутри. Поэтому не приходится говорить о чистоте стиля, но налицо сочетание старого и нового в художественном творчестве Ункэя. Особенно поражает его мастерство в резьбе широко расставленных ног и бесконечных складок в духе школы Кэй. Отдельно вырезанное деревянное ожерелье приклеено. Потемневшая от времени скульптура еще сохраняет следы утративших яркость красок и золотых узоров на одеянии.



Нарээн Конго (Нио), раскрашенное дерево, 848 см, 1203 г., Ункэй и Кайкэй, Нандаймон, храм Тодайдзи, Нара



Патриарх Сэсин, раскрашенное дерево, 189,5 см, около 1208–1212 гг., скульптор Ункэй, Хокуэндо, храм Кофукудзи, Нара



Патриарх Мудзяку, раскрашенное дерево, 194 см, около 1208–1212 гг., скульптор Ункэй, Хокуэндо, храм Кофукудзи, Нара



Бодхисаттва Мироку, лак и золотые пластины поверх дерева, 14305 см, около 1208–1212 гг., скульптор Ункэй, Хокуэндо, храм Кофукудзи, Нара

С отъездом в столицу Ункэя в Нара продолжали творить бусси, которых условно относят к школе Дзэн по первому иероглифу входившему в их имена – Дзэнъэн, Дзэнкэй и Дзэнсюн (сын последнего). Таким образом пластику того периода определяли бусси трех школ Ункэя, Какэя и Дзэн, имевшие одного прародителя – школу Кэй и оставившие подлинные шедевры, которые принесли славу камакурской скульптуре.

После перерыва Ункэй продолжил работу в Тодайдзи, а в 1203 г. в двухмесячный срок были закончены статуи Нио (около 8,5 м) для Нандаймон. Эти гигантские скульптуры – результат совместного творчества двух великих мастеров, Ункэя и его отца Кокэя. Сейчас трудно определить, кому принадлежит та или иная фигура, но обе свидетельствуют о гениальности скульпторов, признании нарской школы бусси, которая тогда еще называлась школа Кэй. В поздних изображениях Нио другими скульпторами мускулатура тел передана излишне преувеличенно, даже, можно сказать, вызывающе. В них нет той повышенной, но не избыточной динамики движений, которая создавала эмоциональный и декоративный эффект, свойственный пластике Ункэя. У страж врат Ункэя живописно играют напряженные мышцы, наполненные жизненной энергией. Статуи отличаются яркой экспрессией, острой трактовкой поз. Скульпторов вдохновляло не перемещение статуй в пространстве, а их активная внутренняя динамика, дух, передающийся паломникам перед входом в сакральное пространство обители, которую защищают Нио. Важное достоинство этих фигур в том, что авторы в изображении отошли от понятий благородной красоты хэйанского искусства, а за эталон взяли экспрессию жестов и мимики, свойственную идеалам нарского ваяния, преломив их сквозь призму новых представлений камакурской пластики. Чрезмерность, порой переходящая в гротеск, не мешала воспринимать скульптуры Ункэя как подлинные произведения искусства. Благодаря этим скульптурам Нио, можно вообразить, какими яркими были образы, созданные для Тодайдзи, которых, к сожалению, время не пощадило. Тридцатого числа одиннадцатого месяца 1203 г. в присутствии экс-государя

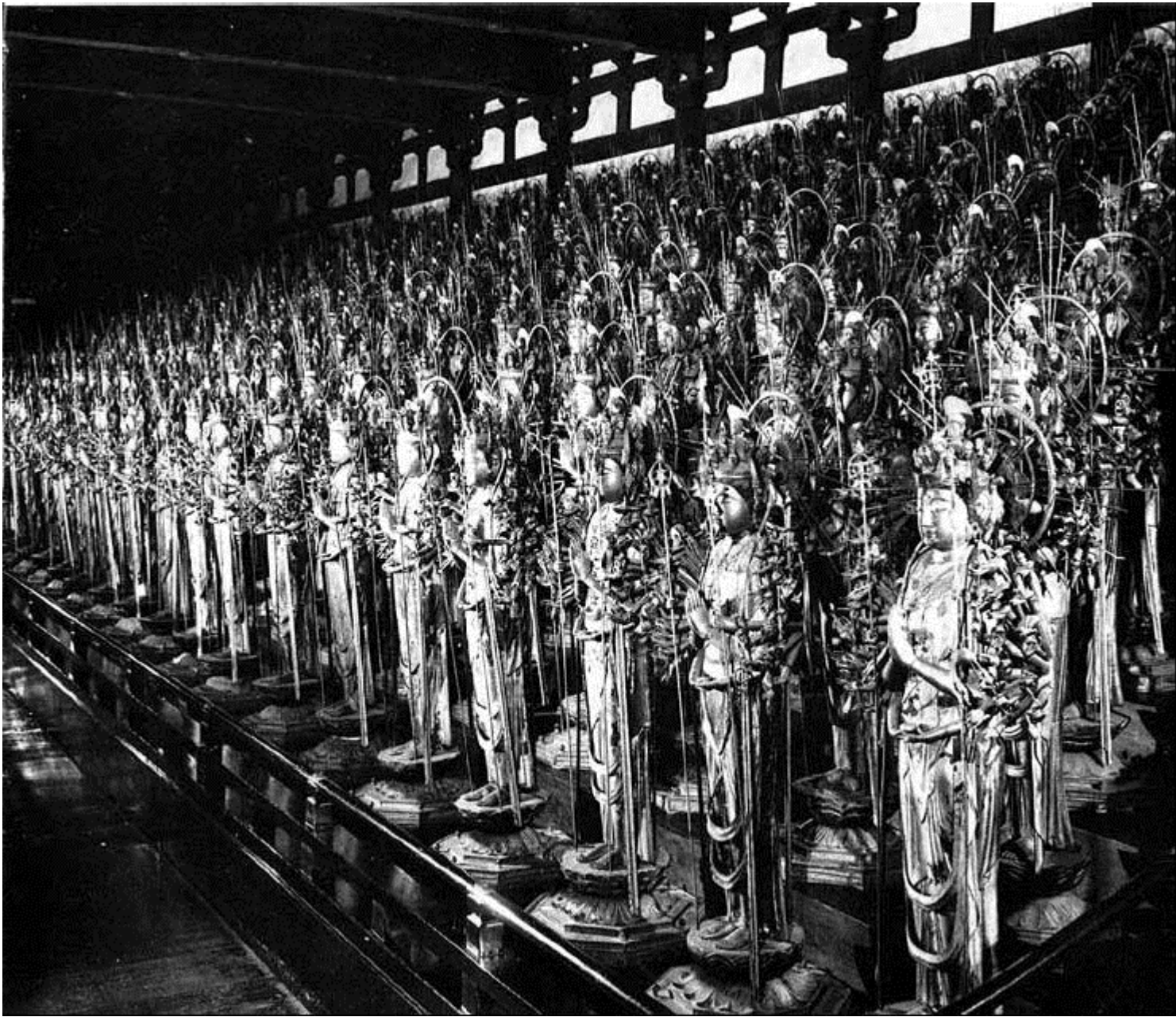
Го Тоба состоялась церемония освящения восстановленного храма Тодайдзи. Возможно, тогда Ункэй удостоился высокого звания для художника – хоин.

В 1208 г. Ункэю поручили создать серию скульптур для Хокуэндо (Северный октагональный храм)^[128] на территории Кофукудзи. Его отец Кокэй вырезал подобные скульптуры для Наньэндо (Южного октагонального храма), хотя большая их часть принадлежит резцам столичных бусси Инсону и Мёэну. Еще до пожара в 1180 г. в Кофукудзи Хокуэндо почитали девять образов: главную святыню – Мироку, его двух предстоящих бодхисаттва Хоонрин и бодхисаттва Даймёсо, индийских патриархов Мудзяку, он же Мутяку (Асанга) и Сэсина (Васубанда),^[129] а также четырех Небесных царей Ситэнно. К восстановительным работам приступили 17 числа 12 месяца 1208 г, закончили в 1212 г. Под руководством Ункэя трудились десять бусси, два из них занимались основной святыней, остальные восемь другими статуями, также было призвано много подмастерьев. До наших дней сохранились только скульптуры Мироку, Мудзяку и Сэсина – свидетельства высочайшего мастерства Ункэя и, конечно, его помощников, в том числе пятого сына хоккё Унга, который, судя по обнаруженной надписи, был ответствен за скульптуру Сэсина. Изображение Мироку отличается от других подобных статуй. Глядя на него, чувствуется спокойная уверенность просветленного божества, пронзающего строгим взглядом молящихся. Если сравнить будду Амида из храмов Гандзёдзюин и Дзёракудзи, то становится очевиден прорыв, сделанный Ункэем за двадцать лет творчества в передаче и благородных черт лица, и изящного корпуса. Плечи слегка опущены, грудь свободно распахнута. В фигуре наблюдается больше естественности и свободы. Для предыдущих работ Ункэя характерен показ непоколебимости и силы, но нельзя игнорировать и некоторую слащавость образа. В этой скульптуре Мироку последний признак едва заметен, скорее есть ощущение слабой мрачноватости.

Мудзяку и Сэсин – братья, родившиеся в начале V в. в северо-западной части Индии – современные районы западного Пакистана, Кашмира и Афганистана. Они проповедовали буддизм Махаяны и в Японии считаются легендарными прародителями школы Хоссо. В них обнаруживается родственная схожесть, но в то же время они разные – скульптор наделил каждый образ индивидуальностью, обратив внимание на персональную выразительность. По буддийской традиции, Мудзяку – старший, что видно невооруженным взглядом. У него худое, несколько изможденное лицо; круглолицый Сэсин выглядит моложе и бодрей. Черты лиц и одежда обоих персонажей вырезаны без особого внимания к деталям. Считается, что, хотя скульптуры выполнены из дерева, но больше напоминают глиняные изваяния. При взгляде на статуи индийских теологов Мудзяку и Сэсина прежде всего возникает ощущение относительной достоверности их роста – соответственно 194 см и 189,5 см. Хотя они выглядели высокими для среднего японца того времени, но в то же время более или менее были близки к натуральному размеру. Кроме того, мастер не придвинул их, как обычно, к стене, а дал возможность для всестороннего обхода, тем самым расширив пространство обозрения. Патриархи, несмотря на высокое положение в буддийском мире, лишены божественной исключительности, со спокойным достоинством несут свою миссию, всегда готовы выйти к людям для проповеди и научить тому, что постигли сами. Их лица с тяжелыми подбородками излучают духовную энергию, взгляд, который они бросают на верующих, – это взгляд мудрых и опытных проповедников, физически выносливых, преодолевших жесткие жизненные испытания. Им веришь, поскольку они не удалены от обычных людей в масштабном соотношении, кроме того, поставленные на низкий постамент, приближаются к молящимся. Однако духовно они, безусловно, значительны, а эмоциональный эффект, которого добился скульптор, велик. Благодаря обогащению

стилистических средств, созданы психологически значимые образы, открывшие путь для развития у последующих скульпторов навыков точного изображения человеческого лица с индивидуальными чертами. Невольно напрашивается сравнение с шестью патриархами отца Кокэя. Но реализм сына глубже, достоверней, исполнен сильных чувств, мастерство выше. Мудзяку изображен в естественной, расслабленной, а не жесткой позе. Скорее всего, Ункэй берет за образец скульптуры из сухого лака поздненарского периода, а в качестве моделей, возможно, выступали реальные лица. Это персональное представление скульптора о внешности древних теологов, а главное – передача духовной сложности характеров. Ункэя вдохновлял творческий метод той эпохи, когда мастера находились в поисках вечного и постоянного. Скульптуры Мудзяку и Сэсина, исполненные духовной напряженности, относят к шедеврам портретной пластики эпохи Камакура. Эти три статуи из Хокуэндо – последние из сохранившихся работ великого Мастера, которые можно точно атрибутировать.

В последующие годы Ункэй много работал над созданием скульптур. В 1213 г. он изваял для девятирусной пагоды на территории храма Хоссёдзи (не сохранился) образы Конгокай Гобуцу (Пять будд из Мира-Ваджры – в центре Дайнити) и Ситэнно. Ему помогал сын Танкэй (1173–1256) и столичные бусси из школы Ин – Индзицу и Импан, а также Дзээн и Сэньэн, принадлежавшие к школе Эн. Подобное сотрудничество способствовало сближению художественных принципов когда-то разных школ и в то же время победу школы Кэй. Ункэй никогда больше не покидал западную часть Японии, хотя не порывал связей с восточным камакурским правительством. После смерти Ёритомо в 1199 г., неудачно упавшего с лошади, фактическим правителем стала его вдова Масако^[130] (1157–1225) и ее отец Ходзё Токимаса. Некоторое время сёгуном был слабый и безвольный сын Ёритомо – Ёриизэ (1182–1204), а в 1203 г. его сменил младший брат Санэтомо (1192–1219). В 1216 г. Ункэй для домашнего храма Санэтомо вырезал скульптуру Шакьямуни, которую отправил из Киото в Камакура. Спустя два года он создал статую Якуси для храма Окура Симмидо, находившегося под покровительством регента Ходзё Ёситоки (1163–1224), брата Масако, наследника Ходзё Токимаса. И это была не последняя скульптура, которую Ункэй изваял для восточных правителей. Масако в память о жестоко убиенном сыне Санэтомо заказала Ункэю статуи Го Дай Мёо, которые поместила в 1223 г. в Гобуцудо при храме Сётёдзюин.



Тысяча Тысячеруких Каннон, лак и золотые пластины поверх дерева, 170 см, XII-XIII вв., Сандзюсангэндо, Киото

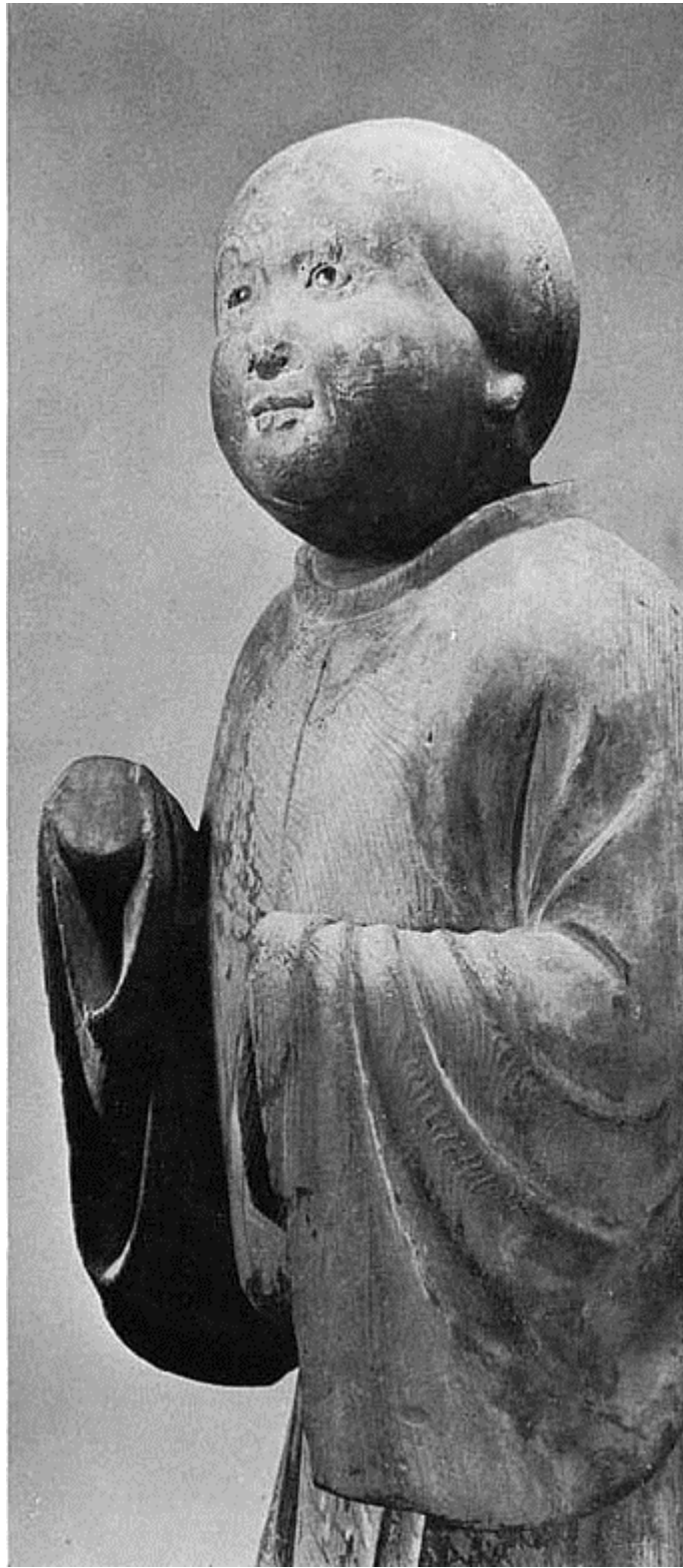
До последних дней своей жизни Ункэй, как и в молодости, был связан с востоком Японии, районом, где зародился и получил развитие новый стиль, отразивший вкусы и пристрастия воинского сословия, громко заявившего о себе как о лидирующей силе в стране. Новая историческая ситуация содействовала использованию иных приемов художественной выразительности, переключению внимания на понятные зрительные образы и окружающую действительность. Работы Ункэя, которыми мы имеем счастье любоваться сегодня, дают четкое представление о непревзойденной технике, достигнутой им в реалистическом воспроизведении образов, в которые он вдохнул высокий героический дух. Творчество Ункэя базируется на достижениях скульпторов позднеарского периода, открывших путь к созданию им оригинальных произведений, насыщенных мощной энергией. В большей степени это касается работ, относящихся к «восточному периоду», когда Ункэй первым отразил в своих скульптурах дух нового времени. Произведения этих лет стали основой для дальнейшего творчества, в котором воплотились лучшие черты его уникального стиля, отличающего скульптуры Мастера от других работ талантливых бусси. Новая камакурская пластика, созданная Ункэем с учетом предшествующих традиций, на долгие годы определила направление развития японской скульптуры, представленной шестью сыновьями Ункэя, прежде всего старшим Танкэем и другими последователями.



Биямонтэн, раскрашенное дерево, 169 см, XIII в., скульптор Танкэй, храм Сэккэйдзи, преф. Коти



Китидзётэн, раскрашенное дерево, 80 см, XIII в., скульптор Танкэй, храм Сэккэйдзи, преф. Коти



Дзэнниси додзи, раскрашенное дерево, 80 см, XIII в., скульптор Танкэй, храм Сэккэйдзи, преф. Коти



Фудзин, 112 см, раскрашенное дерево, 100 см, XIII в., скульптор Танкэй?



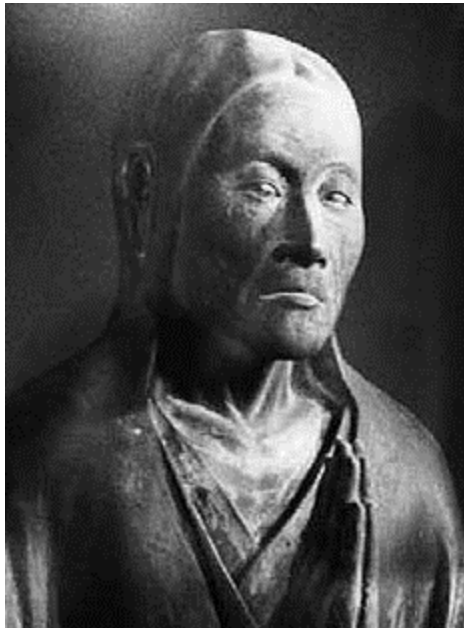
Райдзин, раскрашенное дерево, 100 см, XIII в., скульптор Танкэй?

До наших дней сохранились скульптуры трех его сыновей – Танкэя, Кобэна и Косё. За долгую творческую жизнь Танкэй создал много великолепных произведений, но современный зритель может любоваться только десятью, точно атрибутированными, которые представлены в Сандзюсангэндо, имеющего, как уже говорилось, еще одно название – Рэнгэоин (храм Мёхоин, Киото). Построенный по велению экс-императора Го Сиракава (прав. 1151–1158), храм сгорел в 1249 г., удалось спасти только несколько скульптур, поэтому основная часть фигур создана после пожара. Центральный образ Тысячерукой Каннон, так же как и остальные девять, принадлежат резцу восьмидесятиоднолетнего хоин Танкэя. Ему помогали два бусси в ранге хогэн, Коэн и

Косэй, сын Косюна. Работа продолжалась с 1251 по 1254 г. Великолепно выполненная, роскошная мандорла кёсинко сидящей на восьмилепестковом троне Тысячерукой Одиннадцатиликой Каннон украшена маленькими образами тридцати трех воплощений бодхисаттвы, расположенными среди ажурно вырезанных облаков и священных деревьев. В многочисленных руках Каннон держит различные атрибуты: колесо Закона, скипетр, топорик, ваджру, колокольчик, драгоценность, мухогонку хоссу, лотос, маску и другие сакральные предметы. Ладони двух рук сложены в классической для этого божества мудре конго гассё. В данном произведении, как и в других, прослеживается влияние стиля Ункэя, но героическая составляющая, характерная для работ отца, ослаблена. Образы Каннон в исполнении Танкэя наделены большой нежностью и состраданием, лики более безмятежны и утонченны. Конечно, поражаешься, что Танкэй в патриаршем возрасте смог создать такую великолепно крупную скульптуру, даже учитывая, что ему помогали два бусси. Восхищает обилие искусно вырезанных деталей, подчеркивающих величие, благородство, неземную красоту этого образа. Две руки девятисот шестидесяти скульптур Каннон сложены в мудру сэмуин.



Басу сэннин скульптор Танкэй, раскрашенное дерево, 156 см, XIII в., Сандзюсангэндо, Киото



Мавара нё, раскрашенное дерево, 153,7 см, нач. XIII в., скульптор Танкэй, храм Мёхоин Киото

Три другие известные статуи – Бисямонтэн, а также две предстоящих – государыня Китидзётэн и Дзэнниси Додзи (раскрашенное дерево, 80 см) из храма Сэккэйдзи (преф. Коти) искусствоведы не с полной уверенностью относят к произведениям Танкэя. Тем не менее считается, что фигура Бисямонтэн выполнена в стилистике Танкэя, а скульптуры двух предстоящих явно отличаются от работ отца Ункэя проникновенным изображением округлого лица, общей мягкостью пластической моделировки, жизненностью позы (Дзэнниси Додзи). Автор сделал акцент на теплоте и близости предстоящих к людям, над которыми божество не возвышается. В облике богини счастливой судьбы, богатства Китидзётэн (Киссётэн), облаченной в изысканную одежду с большим воротом, угадывается стройность пропорций, сдержанность взгляда, гармония физического и духовного начала. Правая рука открытой ладонью обращена к молящимся (мудра ёганьин), из-под длинного левого рукава выглядывает край свитка сутры.

В период Камакура скульпторы неоднократно обращались к образу Китидзётэн. Созданная в 1212 г. 90-сантиметровая деревянная скульптура богини (важная культурная ценность) хранится в ковчеге, расположенном рядом с основной святыней в Зале девяти Амид (Кутай Амидадо, Хондо)^[131] при храме Дзёруридо в округе Киото. Сияющая Китидзётэн производит радостное, светлое впечатление. На полноватом лице четко прочерчены бровидуги, пухлый маленький рот и хорошо виден рисунок открытых глаз. Она относится к хибуцу, и доступна для обозрения только три раза – на Новый год, весной и осенью. Китидзётэн изображена в рост на лotosовом пьедестале, попирающей животных, среди которых хорошо просматривается змея. Богиня облачена в роскошное, богато украшенное одеяние придворной дамы эпохи Хэйан. В стиле этого же времени у нее прическа, обрамленная ювелирными изделиями. На фоне такого убранства необычно скромно выглядит нимб в виде тонкого обруча. На ладони согнутой левой руки лежит мани, а правая, опущенная вдоль тела, открытой ладонью обращена к верующим. Когда ковчег открывают, то видны расписные створки, с изображением дам в богатых одеяниях. Налицо единство декоративного и скульптурного начал.

Последние исследования японских ученых говорят об авторстве Танкэя в создании скульптур Дзэммесин (раскрашенное дерево, 31,5 см) и Бяккосин (раскрашенное дерево, 41,5 см) для храма Кодзандзи (преф. Коти), а также фигур мифических львят и других животных для того же храма. С определенной долей осторожности искусствоведы приписывают резцу Танкэя фигуры Райдзин (раскрашенное дерево, 100 см,

национальное сокровище, и Фудзин, божества грома и ветра, а также двадцати восьми спутников Тысячерукой Каннон (Нидзюхатибусю,^[132] в сонм которых входят божества, демоны, святые) – все из вышеупомянутого храма Сандзюсангэндо. Безусловно, создатели этих скульптурных образов принадлежат к школе Ункэя, отличающейся реализмом. Больше похожие на злых демонов, со злобными выражениями лица, всклокоченными волосами, играющие рельефной мускулатурой, с оголенными торсами, в широких штанах по колено, Райдзин и Фудзин помещены на облака, откуда они взирают на мир людей.



Тэнтоки, раскрашенное дерево, 77,8 см, около 1215 г., приписывается скульптору Кобэн, храм Кофукудзи, Нара



Рютоки, раскрашенное дерево, 77,5 см, около 1215 г., скульптор Кобэн, храм Кофукудзи, Нара

Напряженность самоотдачи буддийской вере отражают облики двух сопровождающих Каннон, – Басу сэннин и Мавара не. Старый отшельник, святой Басу сэннин наделен хрупкой плотью, но сильным духом. Он достиг святости благодаря самодисциплине и созерцательной практике. Запавшие глаза на морщинистом, с намеренно утрированными чертами лице горят неугасимой верой, поглощенность которой поддерживает жизнь в изможденном теле, иссушенном годами подвижничества. В святом передана земная, а не божественная сущность. Левая рука, держащая сутру, протянута к людям: отшельник призывает проникнуться буддийским учением. Правой рукой он опирается на посох. На голову святого накинут капюшон, но в отличие от головного убора буддийских монахов

он не полностью закрывает голову, а оставляет открытым лоб, прорезанный глубокими морщинами, и уши. Эта деталь приближает, а не отрывает Басу от народа, делает образ значительным, а также более понятным и близким.

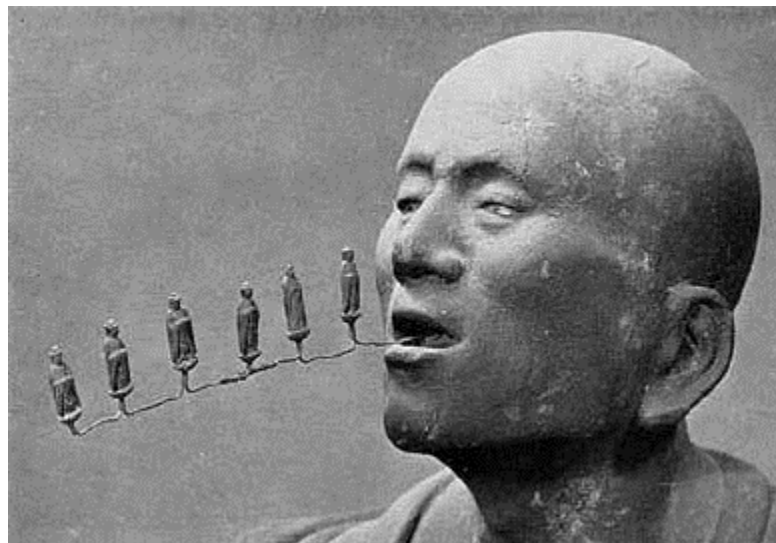


Будда Амида, бронза, 65 см, 1232 г., скульптор Косё, Кондо, храм Хорюдзи, Нара



Кукай, раскрашенное дерево, 83,3 см, 1233 г., скульптор Косё, Миэйдо, храм Тодзи, Киото

Сосредоточенностью на грани с суровостью наделяет самоотверженный образ Мавара нё, молитвенно сложившей руки и в мыслях, кажется, находящейся далеко от проходящих рядом людей, но доступной и понятной им. С большим вниманием мастер передал высокий лоб, изрезанный морщинами, смыкающиеся у переносицы серповидные брови, правильной формы нос, сжатые в тонкую линию губы, характерную вертикальную бороздку под носом, большие петлевидные уши. В отличие от Басу сэннин, у которого полностью открыта ребристая грудь и худые руки, на Мавара нё глухое с развевающимися широкими рукавами одеяние. И лишь небольшой вырез слегка обнажает часть груди. Но и эта деталь дает понять, что одежда прикрывает старческое изможденное тело. Скульптор сообщил этим персонажам, достигшим благодаря практике и самодисциплине высокого духа веры, человеческое обаяние, не пересекающееся с идеалами красоты. Роль таких наставников, сильных духом людей возрастает, поскольку своим земным обликом, отличающимся от божественных образов, они доступны большинству. Ведь в них выявлена земная, а не божественная сущность.





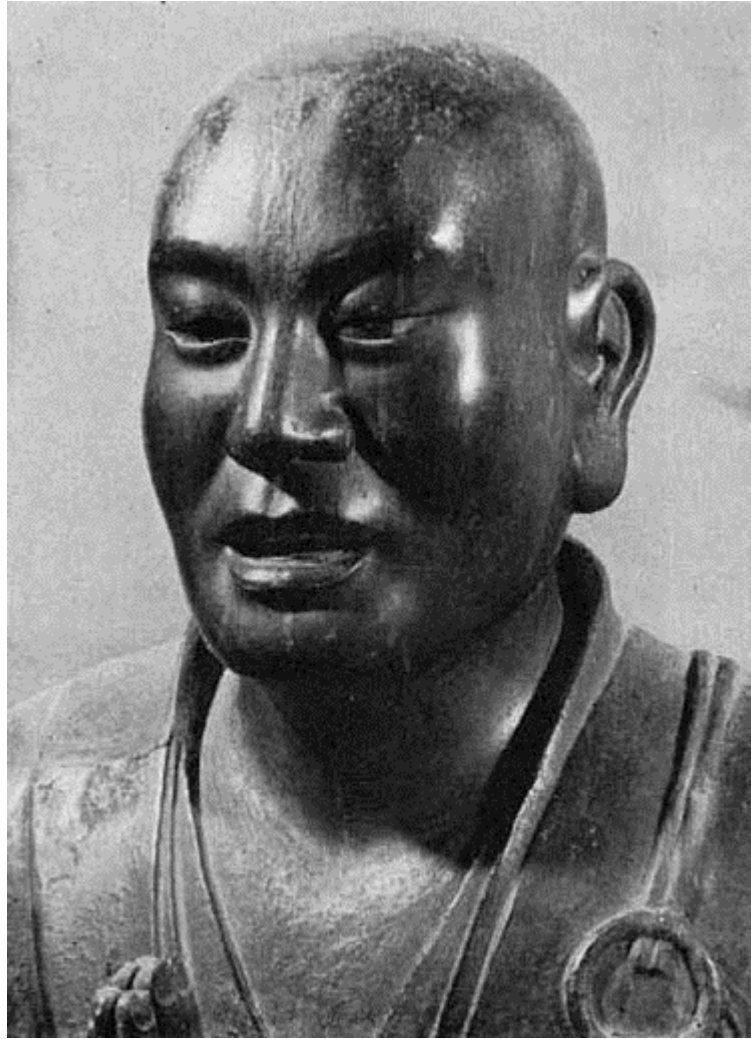
Святой Куя, раскрашенное дерево, 117,5 см, XIII в., скульптор Косё, храм Рокухара Мицудзи, Киото

В напряженных фигурах двух демонов – Тэнтоки со светильником на плече (досл, с фонарем Неба на голове) и Рютоки со светильником на голове (с фонарем Дракона на голове) угадываются черты, свойственные стилю Ункэя. Эти работы принадлежат, не без доли сомнения, его третьему сыну Кобэну (1215 г., Залы сокровищ храма Кофукудзи, изначально находились в Сайкондо того же храма, 77,5 см). Горящие лампы (неродные) – это подношение Будде. Сильные фигуры двух внешне человекоподобных, но фантастических, уродливых персонажей не вызывают страх, скорее настраивают на юмористический лад. Впечатляет острая трактовка мимики, движения, динамичная пластика. В них все нелепо: гипертрофированные головы с огромными шишковатыми носами, выпученные глаза, несуразно огромные руки и ступни коротких ног. Зубчатые брови Рютоки выполнены из меди, а один из клыков из кристалла. Материалом для надбровных дуг Тэнтоки послужили волосы, клыков – дерево. В применении для деталей разнохарактерных полихромных материалов наглядно проявился особый вкус мастера, сделавший акцент на декоративности. Тело Тэнтоки не такое мощное, как у напарника. Реализм поз, которые определяются тяжестью каменных фонарей, не мешает воспринимать эти фигуры как активно гротескные. Шею Рютоки обвивает толстая змея почти с человеческими глазами и открытым ртом, больше похожим на пасть небольшого зверя. Забавные рожки Тэнтоки не дают усомниться, что это демон-чертик, фольклорный персонаж, нашедший свое место в буддийском храме. Народный дух свойствен

изобразительному искусству камакурского периода. Статуи высших божеств продолжали доминировать в храмах, сохраняли свое центральное место в алтарных композициях, но появились персонажи и из другого культурного пласта и мира улицы. Вышеупомянутые старец Басу сэннин и старуха Мавара нё представляют иной, нетрадиционный срез образов. Скульпторы подсмотрели их в толпе или на паломнической тропе, когда они несли проповеди народу, пытались облегчить страдания окружающим. Иконография расширилась за счет вовлечения новых персонажей, отличавшихся от божеств буддийского пантеона.



Дзэндо, шелк, 141,2 X 55,1 см, XIII в., храм Тиондзи, Киото



Дзэндо, раскрашенное дерево, 86,4 см, XIII в., Райгодзи, преф. Нара



Айдзэн мёо, раскрашенное дерево, 40,9 см, скульптор Коэн, храм Дзингодзи, Киото



Скульптурная группа из восьми спутников Фудо мёо, раскрашенное дерево, средняя высота 50 см, 1272 г., скульптор Коэн, храм Каннондзи, Токио

До настоящего времени сохранились скульптуры Косё, четвертого сына Ункэя: Амида, Кукай (Миэйдо, храм Тодзи, 83,3 см, 1233 г.), праведник Куя (Рокухара Мицудзи, 117,5 см). Фигура сидящего Амиды откровенно напоминает лучшие образцы ваяния эпохи Асука и ранненарского периода. Ее заменили вместо утраченной и поместили в западной части Кондо храма Хорюдзи. Мастер явно испытывал глубокие симпатии к шедеврам Асука и Нара. Скульптурные портреты выполнены в реалистической манере. Скульптура Кукай, созданная в традициях хэйанской пластики, повествовала о величайшей силе духа, внутренней уравновешенности этого национального гения Японии и считалась эталонной для изображения. Высокохудожественно выполнено одеяние Кукай с ниспадающими, глубоковырезанными складками, вызывающее в памяти буддийские одеяния бодхисаттвы Дзидзо из храма Рокухара Мицудзи, а также семи патриархов школы Хоссо. Косё, без сомнения, развивал реалистическую линию в творчестве отца, а в статуе праведника Куя даже превзошел его, например, естественно изобразив вздувшиеся вены натруженных рук и ног персонажа, выпирающий кадык, ребристую грудь. Распухшие суставы пальцев свидетельствуют о его почтенном возрасте и подорванном здоровье, но он еще крепко стоит на ногах и зорко всматривается в будущее. Конечно, суть не в натуралистическом изображении хилого тела Куя, а в передаче духовного состояния народного героя, святого «уличных площадей», как его тогда звали, обходящего земли и веши с проповедями амидаизма.^[133] Облик канонизированного, как святой, праведника, созданный скульптором, выполнен в разрез устоям буддийской эстетики, с игнорированием принципов гармонии и пропорций. Но смею предположить, что иконографическим прообразом явилось каноническое изображение Шакьямуни, вышедшего к людям после шести лет аскезы «Сюссан но Сяка» и понявшего, что самоотречением он не достиг просветления. У него изможденное лицо, худая грудь с выпирающими ребрами, в руках посох. Помещение фигуры на низкий постамент еще раз доказывает близость Шакьямуни к людям. Правда, сохранены признаки царственной особы: урна, вытянутые мочки ушей, волосы в мелких завитках,

из-под которых выступает шишка мудрости *никукэй*, или *тёкэйсо*, физический признак Будды, сосредоточение жизненной энергии. Лицо Куя красноречиво говорит о трудностях, которые он преодолевал, и свидетельствует о необыкновенной духовной силе легендарного святого – *хидзири*. Куя не обрел покой: ему еще много надо сделать, поэтому он, презрев усталость, шагает по стране. В экстатическом состоянии из уст Куя вылетают шесть фигурок будд, символизирующих молитву Амиде – На-му А-ми-да Буцу (Славься, будда Амиды). С этим величанием, физически немощный, но сильный духом старец, с посохом в левой руке, навершием которого служат олени рога, призывным гонгом на груди и колотушкой в правой, идет вперед, вовлекая новых верующих в лоно амидаизма. Скульптор облачил свой персонаж в короткое крестьянское одеяние, на ногах – соломенные сандалии. В свободной от канонической буддийской пластики портретной скульптуре Куя переданы живые черты лица, одухотворенного мыслью. Фигура неистового Куя на низком постаменте и сейчас волнует молящихся своей близостью к ним, достоверностью, глубокой проникновенностью в образ и указывает на высокое мастерство Косё,^[134] создавшего не только замечательную скульптуру, но и сделавшего ее частью художественного пространства, что свидетельствовало о зарождении нового пластического мышления.



Будда Амида, лак и золотые пластины поверх дерева, 97,3 см, 1240 г., скульптор Кэйсин, храм Сэндзюдзи, преф. Миэ



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 218,2 см, 1237 г., скульптор Косэй, Нэмбуцудо, храм Тодайдзи, Нара



Он но Одзуну, скульптор Кэйсин, 1286 г., частная коллекция



Сётоку Тайси, раскрашенное дерево, 68,2 см, 1320 г., скульптор Косюн, музей г. Атами, преф. Сидзуока



Божество Хатиман, раскрашенное дерево, 81,8 см, 1328 г., скульптор Косюн, Музей искусств, Бостон

Необычность изображения Куя с появляющимися изо рта фигурками связана с легендой о выдающемся китайском наставнике эпохи Тан Шаньдао (яп. Дзэндо), одном из

основателей школы Дзёдо: когда он молился, из его рта исходило сияние. Неизвестный японский мастер XIII в. вырезал скульптуру молящегося Дзэндо (раскрашенное дерево, 86,4 см) для храма Райгодзи в Нара с полуоткрытым ртом, но не смог изобразить вырывающееся из рта сияние: по замыслу автора, оно еще находится внутри. Полагают, что моделью послужила копия сунской картины (храм Тиондзи, Киото), на которой изображен молящийся на крыше монах, из уст которого появляются сияние и фигурки Амиды. Неизвестный камакурский мастер тоже создал скульптуру Шаньдао в рост, со сложенными на уровне груди руками в молитве и приоткрытым ртом (храм Тионьин, Киото). Скульптура интересна тем, что внутри обнаружены предметы, определяемые как сакральные (нонюхин): внутренности человека, завернутые в парчу. Подобная традиция пришла из Китая, откуда монах Тёнэн привез фигуру Шакьямуни, датированную 985 г., в которой находились «художественные» внутренние органы, олицетворявшие живое присутствие Будды. Их наличие в скульптуре Шаньдао, возможно, подчеркивало генетическую связь с китайским буддизмом.



Бодхисаттва Мондзю, нераскрашенное дерево с золотыми накладками, 45,2 см, 1324 г., скульптор Косюн, храм Ханьядзи, Нара



Будда Якуси, нераскрашенное дерево, 53 см, 1353 г., скульптор Косэй, храм Кимпусэндзи, гора Ёсино, преф. Нара

Дело великого Ункэя продолжали и его ближайшие родственники, в том числе, внук Коэн. Он помогал своему дяде Танкэю в создании скульптур для Сандзюсангэндо, а после его смерти возглавил школу нарских бусси. В 1266 г. Коэн вырезал шесть из тысячи маленьких статуй Тысячерукой Каннон для вышеупомянутого Зала. Резцу Коэна принадлежат такие известные статуи, как Тайдзан-о, один из Десяти царей буддизма (храм Бякугодзи в Нара, 1259 г.), Ситэнно, один из которых Тамонтэн хранится в музее искусств в Атами, другие в Сэйкадо (Токио) и частных коллекциях. Кроме этих работ Коэна, сохранились статуи Фудо Хатидайдодзи,^[135] Мондзю госон (Мондзю босацу и четыре предстоящих, Токио, коллекция Накамура, 1273 г.), Айдзэн мёо (Дзингодзи, Киото, 1275). В последней, маленькой по размеру фигуре (40,9 см), шестидесятивосьмилетний хогэн Коэн продемонстрировал большой талант особенно в передаче деталей. Айдзэн (Рагарадзя), окрашенный в красный цвет, больше похож на страшное чудовище: рот открыт в оскале, брови нависли над сверкающими в гневе двумя глазами, третий по канону находится в межбровье, на голову водружена звериная (львиная) «морда-корона» (*сисикан*) угрожающего вида с ваджрой в центре, неожиданно повторяющая черты лица Айдзэна, длинные прямые волосы, похожие на ровные языки пламени, вздыблены в стиле эмпацу на фоне красного нимба *дайэнко*, представляющего собой солнечный круг нитирин. Шестирукий светлый государь, как положено, держит ваджру, лотос, колокольчик с ручкой-ваджрой гокорин. Лук и стрела – обязательные атрибуты этого светлого государя. Контрастно выглядят изумительные по красоте ажурные ожерелья и браслеты из меди, украшающие его шею, грудь, запястья и предплечья. Страшный ликом Айдзэн воплощает обуздание страстей, избавление от страданий и заблуждений, но не через насилие, а путем естественных изменений в человеке, которые приведут к просветлению души.^[136] Он сидит в позе кэкафудза со скрещенными ногами на лotosовом троне рэнгэдза, который, как и мандорла нидзюэнко, хорошо сохранился и считается родным.^[137] Хотя Коэн является продолжателем стиля

Ункэя, но японские искусствоведы отмечают, что работам внука не хватает экспрессии, свойственной произведениям великого деда, что особенно заметно в поздних скульптурах.



Нараэн конго (Нио), раскрашенное дерево, 527 см, 1338 г., скульптор Косюн, храм Кимпусэндзи, гора Ёсино, преф. Нара



Будда Дайнити, лак и золотые пластины поверх дерева, 51 см, 1346 г., Коё, храм Хэндзёдзи, преф. Тотиги



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 51,5 см, 1231 г., храм Гандзёдзюин, преф. Сидзуока



Сёко – о, раскрашенное дерево, 102 см, 1251 г., скульптор Кою, храм Эндзёдзи, Камакура



Маска Бугаку, раскрашенное дерево, 27,3 см, 1184 г., скульптор Дзюкэй I, святилище Касуга, Нара

Тем не менее Коэн – признанный мастер групповых ансамблей, примером тому служит композиция Фудо мёо и Восемь предстоящих (кэндзоку) – Фудо Хатидайдоодзи, или Хатидайконгодоодзи (сидящий на драконе Анокудацу Додзи, Ситоку Додзи, Укубага Додзи, Конгара Додзи, Сёдзёбику Додзи, Сэйтака Додзи, Эко Додзи, Эки Додзи). Все персонажи этой статуарной группы изображены в свободных динамичных позах: одни пристроились на камнях, другие возвышаются над ними. В руках они держат различные сакральные предметы: скипетр, сутру, лотос, ваджру, мани. Нагромождение скал, обилие деталей, присутствие мифического животного усиливали декоративность статуй, придавая композиции сказочную картинность. Живописность пластики, богатство скульптурного оформления наращивали эмоциональное ощущение. Крупноформатный дракон, выступающий в качестве ездового животного, безусловно, из китайского фольклора, где он почитался как символ могущества и величия. Сообщенный Коэном некоторым фигурам ритм движения создавал ощущение пространства. Но в этой многофигурной композиции не ощущается единой направленной энергии, кажется, что статуи не скреплены общей идеей, каждый из восьми персонажей сосредоточен на своем. Поэтому сложно говорить о пластической концентрации на почве глубокого внутреннего объединения. Тем не менее автор органично связывает между собой фигуры, чем скульпторы предыдущих эпох. Эта еще не подлинная статуарная группа, но действие уже разворачивается не на плоскости, а в пространстве. Каждую статую нельзя отодвинуть и поместить на отдельные постаменты, придав им самостоятельный независимый характер. Здесь не работает принцип изолированности элемента, хотя нельзя говорить и о присутствии единой энергии, при которой физическое напряжение выливается в духовное переживание. Группа не требует обхода, когда каждый новый ракурс дает иное пластическое богатство.



Мирянин Юйма, раскрашенное дерево, 89 см, 1196 г., скульптор Дзюкэ I, Токондо, храм Кофукудзи, Нара

Другой внук, хоккё Косэй, тоже работал под руководством Танкэя, когда тот вырезал главный образ Тысячерукой Каннон. Но у него есть и оригинальные работы, например, статуя Дзидзо для зала Нэмбуцудо (Тогайдзи, 1237 г.), согласно найденной внутри надписи, посвященная деду Ункэю,^[138] отцу хоккё Косё, другим бусси, а также Тёгэну (1121–1206), великому собирателю народных пожертвований. Более чем двухметровый Дзидзо, в правой руке которого посох, в левой – драгоценность мани, представлен в классической позе созерцающего божества. Мягкий, приятный взгляд, излучающий свет, больше свидетельствует о влиянии школы Кайкэя, нежели Ункэя. Открытую по канону грудь украшает ёраку. Левая ступня выступает из-под одежды, накрывая правую ногу. В

отличие от других скульптур Дзидзо Косэй наделил его ореолом хосяко с расходящимися лучами.

Кроме собственных сыновей и прямых родственников, Ункэй имел последователей среди других скульпторов. Наиболее значительным из них был Кэйсюн, заслуживший титул хоккё, выходец из провинции Тадзима (преф. Хёго). Его самая замечательная работа, в которой наиболее ощущается влияние учителя, – стоящая статуя Амида. В спокойном, сосредоточенном образе Амиды воплотилось традиционное понимание предназначения этого будды, открывающего людям ворота в Западный рай, благословенную Чистую Землю – Дзёруридо. Скульптор, следуя стилю, выработанному Мастером, сделал акцент на сложных, струящихся по телу складках одеяния. Традиционность подачи образа Амиды от которого исходит заряд невиданной энергии, выводит это произведение из круга ординарных. Кроме того, обнаруживается сходство и с работами скульптора Кайкэя (о нем – дальше), создавшего многочисленные образы этого будды, занимающего особое место в иерархии главных божеств буддийского пантеона. Ценность работы в ее уникальности: в те годы Амида не часто становился объектом для изображения учениками Ункэя. Но Кэйсюн любил обращаться к образам, которые обходили другие мастера по дереву. Так в 1286 г. он вырезал скульптуру сидящего на краешке скалы Эн но Одзуну, основоположника школы подвижничества Сюгэндо (частная коллекция), еще известный как Эн но Гёдзя, Эн но Убасоку и Симпэн Дайбосацу. Аскетик Эн изображен с длинной бородой, в короткой одежде с капюшоном, голые ноги обуты в высокие гэта, в правой руке посох, в левой свиток. У него скорее упитанное, нежели изможденное тяжелой аскезой лицо святого; притягивает добродушный взгляд праведника, говорящий о его внутренней духовной наполненности. Это не канонизированный образ святого, далекого от людей, занятого только самодисциплиной и сосредоточением. Подвижник мастерством скульптора приближен к человеку. Иногда Эн но Одзуну сопровождали фигуры демонов Дзэнки и Коки. Скульпторы обратились к образу праведника, чье имя встречается в «Продолжении анналов Японии» («Сёку Нихонги», 797 г.), только в период Камакура. Кроме известной скульптуры Кэйсюна есть еще две в храмах Сакурамотобо (Нара) и Исибадзи (преф. Сига).



Дай Бонтэн, раскрашенное дерево, 166,6 см, 1202 г., скульптор Дзюкэй I, храм Кофукудзи, Нара



Шесть воплощений Каннон: слева направо Святая Каннон, Тысячерукая Каннон, Одиннадцатиликая Каннон, Каннон с Лошадиной головой, Каннон Чунди, Каннон с жемчужиной исполнения желаний, нераскрашенное дерево, средняя высота 180 см, 1224 г., скульптор Дзёкэй II, храм Дайхоондзи, Киото

В первой половине XIV в. в скульптуре превалировала линия Косюн – Косэй, отца и сына, прямых потомков Ункэя (внук-правнук). Косюн был очень плодовитым скульптором, создавшим такие признанные шедевры как Дзидзо, принц Сётоку, Ситэнно, бодхисаттва Фугэн Эммэй, синтоистский бог Хатиман в облике буддийского священника бодхисаттва Мондзю на льве бодхисаттва Фудо мёо. Список работ Косэя, сохранившихся до наших дней, скромней: бодхисаттва Дзидзо, стражи врат Нио, (527 см, 1338 г., г. Ёсино, храм Кимпусэндзи, будда Якуси. Конечно, оба следовали традициям нарских бусси, и их заслуга в том, что искусство пластики стало достоянием не только столиц, но и японской провинции, вплоть до Кюсю: уход скульпторов из культурных центров был приметой того времени. Произведения Косюна и Косэя выполнены в схожей манере – глубокая резьба складок одежды и усиление массивной плотности тел. Пропадает изящество лиц, нарушаются пропорции, образам сообщается приземленность, физическая крепость. Тем не менее резцу Косюна принадлежит уже упоминавшееся замечательное творение – бодхисаттва Мондзю на льве, которое ему помогали вырезать сын Косэй и подмастерья из единого ствола в старой технике итибоку. Интересна прическа бодхисаттвы из восьми пучков, означающих, что Мондзю – это воплощение восьмислоговой мантры, так называемый Хатикэй Мондзю.^[139] Из массива сделано не только само тело, но ожерелье, браслеты на предплечьях. Дерево не раскрашено, и только одежду украшают несколько золотых накладок. Глубокая резьба складок говорит о влиянии школы Ункэя, а стелющийся по пьедесталу низ одежды выдает сунскую традицию.

Из работ Косэя заслуживают внимания стражи врат Нио (527 см, 1338 г., храм Кимпусэндзи, гора Ёсино), вырезать которых ему помогали бусси Рёэн, Кодзэн и другие, менее известные мастера. Как и положено подобным изваяниям, они наполнены энергией, активно переданы экспрессия жестов и мощь напряженных мышц. Но в художественном смысле эти острые, почти гротесковые фигуры уступают лучшим образцам, созданным в период расцвета камакурской скульптуры, и говорят о наметившейся тенденции к закату искусства ваяния. Особенно это стало проявляться в творчестве представителя пятого поколения Коё, создавшего для храма Хэндзёдзи (преф. Тотиги) скульптуру будды Дайнити по мнению японских ученых, не представляющей художественной ценности. С годами уходила возвышенность и одухотворенная красота японской пластики, которая стала больше напоминать натуралистические ремесленные поделки.



Святая Каннон, раскрашенное дерево, 174 см, скульптор Дзёкэй II, 1226 г., Курамадэра, Киото

Неизвестным художником, явно находившимся под влиянием творческой манеры Ункэя в седьмую годовщины смерти (важная для буддистов дата) вдовы Ёритомо – Масако, т. е. в 1231 г., для храма Гандзёдзюин (преф. Сидзуока) было вырезано изображение Дзидзо. Общий облик скульптуры напоминает Дзидзо из храма Рокухара Мицудзи, но ступня и щиколотка левой ноги выступают из-под одежды.

Не без влияния свободного стиля Ункэя^[140] и сунской традиции в 1251 г. бусси Кою была создана сидящая скульптура одного из десяти владык буддизма, повелителей ада (Дзю-о) – Сёко-о, которого автор изобразил в непринужденной позе, больше с забавным, нежели устрашающим лицом, крупными глазами, со сведенными к переносице зрачками. Он в одеянии сунских судей *добуку* со множеством глубоко вырезанных складок и в характерном для таких персонажей головном уборе-короне *каммури*, сквозь который сзади продета декоративная шпилька *когай*. Правой рукой сжимает жезл *сяку* (раскрашенное дерево, 102 см, храм Энъодзи, Камакура). В трактовке Кою этот герой, обитающий в аду, не вызывает ужаса.^[141] Обычно у судей-повелителей рот широко открыт в окрике на того, кто предстал перед ними, а Сёко-о изображен с замкнутыми устами. Данная работа считается одним из выдающихся творений эпохи Камакура, когда впервые в японской иконографии появляются подобные скульптуры. В храме Энъодзи девять повелителей ада изображены сидящими по обе стороны от главного судьи Эмма-о, лик которого, окрашенный в красный цвет, вполне может внушить ужас. Черты лица исполнены в откровенно гротесковой манере: широко открытый рот с красным языком, большой нос с необычно широкими крыльями и глубокими ноздрями, огромные глаза с молочными белками и разноцветными зрачками, причудливой формы брови, закрывающие часть лба. На голове у Эмма – целое сооружение, которое условно можно назвать короной, поскольку ее конфигурация необычна. Иероглиф «о» на центральной части головного убора подтверждает, что перед

нами повелитель, вершащий свой приговор над душами людей. Образ владыки подземного царства (Яма), который идентифицировался с судьей, известным своей справедливостью и непреклонностью, заимствован из Китая, где в отличие от Японии широко распространены сюжеты, связанные с мучениями людей, попавших в ад (скульптурные композиции Дафованя). Если одеяния повелителей ада разнятся только деталями, то в выражениях их лиц читаются разные оттенки ужаса, который они вселяли в людей. Возможно, единственный Бёдоо (царь Равенства) изображался не гневным, а скорее спокойно взирающим на представших перед Судом. Он призван справедливо оценить земные деяния человека. Но большинство остальных образов грозных судей, распоряжающихся жизнями грешников, которым уготованы страшные пытки, наводили страх на зрителей.

В истории камакурской пластики есть два скульптура с одинаковыми именами – Дзёкэй,^[142] без сомнения, принадлежавшие к школе Кэй, но в творчестве более независимые, чем последователи Ункэя. Существует версия, что Дзёкэй I (для удобства им присвоили такую нумерацию) мог быть сыном Коуна или же одним из учеников Кокэя. Дзёкэй I считается создателем собственного художественного стиля, вобравшего, в том числе, традиции сунской школы ваяния, которой свойствен отход от монументальных образов и повышенное внимание к человеку и окружающему миру. Уже в одной из самых ранних работ – маска для ритуального представления Бугаку – он обращается к театральному персонажу, а не к божеству буддийского пантеона. Спустя 14 лет Дзёкэй I вырезает для Токондо храма Кофукудзи скульптуру уже упоминавшегося Юйма кодзи, богатого домовладельца-мирянина из индийского города Вайшали (окрестности современной Патны), известного оратора буддийских времен Юйма (Вималакирти), интерпретатора учения Будды, в суть которого он проник лучше многих подвижников. Вималакирти достиг высшей духовности, но не вел суровую жизнь аскета, а оставался обычным человеком. Никто из учеников Будды, кроме бодхисаттвы Манджушри (Мондзю), признанного мудреца, не вступал в диспуты с Вималакирти. В Китае, откуда этот персонаж проник в Японию, драматическое противостояние между Вималакирти и Манджушри было излюбленной темой для скульпторов и художников в эпохи Шести Династий (222–589) и Тан. В Японии этот сюжет никогда не пользовался популярностью, исключение составляет уже упоминавшаяся динамичная композиция из глиняных фигур на восточной стороне нижнего яруса пагоды в храме Хорюдзи (711 г.). Безусловно, Дзёкэй I знал «Сутру о Вималакирти» («Юйма-гё», санскр. «Вималакирти-нирдеша сутра»), где говорится о способностях мирянина, прославившегося своими каверзными вопросами, которые ставили в тупик учеников Шакьямуни. Перед нами не обычный, а значительный персонаж, даже, по преданию, наделенный чудотворными способностями, но человеческого происхождения. Согласно сутре, он притворился больным для убедительности своей проповеди о немощи человеческой плоти. На голове чепец – знак страдающего недугом. В отличие от ранее созданных скульптур (храм Хоккэдзи, храм Исиямадэра в преф. Сига, храм Сэйрёдзи при Энрякудзи на горе Коя), изображающих Вималакирти изолированно, фигура, автор которой Дзёкэй, выдает присутствие оппонента – Манджушри, с которым он якобы ведет диалог, о чем свидетельствует жестыкуляция рук и оживленное выражение лица. Возможно, его также окружают Будда и ученики, с которыми тот пришел навестить больного. В скульптуре прослеживается мощный дух камакурского реализма, далекого от натуралистического вглядывания в детали, насыщенного глубокими эмоциями, и обнаруживается близость к нарскому изображению из храма Хоккэдзи. Сунское влияние в этой скульптуре угадывается, прежде всего, в длинных рукавах, свисающих на сидение, а также в необычной резьбе спинки трона и декоративности пьедестала, на

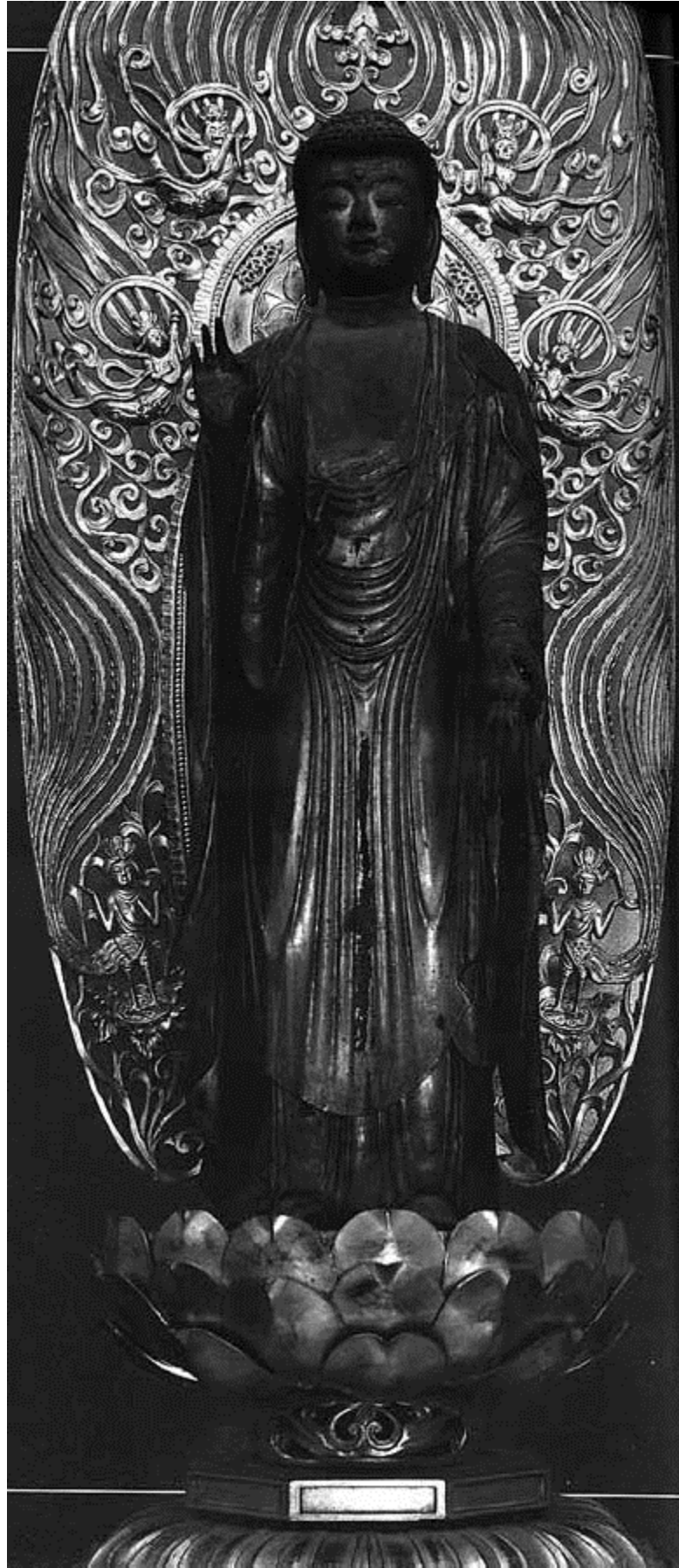
фасаде которого вырезан мифический китайский лев *карасиси*. Скульптор поместил мирянина Юйма на прямоугольный трон, древнейший по происхождению, и на котором, по преданию, восседал исторический Будда под деревом Бодхи. В японо-буддийской иконографии на подобном троне изображаются второстепенные персонажи. Эта статуя считается образцом скульптурного портрета.



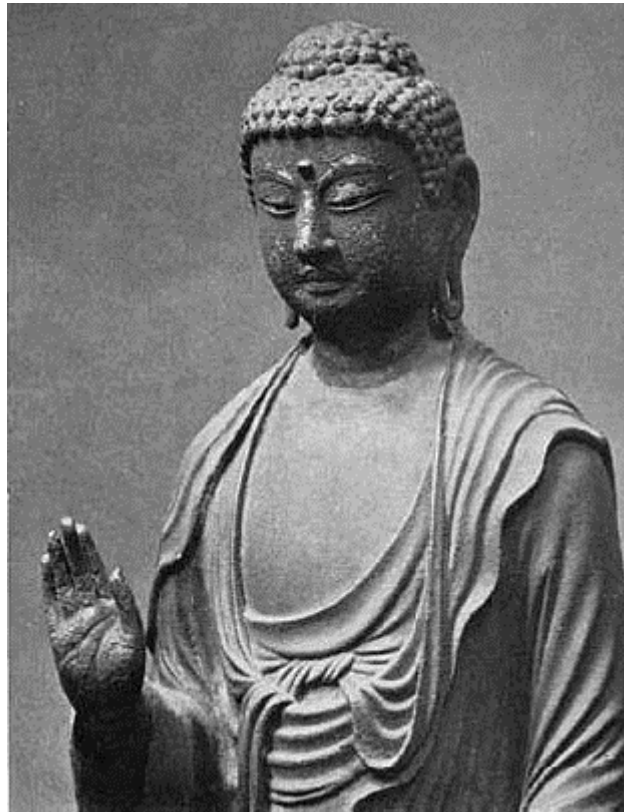
Триада Амида, слева от Амида (530 см) – Каннон (371 см), справа – Сэйси (371 см), лак и золотые пластины поверх дерева, 1197 г., скульптор Кайкэй, Амидадо, храм Дзёдодзи, преф. Хёго



Будда Амида, раскрашенное дерево, 89 см, конец XII в., скульптор Кайкэй, храм Мацуноодэра, преф. Киото



Будда Амида, скульптор Кайкэй, храм Ходайин преф. Сидзуока



Будда Шакьямуни, раскрашенное дерево, 51,3 см, 1199 г., скульптор Кайкэй, храм Бидзёдзи, Киото



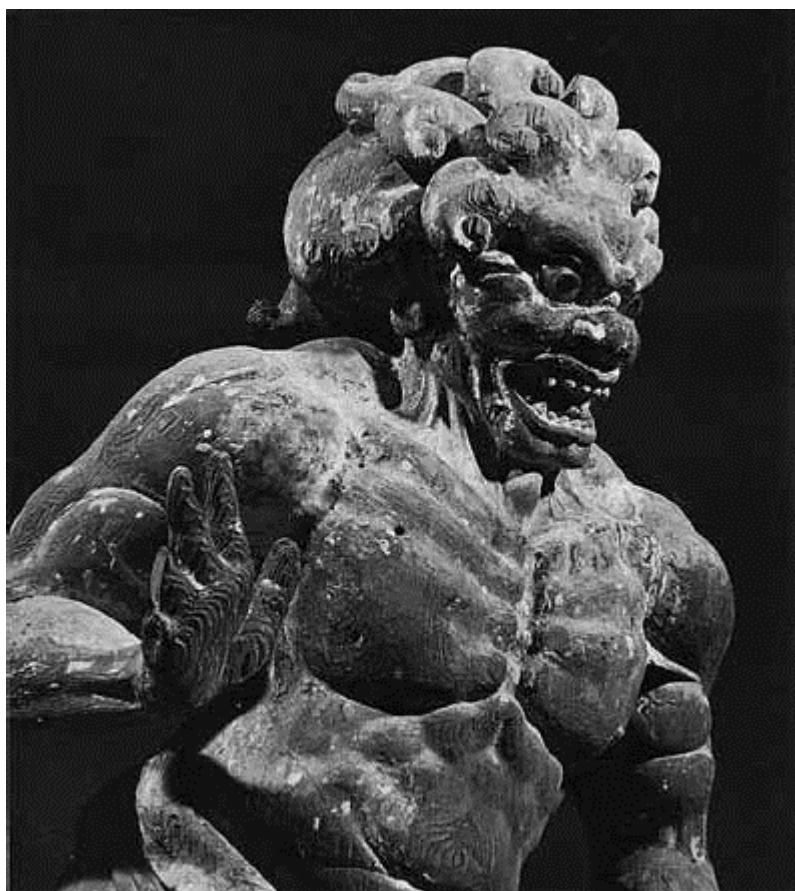
Будда Шакьямуни, лак и золотые пластины поверх дерева, 98 см, 1194–1199 гг., скульптор Кайкэй, храм Кэнгоин, Киото

В двух других работах Дзёкэя I – Тайсякутэн больше известный как Дай Бонтэн эти два неразлучные в храмах божества-хранителя предстают в искусно вырезанных церемониальных одеждах, которые тогда носили богатые китайцы. Как всегда, скульптор продемонстрировал высочайшее мастерство в резьбе высокой прически хокэй. Бонтэн (Брахма), бог-творец всего живого, и Тайсякутэн (Индра), глава богов, индуистский бог грома и молнии, божество-воин, инкорпорированные в японо-буддийский пантеон, у Дзёкэя I принимают местный этнический облик, отличающийся от индийских прототипов. В иерархии буддийских божеств Двенадцать

небожителей *дзюнитэн*, обитающие каждый в своем небесном слое, ближе всего к людям. Видимо, поэтому в иконографии они в основном принимают человеческий облик, хотя среди эзотерических скульптур встречаются двухголовые четырехрукие, трехликие двурукие, многоликие многорукие изображения Бонтэн^[143] и трехглазого Тайсякутэн на белом слоне. Канонические фигуры очень похожи и идентифицировать их можно только по расположению относительно основной святыни Шакьямуни, которого они фланкируют: Бонтэн слева, Тайсякутэн – справа. Божественное происхождение Бонтэн Дзёкэя I читается в мудре сэмуин (правая рука).



Голова будды Амида, раскрашенное дерево, 99,6 см, 1194–1199 гг., скульптор Кайкэй, храм Кэнгоин, Киото



Дзиндзя Тайсё, раскрашенное дерево, 85,8 см, конец XII в. скульптор Кайкэй, храм Конгоин, преф. Киото



Сикконгосин, раскрашенное дерево, 87 см, конец XII в., скульптор Кайкэй, храм Конгоин, преф. Киото

Бонтэн Дзёкэй I – не единственное приближенное к человеку изображение. В подпериод Фудзивара была создана Одноликая Двурукая стоящая скульптура небесного царя. Божественность образа подчеркивал скромный нимб в виде круга и мудра левой руки ёганьин. Бонтэн облачен в свободное одеяние, скроенное в соответствии с придворной китайской модой. Талию подчеркивает длинный узкий пояс, завязанный на бант. Одноликий Двурукый небесный царь Бонтэн олицетворяет явное учение кэнкё, в отличие от многорукого и многоголового, связанного с тайным – миккё.

Мы уже упоминали о сунской традиции в камакурской скульптуре в связи с Тριάдой Амида, созданной Кайкэем для храма Дзёдодзи в провинции Хёго. Специалисты усматривают в этой скульптурной группе и следы воздействия китайской живописи, процветавшей в тот период. Сунское влияние, по мнению японских ученых, прошло три этапа. Первый относится к концу XII в., когда буддийский священник Тёгэн, трижды побывавший в Китае, организовал движение за восстановление храма Тодайзи. Вторая волна была инициирована священником Сюндзё (1166–1227) из храма Сэннюдзи и его учеником Танкэем. Оба священника в начале XIII в. из путешествия по Китаю привезли многочисленные свитки, картины и документы. Третий этап, охвативший весь XIII в., связан с распространением в Японии, особенно в восточной части, дзэн-буддизма (чань). Сунская культура, безусловно, активно впитывалась японскими мастерами, но большей частью это касалось живописи, нежели скульптуры. Тем не менее некоторые черты дзэнбуддийской пластики просматриваются в работах таких бусси, как Дзёкэй I и Дзёкэй II, который был младше своего однофамильца (род. в 1184 г.), тоже принадлежал к школе Кэй. В знак признательности таланта его удостоили почетными званиями бэтто и хоккё. Для столичного храма Дайхоондзи в 1224 г. он создал серию из шести воплощений Каннон: Святая Каннон, Тысячерукая Каннон, Одиннадцатиликая Каннон,

Тысячерукая Каннон, Каннон с Лошадиной головой, Каннон Чунди (Дзюнтэй Каннон) и Каннон с жемчужиной исполнения желаний (храм Дайхоондзи, Киото, нераскрашенное дерево, 180 см, 1224 г.), а также отдельный образ Святой Каннон для храма Курамадэра (Киото, 1226 г.).

Скульптурные образы Каннон всегда были популярны в японской пластике, но, возможно, Дзёкэй II уделил им большое внимание в связи с тем, что и в Сунском Китае был широко распространен культ этой бодхисаттвы под именем Гуан Инь. Из тридцати трех ипостасей, которые могла принимать Каннон и канонизированных в сутрах, к изображению семи наиболее часто прибегали японские скульпторы (еще Каннон с силками). Из шести образов для храма Дайхоондзи по надписи на статуе, найденной в XX в. во время реставрационных работ, точно принадлежавшей Дзёкёю II, признается Каннон Чунди, одна из пяти «превращенных» хэнгэ Каннон. Скульптура из нераскрашенного дерева впечатляет своей изысканностью. Хорошо сохранились родной пьедестал и постамент. Сунское влияние обнаруживается в передаче складок одежды, которая струится по телу, и декоративности высокой прически. С трудом веришь, что использование только резца может привести к подобному великолепию, когда прическа сама становится отдельным произведением искусства. Каннон Чунди, иначе Чунди буцубо (буддоматерь) считается прародительницей бесчисленных будд прошлого, избавительницей от болезней. Это типичный образ для японо-буддийской иконографии: одноликая, трехъокая, восемнадцатирукая, держащая лотос, четки, ваджру, топорик, колесо закона и другие атрибуты. Каннон Чунди изображена в рост на фоне великолепной резной мандорлы в форме ладьи. Волосы Святой Каннон Дзёкэя II собраны в искусно исполненную высокую прическу кокэй, украшенную изящной диадемой, а голова Каннон Чунди обрамлена широким обручем. В художественной резьбе причесок скульптор достиг наивысшего мастерства. Руки, предплечья Святой Каннон украшены браслетами вансэн и хисэн; одежда дзёхаку, расходящаяся по всей длине фестончатыми складками, обтекает стройную хрупкую фигуру милосердного божества. Эти черты высокой изобразительности и декоративности характерны для многих работ Дзёкэя II, который так же работал для провинциальных храмов – Сэкигандзи, Одзодзи и других, расположенных в районе равнины Мусаси (преф. Сайтама, Канагава).

Оба Дзёкэя активно использовали в своем творчестве художественные приемы, свойственные сунской пластике, ассимилировали новые принципы континентальной скульптуры с ее углубленным и драматическим ощущением жизни, что, в общем, соответствовало восприятию действительности, характерное для воинского сословия. Внутренние перемены, произошедшие в стране, нашли отражение в переосмыслении искусства предшествующего периода. Буддийская образность, безусловно, сохранялась, но наполнялась новым содержанием: утрачивалась былая одухотворенность и возвышенность в угоду экспрессии и драматизму. Острая динамичность волевых фигур камакурской пластики противостоит спокойствию и умиротворенности, изнеженности и расслабленности хэйанских скульптур.

Облик камакурской скульптуры формировался не только благодаря творчеству многочисленной семьи бусси Ункэя, но и мастерству Кайкэя, хотя и принадлежавшего к той же школе Кэй, но сумевшего создать свой оригинальный стиль, который позволяет специалистам говорить об уникальности его работ. Кайкэй, ученик Кокэя, в широком смысле следовал традициям, заложенным этим великим мастером и со всей полнотой проявившихся в скульптурах Ункэя, но все-таки он выбрал свой путь, и сейчас его тоже ценят как гения ваяния, не имевшего себе равных. Кайкэй, единственный из бусси,

принимавший участие в четырех реконструкциях Тодайдзи. Полагают, что это был человек с сильным, ярко выраженным индивидуальным характером. Свидетельством того являются надписи, которые он делал на своих работах в разные периоды творчества. В молодые годы подписывался как «искусный мастер (косё), носящий буддийское имя Ан Амида Буцу». Когда Кайкэй получил титул хоккё, примерно после 1203 г., надпись на его скульптурах гласила: «косё Кайкэй в ранге хоккё». В период 1208–1210 гг. – «косё Кайкэй в ранге хогэн». Как следует из надписей, главным для него был не титул и признание властей, а статус мастера, чей природный дар, умноженный на трудолюбие, вызвал к жизни замечательные произведения. Среди бусси Кайкэй считался гордым и независимым человеком. До него слово «косё» в данном контексте не употреблялось. Еще более необычным было использование знака «ан» на санскрите. Может быть, это свидетельствует о привязанности Кайкэя к традиции, поскольку японская буддийская иконография корнями уходит в индийскую. Кайкэй получил имя Ан Амида Буцу от уже упоминавшегося известного буддийского проповедника Тёгэна, сыгравшего огромную роль в восстановлении Тодайдзи (подробнее дальше). Тёгэн, изначально священник школы Сингон, впоследствии стал активным проводником доктрин школы Дзёдо (Чистая земля будды Амида), основанной его учителем преподобным Хонэном (1133–1212). С 1183 г. Кайкэй нарекал всех своих друзей и соратников именем, содержащим слово Амида. Кайкэя связывали узы дружбы и с другими священниками: с Мёэ (он же Кобэн)^[144] из храма Кодзандзи в Киото, Дзёкэй (Гэдацу) из храма Касагидэра преф. Киото, Мёхэн (Ку Амида Буцу) из храма Рэнгэдзаммайин на горе Коя. Они все описывали Кайкэя как «исключительно чистого человека», чья глубокая вера помогла создать проникновенные и художественно блестящие произведения искусства. Кайкэй является творцом индивидуального стиля в японской пластике, известного как Аннами, название которого соотносится с его буддийским именем Ан Амида Буцу.^[145] Уже в ранних работах скульптора прослеживается склонность к реалистическому изображению божественных персонажей и внимание к одеянию, задрапированному глубокими складками, а также к лицам, выражающим достоинство и очарование. Это стоящий бодхисаттва Мироку, сидящий бодхисаттва Мироку, Будда Шакьямуни (Эмпукуин, преф. Сига), а также Триада Амида. В высокой, художественно выполненной прическе Мироку, ниспадающей легкими складками одежде, длинных летящих шарфах явно прослеживается китайское влияние. В кувшине, который бодхисаттва держит в левой руке, не цветок лотоса, а прут с пятиярусным навершием в виде пагоды горинто.



Бодхисаттва Мироку, лак и золотые пластины поверх дерева, 107 см, 1189 г., скульптор Кайкэй, Музей искусств, Бостон



Бодхисаттва Мироку, лак и золотые пластины поверх дерева, 102,8 см, 1190–1198 гг., скульптор Кайкэй, Тидзёин, храм Тодайдзи, Нара

Кайкэй, скорее всего, был знаком с упоминавшейся Тριάдой Амида неизвестного мастера. Возможно, не без ее влияния он создал свой вариант, больше соответствующий классическому, с предстоящими Сэйси и Каннон, каждая высотой 375 см, а главная фигура божества – 530 см для зала Амидадо при храме Дзёдодзи в Хёго. В отличие от вышеупомянутой Триады головы бодхисаттв Кайкэя венчают тиары с буддой в центре, скрывающие высокие прически. В правой руке Сэйси лотос, упирающийся стеблем в ладонь левой руки, которой Каннон придерживает за горлышко кувшин суйбё с живительной водой – сосредоточение мудрости. Ладонь правой руки Амида опущена и открыта, большой палец левой руки образует круг со средним пальцем (разновидность Амида мудры). Поражает длина ногтей на руках, что нехарактерно для подобных изображений. Главное, Кайкэю удалось передать стилистическое сходство глаз с глазами Амида из храма Бёдоин. И если в разрезе есть едва уловимая разница (нижнее веко), то зрачки, которые являются фокусом в передаче благородства персонажа, удивительно схожи. Кайкэй не раз обращался к образу Амида. В храме Мацуноодэра (Майдзуру, преф. Киото) в XX в. обнаружена искусно выполненная скульптура Амида. По начертанию сохранившихся внутри верхней части головы иероглифов, написанных тушью, ученые сделали предположение, что статуя относится к начальному периоду творчества мастера, т. е. концу XII в. Кажется, Кайкэй не отступил от классической подачи облика Амида: пухлые щеки, короткий нос, прическа рахацу из мелко закрученных волос, незамысловатые складки одежды. Пальцы сплетены в мудре дзёбонгэсё – большой и указательный пальцы обеих рук образуют круги, ладони открыты. Прическа выполнена в соответствии с изобразительным каноном и, с одной стороны, воспринимается как «компактная масса», представляющая собой единое целое с головой, с другой – несет орнаментальную функцию обрамления. Все предельно ясно и вызывает в памяти похожие образы будды. Но от этого изображения веет жизнью, оно впечатляет своей энергетикой. Резцу Кайкэя принадлежит стоящая фигура Амида, причисленная к важным культурным ценностям, из храма Ходайин (преф. Сидзуока). Она в качестве *нэндзибуцу* всегда находилась при сёгуне Токугава Иэясу кроме того, известна как *сирохондзон* (белая «истинно-почитаемая»), поскольку позолота наносилась на белое покрытие. Великолепно кружево резьбы золоченой мандорлы, украшенной в верхней части фигурками четырех небесных музыкантов с длинными рыбьими хвостами, а внизу двумя человеческими фигурками, ногами и хвостами напоминающие птиц.



Будда Амида, лак и золотые пластины поверх дерева, 75 см, 1201 г., скульптор Кайкэй, храм Кодзодзи, преф. Хиросима)



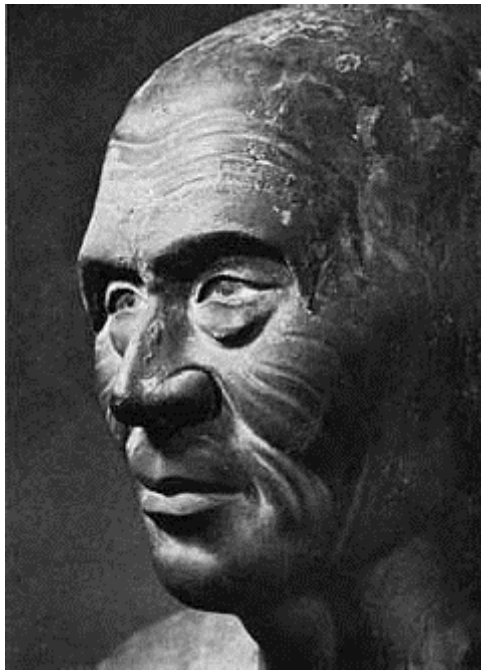
Бодхисаттва Мондзю, раскрашенное дерево, 199,2 см, 1201–1203 гг., скульптор Кайкэй, храм Мондзюин, преф. Нара



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 90,6 см, начало XIII в., скульптор Кайкэй, Кокэйдэ, храм Тодайдзи, Нара



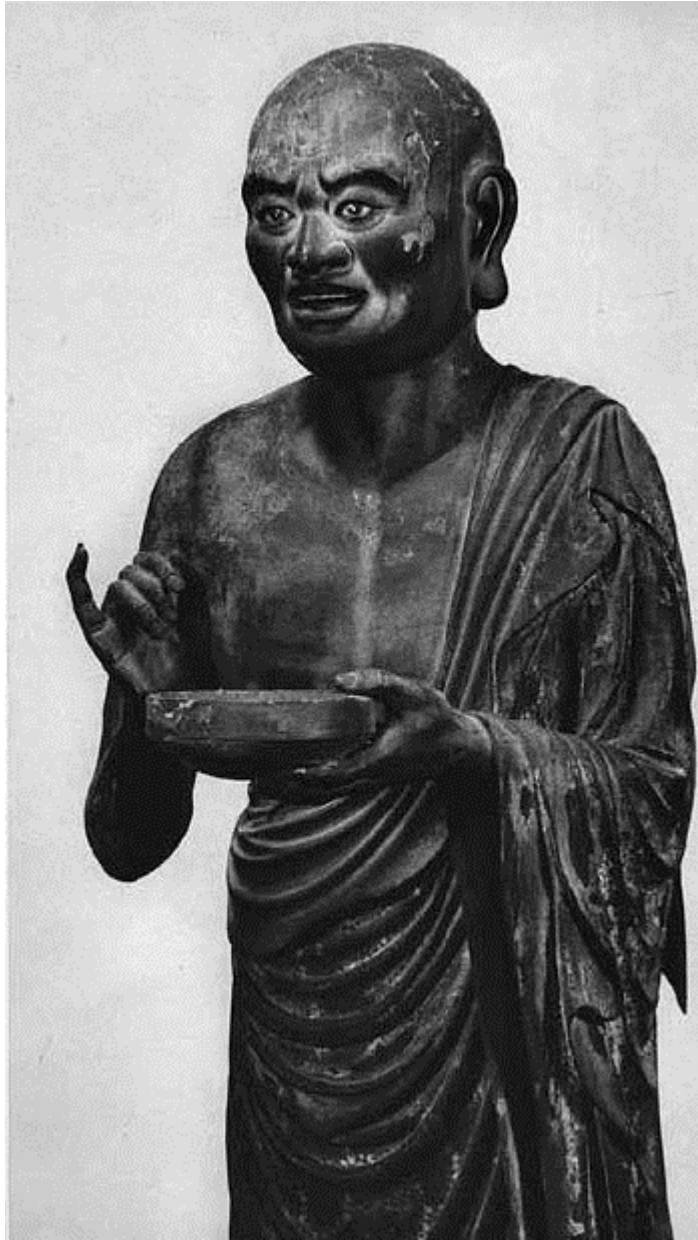
Фуруна, раскрашенное дерево, 96,9 см, XIII в., скульптор Кайкэй, храм Дайхоондзи, Киото



Будда Амида, лак и золотые пластины поверх дерева, 100 см, XIII в., скульптор Кайкэй, храм Сайхоин, Нара



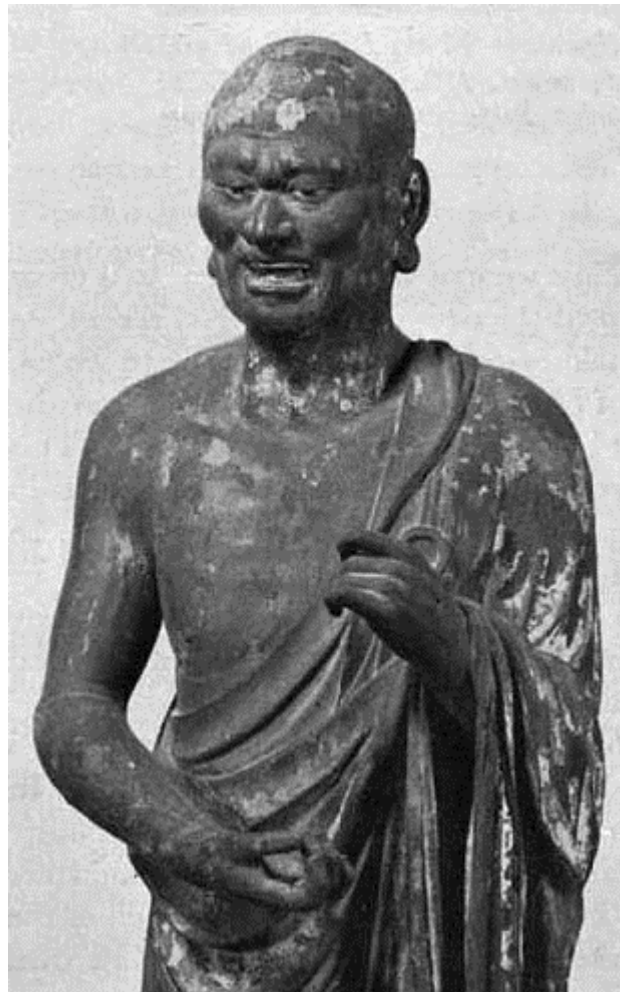
Мокукэн, раскрашенное дерево, 96,7 см, XIII в., скульптор Кайкэй, храм Дайхоондзи, Киото



Убари, раскрашенное дерево, 95,4 см, XIII в., скульптор Кайкэй, храм Дайхоондзи, Киото



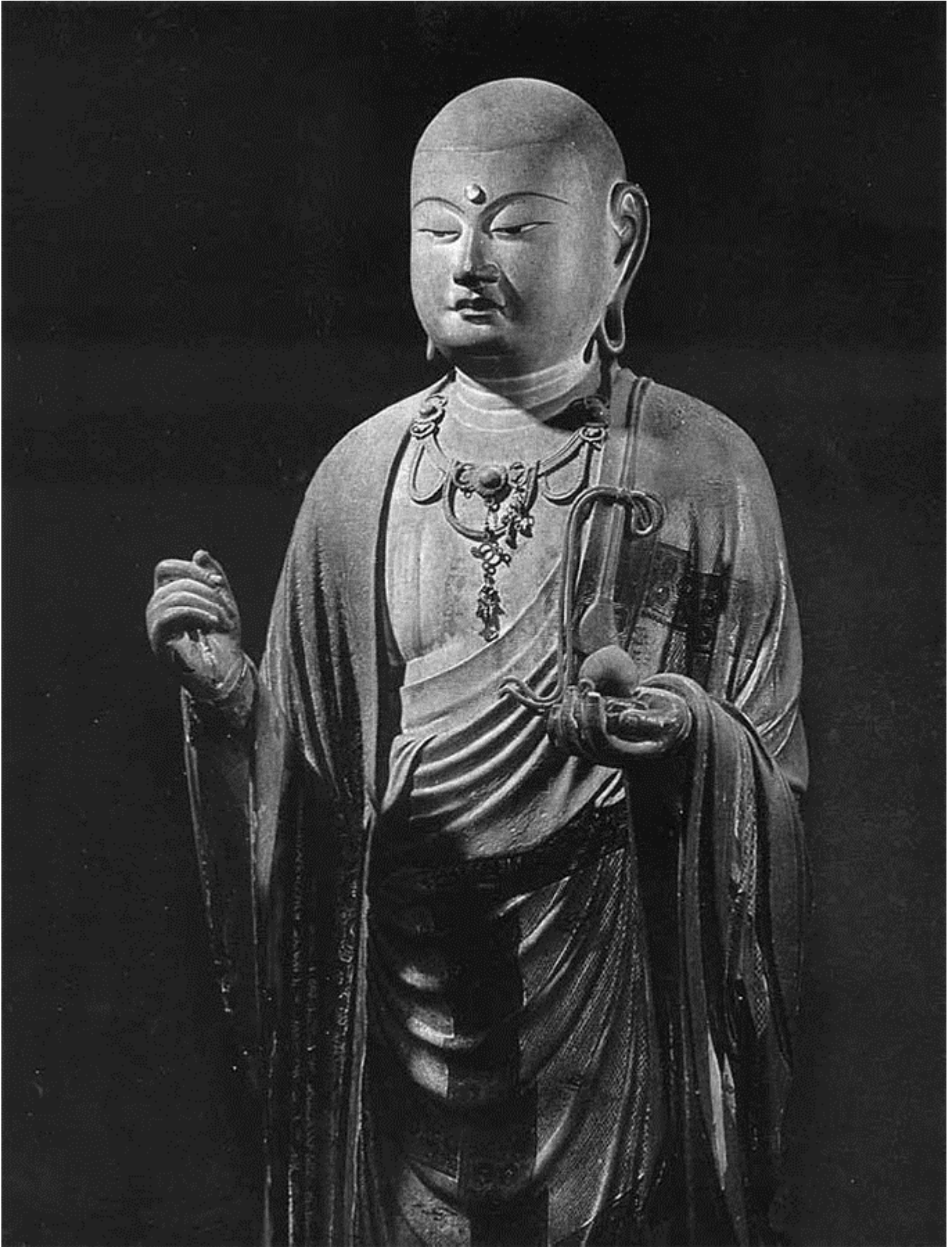
Рагора, раскрашенное дерево, 98,5 см, XIII в., скульптор Кайкэй, храм Дайхоондзи, Киото



Сюбодай, раскрашенное дерево, 95 см, XIII в., скульптор Кайкэй, храм Дайхоондзи, Киото

В произведениях Кайкэя прослеживается влияние стиля Кокэя и Ункэя, но созданные им образы еще не наполнены изящной красотой, ставшей впоследствии визитной карточкой мастера. Кайкэй не был удовлетворен реализмом школы Кэй и начал экспериментировать в различных стилях ваяния. В его последующих произведениях сохраняется живой реализм, характерный для раннего творчества (Фудо мёо из храма Сёдзюин в Киото, Амида из храма Сайходзи в Нара и др.), но в таких работах как два образа Шакьямуни в храмах Бидзёдзи и Кэнгоин (раскрашенное дерево, соответственно 51,3 см и 98 см, 1199 г. и 1194–1199 гг., Киото) прослеживается сунская традиция. В то же время Какэй создает реплики поздненарской и раннефудзиварской скульптуры. Поражает разноплановость изображений: медитативно сосредоточенный Амида из храма Кэнгоин и гротесковые, нелепо грозные охранники Дзиндзя Тайсё (Дайсё) и Сикконгосин. Скульптура Сикконгосин – редкая по художественной значимости среди подобных грозных персонажей, общее название которых Конгорикиси, отнесена к важным культурным ценностям. Выполненная в технике наборного дерева, невысокая фигура производит довольно мощное впечатление, благодаря рельефным мышцам оголенных по локоть рук (в левой оружие – ваджра), крепким ногам в латах, впечатывающихся в постамент. Впечатление усиливают военные доспехи, в которые как в броню заковано все тело, а также лицо со сверкающими в гневе круглыми глазами и открытым в оскале ртом. Если Сиккогонсин по одеянию, оружию, позе больше воин, то Дзиндзя Тайсё напоминает чудовище. По преданию, он внезапно предстал в индийской пустыне перед совершавшим паломничество из Чанъани китайским монахом Гэндзё Сандзо (600–664) и стал его божеством-охранителем. Гэндзё, вернувшись в Чанъан в

645 г., привез с собой много сутр и перевел их с санскрита, в том числе и самую известную, состоящую из 600 свитков, «Сутру о великой праджня-парамите» («Дайханьякё»). Кайкэй изобразил Дзиндзя Тайсё, пожалуй, самым страшным из всех Конгорикиси, наделив его лицо гипертрофированными чертами, сверкающими в гневе огромными глазами и ртом-пастью хищника. Широкие плечи, сильные руки, крепкий торс с рельефными мышцами, хорошо просматривающиеся вены, по которым пульсирует кровь, усиливают мощь его фигуры. Поясничная часть прикрыта звериной шкурой, из-под которой по ногам до колен явно проглядывают выпуклые изображения двух слоновьих голов с хоботами. По описанию, данному в книге «Все о скульптурах Небесных царей» (С. 70), с шеи Дзиндзя Тайсё свешивается украшение из семи черепов из прошлых жизней Гэндзё, на животе просматривается детское лицо, а руки обвиты змеями. Он считается воплощением одного из Ситэнно – Тамонтэна. Скульптура Дзиндзя Тайся, выполненная в технике наборного дерева, признается уникальной (похожая есть в храме Конгобудзи на г. Коя) и отнесена к важной культурной ценности.



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 90,6 см, начало XIII в., скульптор Кайкэй, Кокэйдэ, храм Тодайдзи, Нара



Будда Шакьямуни, лак и золотые пластины поверх дерева, 91 см, скульптор Гёкай, XIII в., храм Дахоондзи, Киото

Кайкэя занимал и образ бодхисаттвы Мироку, к изображению которого он прибегал в конце 80 и 90-х годах XII в. Первая фигура интересна изящно вырезанным одеянием, напоминающим платье богатых китайцев. Но это, безусловно, результат сильного сунского влияния. От плеч до босых ступней вьется длинный шарф. Голову охватывает обруч – знак знатности, из-под которого выступают тщательно вырезанные волны волос, теменная часть украшена высокой прической в виде пучка-короны, представляющего образец художественной резьбы. В левой руке бодхисаттва держит сосуд с лотосом, в чашечке которого стоит модель пагоды. Правая рука открытой ладонью обращена к молящимся. Вторая скульптура (лак, позолота по дереву 10,8 см, Тюдзёин, при храме Тодайдзи, Нара) в отличие от первой декорирована ювелирными изделиями в виде роскошной тиары, скрывающей высокую прическу, и ожерельем с ниспадающими на грудь ажурными металлическими нитями. Левая рука сжимает длинный стебель с двумя бутонами лотоса. Если взгляд первого Мироку непроницаем, глаза закрыты, то у второго – живое выражение лица.



Кукай, раскрашенное дерево, 69,4 см, XIII в., скульптор Тёкай, храм Рокухара Мицудзи, Киото



Кукай, раскрашенное дерево, 82,1 см, 1325 г., Горакудо, храм Гангодзи, Нара

Стилевое разнообразие, характерное для работ начального и среднего периодов, в конце концов, сменилось оригинальной манерой – Аннами, по которой легко определяются произведения Кайкэя. Аннами-стиль впервые проявился в замечательной скульптуре Кудзяку мёо (храм Конгобудзи, г. Коя, 1200 г.). Небольшая по размеру – 78,5 см скульптурная композиция – Светлый Четырехрукий царь на павлинекудзяку, отсюда и его название Кудзяку мёо, поражает изяществом и оригинальностью исполнения. Он единственный из Светлых царей наделен не гневным (фуннумэн), а доброжелательным ликом. Среди его атрибутов нет оружия буки: в одной правой руке такое же перо кудзякуо, как в хвосте, в другой – гуэнка (плод для жертвоприношений); в одной из двух левых рук – плод китидзёка (используется в Новый год для изгнания злых духов), другой он держит лотос рэнгэ. Голову венчает резная тиара хокан. Традиционный материал, раскрашенное дерево, играет золотыми красками и создается впечатление, что это работа не скульптора, а ювелира. Колористика всей композиции завораживает. Павлин, в анфас больше похожий на бойцового петуха, упирается крепкими ногами с

мощными когтями в многоярусный пьедестал. Светлый царь сидит в позе кэкафудза в лотосовой чаше рэнгэдза, помещенной на спину удивительной по красоте птицы. Мандорлой ему служит распушенный хвост павлина, сверкающий симметрично расположенными перьями, декорированными «павлиньими глазами», а не традиционный для Светлых царей огненный нимб*каэнкохай*. Необычный ореол настраивает на благодушное восприятие образа Кудзяку мёо. Как уже указывалось, зооморфный трон в виде фигур льва, слона, черепахи, птицы и т. д. характерен для японской пластики. Мёо, Светлые, или Премудрые, цари, относящиеся к третьему после будд и бодхисаттв классу божеств эзотерического буддизма, являлись к тем, кто призывал их через заклинание дхарани. В данном случае эта магическая формула звучала так: «Кудзяку мёо дарани». Необычные звуки, которые издает павлин, воспринимались как мантры Сингон. Павлин, считающийся истребителем ядовитых змей, ассоциировался с Кудзяку мёо, избавляющего от «трех ядов» (*сандоку*), пороков – алчности, невежества и гнева. Изначально Кудзяку мёо относился к женским божествам, но в Китае произошла его трансформация в мужское божество.

К скульптурам, созданным Кайкэем в новом стиле, исследователи относят Амида из храма Кодзодзи в Хиросима, синтоистского бога Хатимана в одеянии буддийского священника, а также уже упоминавшаяся скульптура Амида из Мацуноодэра (раскрашенное дерево, 89 см, конец XII в., Киото) и другие. Вершиной творчества Кайкэя в стиле Аннами считается хорошо сохранившаяся скульптура стоящего бодхисаттвы Дзидзо, надпись на которой свидетельствует, что Кайкэй уже имел ранг хоккё. Мастерство автора особенно проявилось в изображении божественного лица, сочетающего достоинство и одухотворенную красоту, а также в искусно вырезанном одеянии, ниспадающем по изящной фигуре глубокими, почти симметричными складками. В этот период Кайкэй вырезал скульптуры, отмеченные влиянием сунской школы (Мондзю и его четырех предстоящих для храма Мондзюин в Нара, Амида для храма Син Дайбуцудзи в преф. Миэ). А фигуры уже упоминавшихся стражей врат Нио, созданные в содружестве с Ункэем, несут следы ранненарского реализма.



Принц Сиддхартха (Ситта Тайси), раскрашенное дерево, 71 см, 1252 г., скульптор Инти, храм Ниннадзи, Киото

В последние годы своего творчества, продолжавшиеся с 1208 г., когда ему был жалован титул хогэн, по 1220 г., Кайкэй почти не вырезал скульптур, выше одного метра. Одной из последних была статуя Одиннадцатиликой Каннон для храма Хасэдэра в Нара. Не сохранившаяся до наших дней, она, по некоторым данным, принадлежит резцу его ученика Гёкая. Согласно мнению ученых, образы Амида последнего периода его творчества (храм Тодзюин в преф. Окаяма, 1211 г., храм Кориндзи, преф. Нара, 1221 г., храм Кодайин, преф. Вакаяма – высота 79,5 см, 1221 г., храм Сайхоин, Нара, 100 см) лишены того эмоционального заряда, которым обладали предыдущие работы скульптора. Кажется, что автор больше занят деталями, что особенно проявилось в изображении пяти из Десяти Великих учеников Будды (Дзюдайдэси, храм Дайхоондзи, Киото): Фуруна (самый красноречивый из учеников), Убари (основной составитель монашеских правил, его титул – «хранитель законов»), Рагора (единственный сын Шакьямуни, мастер эзотерических практик), Сюбодай (лучший толкователь понятия *шунья* – пустота) и Моккэнрэн (обладатель шести сверхъестественных сил, которыми его наделил Будда).^[146] Интересы автора сосредоточены на передаче разных выражений лиц учеников. Поражают горящие глаза Фуруна и Убари, углубленность во внутренний мир Рагора, порыв к проповеди Сюбодай и глубина мудрого, всепроникающего взгляда Моккэнрэна. В этих образах, большей частью отличающихся от нарских из храма Кофукудзи (сохранились шесть, сухой лак), проявляется особое очарование, присущее работам Кайкэя. Но фигуру Убари скульптора Кайкэя можно считать полной нарской копией: то же выражение лица, одеяние, поза, в левой руке чаша для подаяния, правая согнута в локте, мизинец поднят вверх. Если статуи из Кофукудзи принадлежат времени, когда преобладал реализм, источником которого было танское искусство, то работы Кайкэя из Дайхондзи отражают эстетику камакурской пластики, унаследовавшую нарский реализм и воспринявшую сунские традиции. На учениках, как

и положено по канону, монашеское одеяние-оплечье кэса, ноги обуты в сандалии. Некоторые из них наделены индийскими чертами лица, другие воплощают японский этнический тип. Ананда изображен вечно молодым, красивым юношей, с круглым лицом и «глазами-бутонами». У одних руки сложены в мудрах, другие держат сакральные предметы: лотос, чашу для благовоний, ваджру.



Каннон из Триады Амиды, раскрашенное дерево, Амиды, 144 см, Каннон и Сэйси, 107 см, 1299 г., храм Дзёкомёдзи, Камакура

Одной из самых замечательных работ Кайкэя, относящейся к периоду, когда он творил, уже имея ранг хоккё,^[147] признается скульптура стоящего Дзидзо. Более того, это единственная, дошедшая до настоящего времени статуя, благодаря надписи на правой ноге которой можно с полной достоверностью говорить, что она выполнена Кайкэем. Скульптура находится в отличном состоянии и легко узнаваема, в том числе по восхитительному окрасу. Дзидзо стоит на лotosовом пьедестале, ажурная резьба которого напоминает плывущие облака. Правой он только что сжимал посох паломника, левой держит священный камень мани, выполненный из позолоченной меди, равно как и нагрудное украшение, и шнур, спускающийся с левого плеча. Статуя создана в технике ёсэги из наборного дерева, позволявшей свободней моделировать форму, придавая ей большую выразительность. Кристаллы, имитирующие глаза, закреплены снаружи модели, что было нехарактерно для камакурской скульптуры. Хорошо сбалансированная фигура насыщена спокойной торжественностью, лик излучает божественную чистоту. Глубоко вырезанные складки нижнего одеяния плавно струятся вдоль тела, поверх накинута длинный хитон с широкими рукавами. Стиль *аннамифу* ярко проявился в этом творении Кайкэя.

Кайкэй как великий мастер имел своих учеников, воспринявших манеру Аннами. Главному из них, уже упоминавшемуся хогэн Гёкаю, принадлежат две скульптуры,

сохранившиеся до наших дней: Шакьямуни и одна из маленьких Тысячеруких Каннон в Сандзюсангэндо. Статуя Шакьямуни является главной святыней храма, вокруг которой группируются фигуры Десяти Великих учеников Будды (автор Кайкэй и его ученики). Исторический Будда Шакьямуни изображен сидящим в одной из канонических поз проповеди (следует отличать его позу во время первой проповеди в Оленьем саду), когда правая рука, согнутая в локте и с открытой ладонью демонстрирует мудру сэмуин, а левая тоже открытой ладонью лежит на колене – мудра ёганъин. Считается, что подобное положение рук является одной из разновидностей мудры проповеди – сэппоин. Скульптор не вышел за рамки традиции, в частности, в передаче такого телесного признака как надутые, как у льва щеки (*сисигёсо*), но смог и через бесстрастие покоя показать пластическими средствами глубину боли Наставника человечества за всех живых существ. Роскошная золоченая мандорла нидзюэнко украшена фигурками будд и колокольчиками, распространяющими в мире глас Учения.^[148]

От своего учителя Гёкай наследовал манеру изображения раскосых глаз и передачи одухотворенного взгляда, но пренебрег вниманием к деталям. Завитки волос неоправданно увеличены, а нос смоделирован недостаточно тонко. Возможно, в этом проявилась самобытность Гёкай. Поэтому было бы несправедливо называть Гёкай простым имитатором стиля Аннами, он внес свой вклад в развитие камакурской портретной скульптуры, впрочем, как и другие ученики – Эйкай (статуя Дзидзо в храме Тёмэйдзи, преф. Сига, 1254 г.) и Тёкай (храм Рокухара Мицудзи, Киото). Обращает на себя внимание скульптура Кукай, внутри которой сохранилась надпись: «Косё Дзё Амида Буцу Тёкай – мастер по имени Дзё Амида Буцу», подтверждающая версию о том, что некоторых учеников Кайкэй наделял буддийскими именами. Кукай изображен сидящим, в левой руке держит четки, в правой ваджру. Он находится в одном пространстве с молящимися, что усиливает восприятие и рождает ощущение полного взаимопонимания, «слияния сердец» (*идэн исин*), единого сердца (*иссин*). Скульптура выполнена в сдержанной, изысканной манере, подчеркивающей величие этого гения Японии. В храмах страны сохранилось немало изображений Кукай, которые играют культовую роль, но не представляют особой художественной ценности. Они подразделяются на три группы: *тиго* (детское изображение), *сюгё* (Кукай – аскет, проповедник учения Сингон), *нитирин* (Кукай в состоянии просветления). Моделью для камакурских скульптур часто служили живописные изображения Кукай, сделанные при его жизни, в частности, самый старый портрет в зале Эйдо (портретный зал)^[149] на горе Коя, а также другие ранние изображения Кукай (например, Кукай среди восьми патриархов Сингон – стена пагоды храма Дайгодзи, Киото, примерно 951 г.). В скульптуре Кукай (храм Гокуракубо, при храме Гангодзи, Нара, 1325 г.) обнаружен ряд сакральных предметов, призванных помочь Великому Учителю возродиться на небе Тушита в царстве Майтрейи и молиться за проявление милосердия ко всем живым существам. Среди них вотивные письма, составленные священником Сюдзэн, пять сари (остатков кремированного тела Будды и похоронного костра), сорок два изображения Айдзэн мёо, сутра «Каннонкё», восемь копий «Лotosовой сутры», сутра «Мурёгикё» (пролог «Сутры Лотоса»), сутра «Кан Фугэнкё» (эпилог «Сутры Лотоса»), сутра «Ханья харамитта синкё» («Сутра-сердце Праджни-парамиты»), двадцать девять вотивных табличек.



Триада Якуси, раскрашенное дерево Якуси, 181 см, слева Никко, справа Гакко каждая 150 см, конец XIII-начало XIV в., храм Какуондзи, Камакура

Камакурская пластика – явление неоднородное. С одной стороны, она представлена работами Ункэя, его сыновьями, внуками, учениками, которые в творчестве проводили мужественную реалистическую линию, отражавшую мировосприятие воинского сословия, сосредоточившего власть в стране, с другой, – скульптурами Кайкэя, формально относившегося к той же школе Кэй, но прославлявшего идеал изящной, более того, интеллектуальной красоты в рамках стиля Аннами. Почитателями его творчества были и аристократы, и простые люди, и воины, и священнослужители. Некоторые исследователи считают стиль Ункэя мужским, а Кайкэя – женским. Смешение стилей происходило и в работах киотосских бусси, которые использовали достижения школы Кэй, а также сунских мастеров. Это прослеживается в фигуре Ситта Тайси, вырезанной в 1252 г. хогэн Инти из школы Ин. Изображение Сиддхартха настолько было похоже на молодого принца Сётоку Тайси, что скульптуру называли «Сётоку Тайси в танской одежде», пока в статуе не нашли документы, указывающие на личность портретируемого. Внутри статуи также был обнаружен сакральный предмет гатирин: деревянный лунный диск – символ абсолютной чистоты. Помещенный в области груди, он был призван олицетворять высокий дух незапятнанности молодого принца, ставшего историческим Буддой Шакьямуни. На божественное происхождение изображенного образа указывают кольцо вокруг головы и урна – один из тридцати двух телесных признаков Будды. Сунское влияние заметно в резьбе развевающихся складок на рукавах, которые не скрывают запястья.

Деревянные статуи, выполненные в технике итибоку или ёсэги, как уже говорилось, содержали пустоты-контейнеры, в которые закладывались различные священные предметы, в том числе, миниатюрные пагоды, символические останки Будды сяри, лунный диск, отпечатанные образы Будды, сутры, мантры, внутренние органы, завернутые в парчу. Кроме того, для придания сакральности скульптурам, которые в первую очередь создавались как объекты культа, проводилась церемония наделения их «душой». Она имела корни в синтоистском обряде обретения души *митамаирэ*, а в буддизме называлась *кайгэн куё*, т. е. «открытие глаза» (рисуют зрачок). Тем самым

приглашали дух поселиться в скульптуре.^[150] Но божественный дух, перешедший в другое «тело», не утрачивал своей сакральности и магической силы: повтор усиливал значение образа. Несмотря на то что скульптуры являются произведениями искусства и интересуют современных исследователей с точки зрения их художественной ценности, для верующих это, прежде всего, объекты поклонения, к которым направлены молитвы о спасении, избавлении от болезней, зла и т. д.

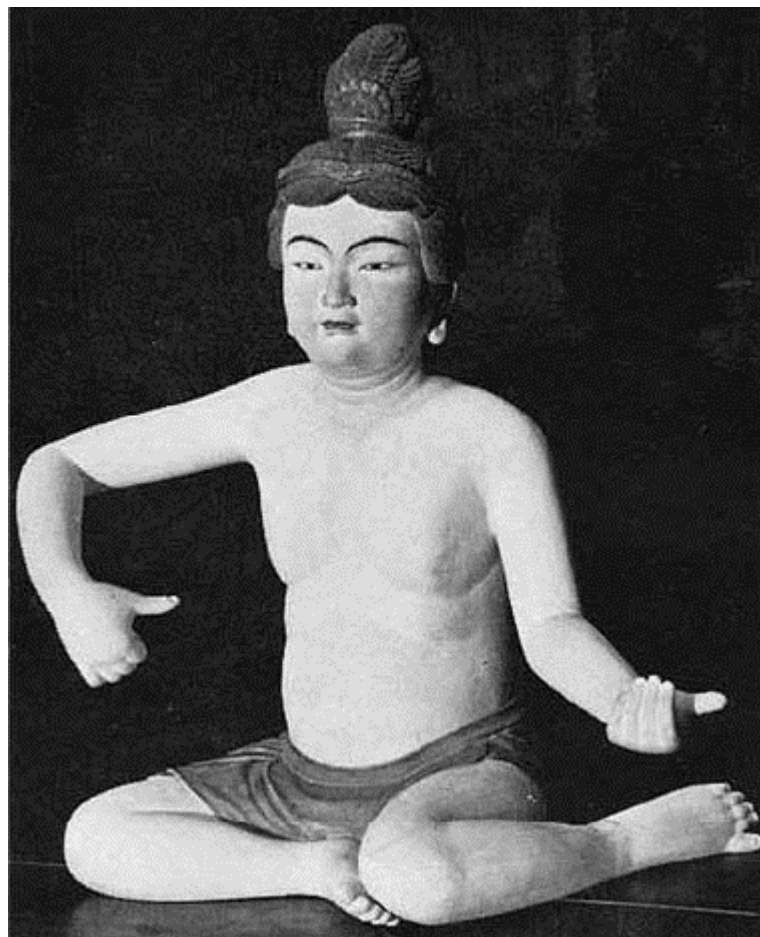
Со временем стили, выработанные Ункэем и Кайкэем, перестали развиваться и формализовались, что привело к утрате самобытности камакурской скульптуры позднего периода, на которую большое влияние оказывала сунская и юаньская пластика (1271–1368). В монастырях Камакура и прилегающих районах, реже в Киото и Нара, обнаруживаются скульптуры, явно созданные под воздействием континентальных традиций, что прослеживается в богато декорированных драгоценными камнями коронах, одеяниях с лепными глиняными украшениями, а также длинных ногтях. В этой стилистике изваяна Триада Амида.



Суйгэцу Каннон, раскрашенное дерево, 54,5 см, XIV в., храм Токэйдзи, Камакура



Бякуэ Каннон



Бэндзайтэн, раскрашенное дерево, 96 см, 1266 г., святилище Цуругаока Хатимандзингу, неизвестный скульптор, храм Камакура

Троица божеств призвана встречать души умерших на их пути в Землю Высшей Радости. Это так называемый обряд *кубон* (*кухон*) *но райго*. В зависимости от того, как верующие в Амида жили в миру, они попадают на высший (*дзёбон*), средний (*тюбон*) или нижний (*гэбон*) уровни, каждый из которых включает три ступени: *дзёсё*, *тёсё* и *гэсё*. Каннон и Сэйси встречают их под звуки музыки и сопровождают на

определенный уровень. По прошествии времени верующие могут слушать проповеди Каннон и Сэйси.^[151] Три по три, т. е. девятирица из области числовой мистики. Усугубление сакраментального числа три не случайно и находится в русле японской традиции (например, свадебный обряд *сансан кудо*, заключающийся в питье из сочестальной чаши: новобрачные пьют по три раза из трех чашек разной величины). Поэтому мудры, свойственные иконографии Амида, разделяются на девять видов: *дзёбондзёсё*, *тюбондзёсё*, *гэбондзёсё*, *дзёбонтюсё*, *тюбонтюсё*, *гэбонтюсё*, *гэбонгэсё*, *тюбонгэсё*, *гэбонгэсё*, где маркёрами являются иероглифы верх (дзё), тю (середина), гэ (низ) (Буцудзо но дзитэн. С. 91).



Мёон Бэндзайтэн, середина Камакура, святилище Эносимадзиндзя



Бодхисаттва Дзидзо, 1228 г., храм Дэнкодзи, Нара

Сидящий Амида на уровне груди демонстрирует мудру Учения, *дзёбонгэдзёин* (дзёбонтюсёин) которая не была характерна для скульптур Амида, создаваемых в период Камакура: большой и указательный пальцы обеих рук образуют круги. Объёмные лепные украшения *домон* на облачении соответствовали вкусам жителей восточной Японии, где и зародилась в конце XIII в. подобная техника. Лепнина *домон* представляла собой различные орнаменты, не только украшавшие одежду, но и пьедесталы: цветочный *камон*, буддийской тематики *буцугумон*, в виде стрел *ягарамон*, колеса закона *римпомон*, цветов *данкамон*. Сделанные из натуральных материалов, близких по составу к глине, они обрабатывались, моделировались с помощью шпателя, стека *хэра*, золотились или расписывались золотом, лакировались и особым способом наклеивались на поверхности. Подобная высокая техника рельефных украшений давалась только искусным мастерам. Некоторые исследователи находят сходство с европейским бисквитом. Из-за хрупкости материала многие образцы со временем были утрачены.^[152]

Тонкие лица бодхисаттв Триады Амида, овал яичком, явно из сунской культурной традиции, так же как и высокие прически, собранные в пучок, и растекающаяся волнами одежда. Их корпуса слегка обращены вперед, а головы наклонены. В руках они держат цветок лотоса. Женственность бодхисаттв передается через утонченные черты лица, ямочку над раздвоенной верхней губой, удлиненные, таинственно полузакрытые глаза, изящно вырезанные брови. Хрупкость фигур бодхисаттв подчеркивается свободно ниспадающим одеянием с художественно вырезанными вертикальными складками. Трехчастные пьедесталы – *рэмбэн*, *сикинасу*, *кэбан*, на которые водружены все три божества, напоминают троны бодхисаттвы Дзидзо из храма Кэнтёдзи и Якуси из храма Какуондзи (оба в Камакура). В голове Амида, окруженной каноническим ореолом хосяко с расходящимися золотыми лучами, обнаружено несколько миниатюрных пагод и записки с молитвами, обращенными к будде (на одной обозначили дату создания скульптуры – восьмой день одиннадцатого месяца 1299 г.). Не вызывает сомнения, что фигуры Триады принадлежат мастерам одного круга.

В традициях поздней камакурской пластики вырезана скульптура Якуси из Триады Якуси, тогда как два предстоящих Никко и Гакко, согласно найденной в фигуре Никко записи, вырезаны в 1422 г. хогэн Тёю из провинции Хоки (часть современной преф. Тоттори). Возможно, 1296 г., когда был основан храм Какуондзи в Камакура, где эта Триада считалась основной святыней, и есть время создания оригинала. Необычность

изображения Якуси в том, что горшочек со снадобьем врачеватель держит не в левой руке, как положено по канону, а перед собой в ладонях обеих рук, сплетенных в мудру дзёин. Сунское и юаньское влияние прослеживается в четких линиях глубоко вырезанной одежды, многочисленных складках, а главное, длинных, закрывающих часть лотосового пьедестала рукавах. Новый тип одеяния *хоэсуйка*, состоящий из верхней части ноэ и нижней мо, а в целом *хоэ*, дал название скульптурам *хоэсуйкадзо*. Ниспадающая одежда на божествах, пришедшая с континента, широко распространилась во второй половине Камакура.^[153] В контрасте со строгим лицом Якуси выполнены нежные лики его предстоящих. Каждая из статуй представлена на фоне роскошных мандорл нидзюэнко. На мандорле Якуси изображены будды, символизирующие семь реинкарнаций, в то время как пространство мандорл бодхисаттв заполнено парящими в небесных струях ангелами и калавинка, женщинами-птицами, поющими нежными голосами, персонажами индийских мифов. Они славят будду Якуси и услаждают пением и танцами. Как обычно, символика мандорлы направлена на его возвеличивание и демонстрацию сияния и красоты небесных сфер. Все три семилепестковых лотосовых пьедестала выполнены с соблюдением сунских традиций, но с элементами жесткой резьбы, свойственной мастерам восточной Японии.



Кукай оголенный, раскрашенное дерево, храм Сёрэндзи, преф. Канагава



Кукай одетый, раскрашенное дерево, храм Сёрэндзи, преф. Канагава



Кукай, раскрашенное дерево



Будда Шакьямуни в короне, дерево, храм Энгакудзи, Камакура

Из работ храмовой скульптуры периода позднего Камакура внимание исследователей привлекает статуя Суйгэцу Каннон (Каннон Воды и Луны, раскрашенное дерево, 54,5 см) из храма Токэйдзи в Камакура. Она мало напоминает классический объект поклонения, хотя частично сохраняет соответствующую буддийскую атрибутику: высокую тиару с разлетающимися лентами, которая прикрывает пучок волос, лотос в правой руке, традиционные украшения. Голову бодхисаттвы окружает самый простой нимб в виде колеса – ринко, нехарактерный для божеств такого ранга. Считается, что секрет привлекательности этой фигуры в живом лице, на котором отсутствует печать божественности и тайны, изначально присущие бодхисаттве, а также в свободной, расслабленной позе: Каннон как будто присела отдохнуть (пьедестал ивадза), приподняв правое колено и изящно положив руку на левую ногу. Все это вызывает ассоциации с человеческим, а не божественным образом. В естественности позы, задумчивости и мягкости черт лица обнаруживается связь с подобными китайскими образами Каннон (Гуань Инь), ставшими основными в пластике сунского периода, когда возрос интерес к интимным чувствам человека. Скульптор в определенной степени передал взгляд, обращенный вовнутрь, непринужденную позу, через которую проявились элементы пластической выразительности. В Суйгэцу Каннон – одном из тридцати трех воплощений божества выявлен образ царственной женщины, погруженной в размышления о сострадании к людям. Другая версия говорит о том, что Каннон наблюдает за отражением луны в воде, как и другие подобные изображения: Такими Каннон – Каннон, любующаяся водопадом, и Бякуэ Каннон – Каннон в Белом (Белохитонная Каннон). Эти образы роднит величие и одновременно необыкновенная душевность, которую источают их милые лица. Непринужденность и естественность поз, когда правая нога согнута в колене (*татэхидза*), а левая опущена вниз, очаровывают и роднят эти изображения с образами простых смертных. На них одеяния в духе камакурской буддийской моды – *хоэсуйка*, ниспадающие мягкими складками по телу и

закрывающие часть пьедестала. Они настолько естественны, что не выглядят вырезанными из дерева, а скорее напоминают пластичные глиняные фигуры.

Интерес скульпторов к задушевным чувствам проявился и в фигуре богини удачной судьбы и покровительницы музыки Бэндзайтэн (санскр. Сарасвати), имитирующей игру на лютне-бива^[154] (раскрашенное дерево, храм музыки Бугакуин на территории святилища Цуругаока Хатимангу.^[155] В седьмой главе «Сутры золотого света» есть упоминание о богине Бэндзайтэн, держащей в восьми руках лук, стрелу, меч, алебарду, топорик, ваджру, колесо, силки, а также мани. В индийской мифологии Бэндзайтэн как речной богине приписывалась огромная сила, способная вызывать разрушительные наводнения. Кроме того, она считалась богиней войн, о чем свидетельствуют военные атрибуты в руках, а также музыки, поэтому часто держала музыкальный инструмент, в Японии – бива, или плектр. Богиня изображена сидящей в расслабленной позе, обнаженной по пояс и с голыми ногами, но у нее есть и свой наряд, который монахини надевают в особых случаях: традиционное кимоно, перетянутое поясом, впереди завязанным на бант. Нижняя часть тела непропорционально короче верхней. Одухотворенное лицо богини больше говорит о ее мирской сущности, нежели божественной. В облике отсутствует царственность и торжественность, свойственная каноническим скульптурам такого ранга, но образу традиционно сообщена увлеченность бытовым занятием – имитация игры на музыкальном инструменте, который отсутствует. Пожалуй, только волосы, убранные в высокую, художественно вырезанную, декоративную прическу хокэй и три шейные складки сандо выдают неземное происхождение персонажа. В небольшом изгибе тела, приподнятости правого плеча, свободном расположении согнутых ног проявляется отход от каноничности позы, а также ощущается желание автора передать в скульптуре живое настроение.



Тэгэн, раскрашенное дерево, 82,4 см, 1206 г., Синдзёдо, храм Тодайдзи, Нара



Эйдзон, раскрашенное дерево, 89,3 см, скульптор Дзэнсюн, храм Сайдайдзи, Нара

Мёон Бэндзайтэн^[156] – Издающая чарующие звуки (средний период Камакура, святилище Эносимадзиндзя) – еще одно изображение богини, но уже с бива в руках.^[157] Она полностью оголена, лишь лоно прикрыто подушкой, на которой сидит в позе, напоминающей ханка фудза. Прическа обрамлена обручем из звеньев и невысокой тиарой тоже золотистого цвета. Если первая фигура даже при отсутствии инструмента выглядит более естественно, в ней чувствуется некоторая динамика, то вторая строго фронтальная, без намека на движение.

В японской иконографии встречаются два типа изображения Бэндзайтэн: Восьмирукая (*хатти*) и Двуррукая (*нихи*). На голове Восьмирукой Бэндзайтэн лежит обвивающая череп белая змея – символ и олицетворение богини. Изначально она находилась в Сокровенной молельне Эносима (Эносима но Окуноин), потом в храме Комёдзи, затем в Эносима, потом снова в Комёдзи. Созданная в начале эпохи Камакура из дерева хиноки Восьмирукая Бэндзайтэн относится к важной культурной ценности и сейчас находится в святилище Эносимадзиндзя (преф. Канагава).^[158] Поскольку Бэндзайтэн ассоциировали с синтоистской богиней Итикисима химэ но микото, то ее скульптуры помещали и в синтоистских святилищах, и она считалась одной из трех богинь синтоистского пантеона – Мунаката Сандзёсин; две другие – старшая Тагирибимэ но микото, младшая Тагирицухимэ но микото.

Оголенные изображения изначально не были в русле национальной эстетики, хотя в синтоистской традиции встречались подобные фигуры, о чем свидетельствует скульптура Такэноути но Сукунэ^[159] в храме Тодзи в Киото, относящаяся к позднехэйанскому периоду. Буддийские статуи в стиле «ню» *рагёдо* (*ратайдзо*) во время службы или для обозрения облачались в одежды ноэ или мо, которые шили монахини, призванные для этой работы. Они с любовью одевали деревянное божество, например, в белое исподнее стихарь, относясь к нему как к живому существу. Это был целый ритуал служения будде, бодхисаттве или святому, имеющий большое духовное

значение. Самая старая деревянная скульптура высотой около 1 м бодхисаттвы Дзидзо в стиле ратайдзо создана в 1228 г. для храма Дэнкодзи в Нара, хранится в ковчеге. Бодхисаттва изображен в рост на невысоком лотосовом пьедестале в двухцветной монашеской одежде из ткани фисташко-охрового окраса с широкими свисающими рукавами в соответствии с китайской модой, поверх белого стихаря, края которого выступают на вороте и из-под рукавов. В правой руке длинный скипетр, а на ладони левой покоится шар мани. От круглого нимба, в центре которого восьмилепестковый лотос, расходятся восемь лучей, в каждом по три разновеликих стрелы – нимб хосяко. Благодаря земному одеянию бодхисаттва Дзидзо в данном образе, как никакое другое божество, приближен к людям. Тем более что и люди его облачали. Он в некоторой степени очеловечен.

На востоке Японии традиция ваяния обнаженных статуй была распространена больше, чем в столичных районах. Примером тому является фигура Кукай без одежды. Только в правой руке у него ваджра, а в левой – четки (храм Сёрэндзи, преф. Канагава). Глаза и ногти на руках сверкают кристаллами, с помощью вставленных коленных суставов ноги могут сгибаться, что свидетельствует о высокой технике мастеров того времени. Наряд одетого Кукай необычен: поверх бордового цвета, расшитой черными узорами мантии накинута белый шелковый палантин. В японской пластике встречаются фигуры полностью или наполовину обнаженные. Безусловно, подобная традиция пришла из Китая.

Камакурская скульптура внесла новое в изображение самого классического персонажа – исторического Будды Шакьямуни. Изменения, прежде всего, коснулись прически, тиары и украшений, поэтому эти изображения известны в истории японского искусствоведения как *хокан Сяка*, т. е. Шакьямуни в короне. Прически в стиле рахацу, представлявшие собой ровно лежащие мелкие завитки волос, сменились на высокие, художественно сложные сооружения, характерные для бодхисаттв. Головы украшались большими, чаще трехчастными ажурными коронами, с концов которых спускались ленты. Иногда оголенная грудь унизывалась всевозможными украшениями – образцами ювелирного искусства. Чаще всего статуи были сделаны из дерева, но были и в технике сухого лака. Будды изображались в классической позе кэкафудза, пальцы рук сплетены в нехарактерной для Шакьямуни мудре *дзэндзёин*, одежда исполнялась в стиле хоэсуйка с широкими рукавами и подолом, закрывавшими пьедестал. Одевание Будды как будто играет, складки подвижны – таков эффект мастерской резьбы драпировки, характерной для искусства ваяния периода Южной и Северной династий (1286–1392). Изменения также коснулись передачи взгляда Будды, в котором нет былой отрешенности и самоотстраненности, но больше человечности и внимания к происходящему вокруг.

В многообразной буддийской иконографии в XII–XIII вв. вновь появляются скульптуры, оставшиеся в истории искусства под названием *татакибуцу*, которые вырезали (от головы до груди) из цельного очень старого дерева, росшего на вершине горы. По синтоистским поверьям, в вековых деревьях обитают божества, и как природный объект многолетних поклонений и возносимых перед ними молитвословий они приобретают священность. Поэтому вырезанные из них статуи тоже обладают сакральностью. При счете синтоистских божеств используется иероглиф «хасира» (столб, колонна), состоящий из двух частей – дерево и хозяин, а сам столб, где живет дух, называется *михасира* или *омбасира* – священный. Святость вырезанной из ритуального дерева фигуры многократно усиливалась, если это дерево росло на священной горе, например, Хакусан, или Сираяма (300 м) Татикимэгами, относящаяся к упоминавшимся скульптурам натаборидзо (святилище Хакусандзиндзя, или Сираямадзиндзя. преф.

Акита, 165,5 см, конец Хэйан) особо почиталась местным населением и была долгое время не доступна для обозрения, пока не было снято табу. Но увидеть божество без проведения особого ритуала не возможно. Створки ковчега, где хранится скульптура, открываются после того, как представитель рода удзи, вознеся молитву, несколько раз бьет в ладоши. Выражение лица скульптуры не очень четкое, отсутствуют запястья рук, а ноги, лишенные ступ, впечатываются в природный пьедестал. Неглубокая резьба свидетельствует о том, что применялся инструмент номи типа долота, резца.



Нитирэн, раскрашенное дерево, 85,7 см, 1288 г., храм Хоммондзи, Токио



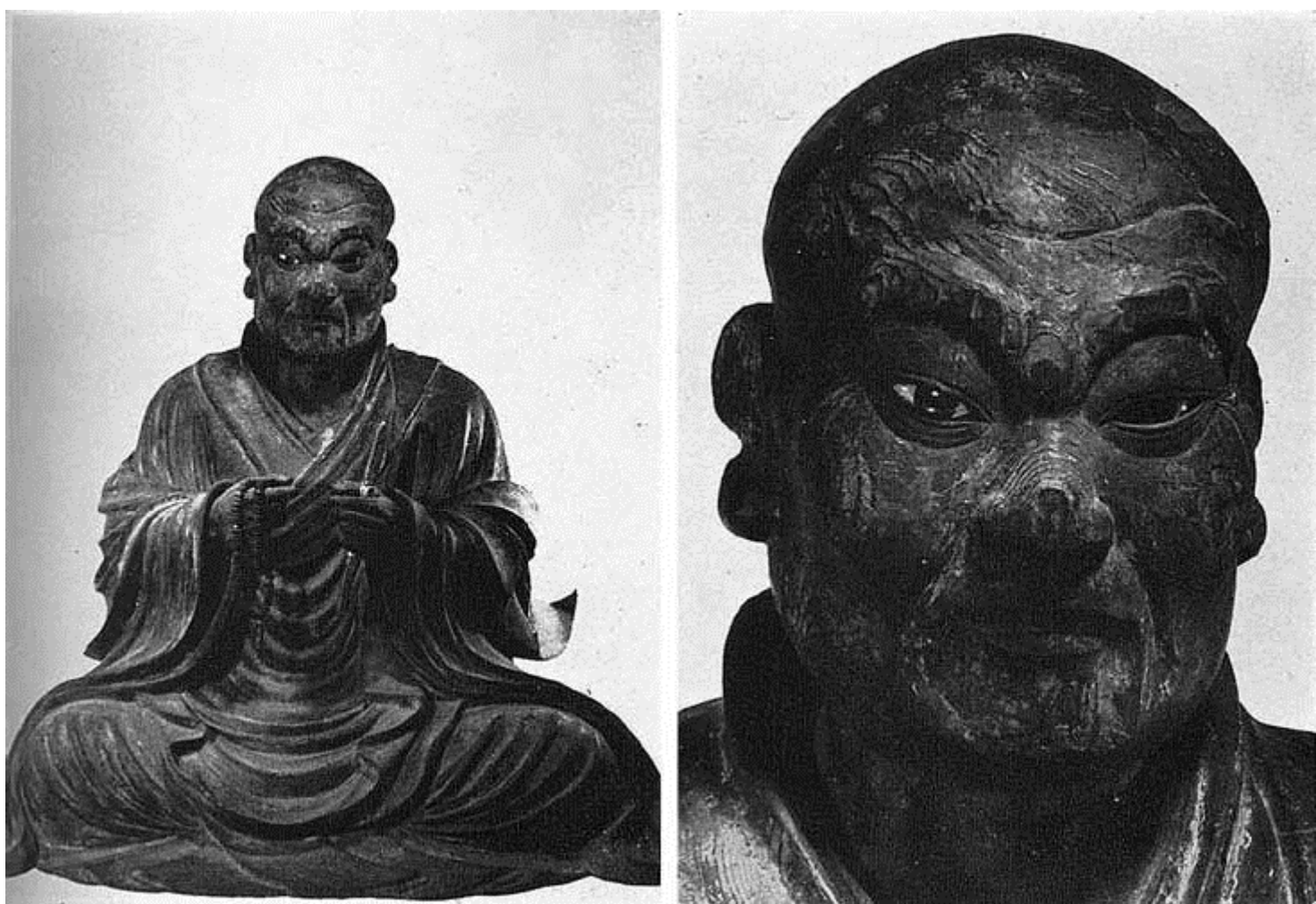
Гёки, раскрашенное дерево, 85,2 см, храм Тосёдайdzi, Нара

Скульптуры татикибуцу сохраняются в провинциальных храмах – Фукуодзи в префектуре Хиросима (Фудо мёо, 308 см), Тюдзэндзи в префектуре Тотиги (Тысячерукая Одиннадцатиликая Каннон, 535 см). Способ создания фигур из высоких деревьев делал их тяжеловесными, лишал, например, Каннон характерного изящества, а Фудо мёо динамики. Кроме того, руки Фудо сжаты в кулаки, а не держат, как положено, меч и веревку-силки. В остальном канон соблюден. Заданная исходным материалом строгая вертикальность воспринимается как недостаток.

Одиннадцатиликая Татики Каннон, одна из восьми, созданных до периода Муромати и сохранившихся в Японии, в настоящее время находится в горном храме Сайкоин (преф. Ибараки), а раньше была в храме Косёин. Она, как и остальные татикибуцу, очень высокая – 597 см. При реставрации в 1961 г. внутри скульптуры обнаружили запись, согласно которой последнее поновление проводили в 1737 г. и подтверждающая ее очень солидный возраст – предположительно середина Хэйан. В предельно статичной позе Каннон нет намека на движение. Отсутствие свойственной скульптурам Каннон женственности смягчается многочисленными бороздками на лице, в которых японские специалисты усматривают слезы, льющиеся потоком из глаз. Стан скульптуры сохранил следы от резца, с помощью которого мастер обозначил край одеяния с ассиметричными складками. В согнутой в локте правой руке она держит скипетр сякудзё, а ладонью левой руки касается лотоса, тянущегося снизу вместе с другими цветами. Раньше в качестве пьедестала для татикибуцу использовали натуральную базу из пня дерева (Хонда Фудзио. Хэнна буцудзо. С. 44).

Для камакурской пластики характерно вовлечение в круг изображаемых персонажей современников – религиозных и светских деятелей. Объектом скульптуры становятся портретные образы как исторических деятелей, так и известных современников. К началу XIII в. относится скульптура не раз упоминавшегося инициатора и вдохновителя восстановления Тодайдзи – Сюндзёбо Тёгэна, принявшего имя Наму Амида Буцу, после

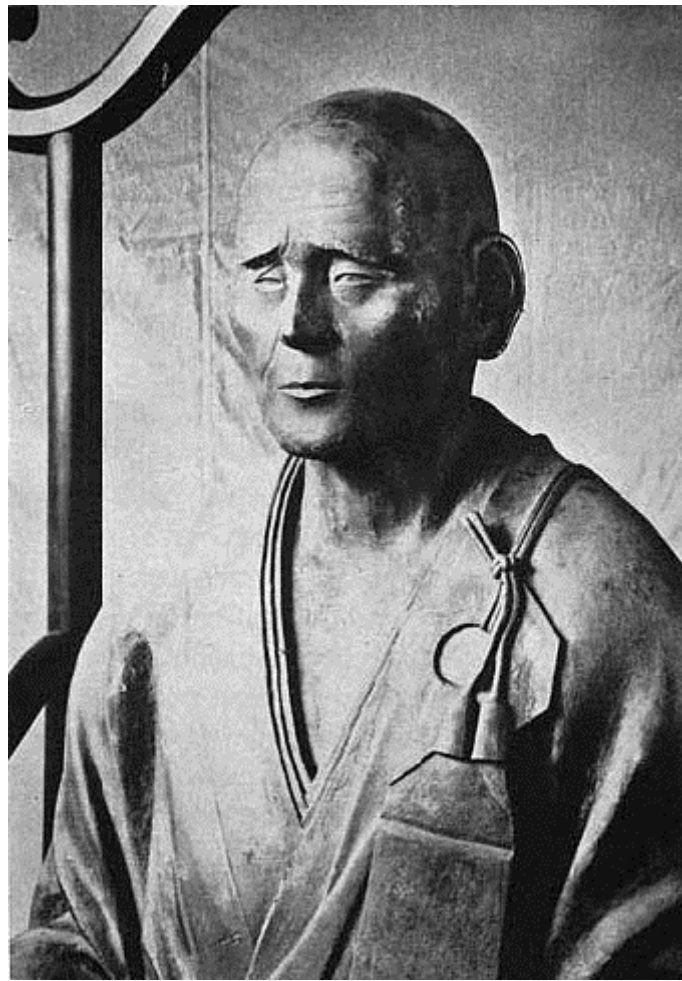
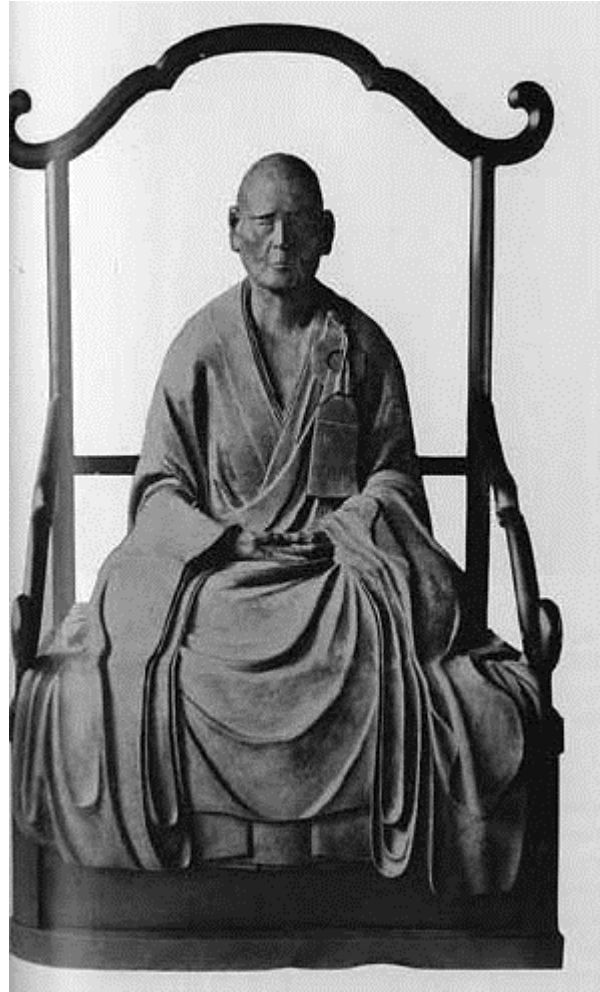
разрыва со школой Сингон и перехода в школу Дзёдо. Правда, есть мнение, что Тёгэн не принадлежал ни к одной из школ и считал себя *муэн* – «несвязанным» человеком (Трубникова Н. Н., Бачурин А. С. История религий Японии. С. 402). Скульптор наделил его лицом подвижника, измотанного тяжелой аскезой: впавшие щеки, острые скулы, набухшие мешки под глазами, опущенные тонкие губы, усталые глаза. Худые со старческими венами руки, прижатые к груди, перебирают четки. Перед нами человек, прошедший долгие годы в странствиях: передвигался по стране в одноколесной тележке, подталкиваемой сзади двумя слугами, собирая пожертвования для храмов Тодайдзи и Дайгодзи или на отливку колокола для часовни на горе Коя. Подобное детальное изображение внешности наводит на мысль о том, что скульптор, без сомнения, принадлежавший к школе Кэй, лично знал этого человека; он вышел за рамки жесткого канона и отразил в духовном наставнике человеческую индивидуальность, смог передать дух глубокой веры и волевой энергии, определивших предназначение Тёгэна в буддийском мире. В пожилом лице и гордой осанке ощущается духовная значительность, мудрость, живой ум, готовность к дальнейшим жизненным испытаниям. Это не просто священник, а человек, связанный с живой историей страны, оставивший в ней свой след. Достоверность изображения согбенного под тяжестью годов старца, на призывы которого откликался народ, делает персонаж доступным для понимания обычными людьми, приближает их к реальному объекту. Целым рядом специфических приемов скульптором достигнута глубокая драматизация образа. Если этот портрет относится к раннекамакурскому периоду (1206 г., сделан вскоре после смерти Тёгэна),^[160] то прижизненная скульптура Эйсона-дзюдзо^[161] (или Эйдзона, 1201–1290 гг., раскрашенное дерево, 89,4 см), священника школы Рицу, к позднему. Ее вырезал бусси Дзэнсюн в 1280 г. для храма Сайдайдзи в Нара, где проповедовал Эйсон. Портретируемому в то время было 79 лет, но в отличие от Тёгэна он не производит впечатление человека, изнуренного жизнью и монашеским служением. В меру упитанное лицо с немногочисленными, но глубокими морщинами излучает покой и сосредоточенность. Эйсон показан в состоянии размышления и задумчивости, в нем отсутствует фанатичное служение вере и молитвенный экстаз. В левой руке он сжимает привычный монашеский атрибут – мухогонку. Правая рука, похоже, демонстрирует вариант мудры сокутиин (касание земли), при которой ладонь лежит на колене, а указательный палец, оправдывая свое название, направлен вперед.^[162] Длинные рукава сложно драпированного одеяния волнами сбегают по обеим сторонам. Реализм изображения нарушен странными надбровиями – крыльями, нависшими над глазами, – в духе позднекамакурского портрета. Точная копия находится в храме Гокуракудзи в Канагава. Внутри статуи хранилась восьмиугольная позолоченная бронзовая пагода горинто с пеплом монаха как поминальный атрибут и множество прижизненных сутр, молитв, свитков с именами людей, перед которыми он проводил молебны, списки донаторов, помогавших построить зал *сайсобо*, где помещен скульптурный портрет Эйсона и самое ценное – останки его родителей. Портретируемый был великим монахом, посвященным в высший духовный сан *косё* и получивший имя *Косё босацу* от двора за «благотворительную деятельность и проявление истинного буддийского духа». По легенде, именно благодаря его и других монахов молитвам, возносившихся по приказу Двора в синтоистском святилище Явата (Нара), разрушительный ветер погубил монгольский флот, осадивший в 1281 г. Кюсю. А в награду он попросил императора приостановить на три дня пить сакэ по всей стране (Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Японский буддизм. С. 56–57). Особенно много Эйсон помогал бедным и в знак своей стойкой приверженности к людям из низов всегда носил образ Манджушри (Мондзю), который принял обличие человека «из презренного класса народа».



Рёгэн, раскрашенное дерево, 84,2 см, 1268 г., храм Мандзюин, Киото



Букко Кокуси, раскрашенное дерево, 63,9 см, 1286 г., храм Энгакудзи, Камакура



Хотто Кокуси, раскрашенное дерево, 82,4 см, 1275 г., храм Анкоудзи Хиросима



Энин, раскрашенное дерево, 79,8 см, 1329 г., храм Анракудзи, преф. Нагано



Юйсэн, раскрашенное дерево, 74,2 см, 1329 г., храм Анракудзи, преф. Нагано

Из работ, посвященных религиозным деятелям, обращает на себя внимание скульптура Нитирэна, одной из самых сильных харизматических личностей в религиозной истории Японии. Как написано в «Житии святого Нитирэна», Нитирэн (1222–1284), сын рыбака из провинции Ава (преф. Тиба), изучал доктрины школы Дзёдо в храме Комёдзи в Камакура, а также другие буддийские учения в Нара, на горе Коя, горе Хиэй, а вернувшись на родину, в храме Сэйтёдзи основал собственную школу Хоккэсю (школа Лотоса, или Нитирэн – Солнечный Лотос). Его учение базировалось на «Сутре Лотоса»,

согласно которой спасение могло прийти через постоянное повторение мантры «Наму мёхо рэнгэ кё» (О, Сутра Лотоса Благого закона!). Когда он в трактате «Об установлении правильного устройства и введения спокойствия в государстве» («Риссэй Анкоку рон», 1260 г.) заявил камакурскому военному правительству, что если оно не будет следовать «Сутре Лотоса», то страна впадет в хаос и разруху, его сослали на о. Идзу, а потом на о. Садо. Из-за своих нападков на школы Чистой земли и Сингон он не раз подвергался покушениям. Однажды чудесный случай спас Нитирэна от казни. Когда он уже был готов принять смерть, небесный свет, ослепивший солдат-палачей, заставил их разбежаться в панике. В 1274 г. Нитирэн был прощен, ему вернули свободу, но он продолжал предупреждать власти о вторжении извне, что и произошло в 1281 г., когда монголы во главе с внуком Чингисхана Хубилаем напали на Японию, хотя и безуспешно. Наконец, поняв бессмысленность своих воззваний к правительству, Нитирэн удалился в монастырь Минобу и оставшуюся жизнь провел в полном уединении. Нитирэн обрел славу создателя японского буддизма, поскольку от его универсализма перешел к «локализму», «переключил его из мира человечества вообще в мир определенного народа» (Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. С. 98).

Скульптура Нитирэна, внутри которой обнаружен контейнер с пеплом, находится в храме Хоммондзи (Токио), вырезана в 1288 г. по заказу учеников в шестую годовщину со дня его смерти. Нитирэн изображен в нижней одежде стихарь, но, когда скульптуру помещали в храм, ее облачали в одеяние священника. Необычен подход неизвестного скульптора к передаче выражения лица Нитирэна. В жизни это был нетерпимый к другой вере воинственный проповедник, не боявшийся никого, с отчаянием вступавший в схватку с властями. Но мастер наделил его мягким, добрым взглядом, с вниманием обращенным на невидимого собеседника. Нитирэн еще не ведает, какая трудная судьба уготована его школе и ее последователям.^[163]

К историческим портретам в духе реализма, безусловно, относится сидящая скульптура, уже упоминавшегося легендарного монаха Гёки, активного распространителя буддизма, основавшего только на о. Сикоку тридцать храмов, для которых вырезал буддийские изображения (раскрашенное дерево, 85,2 см, храм Тодайдзи. Странствуя по стране, Гёки помогал народу строить мосты, дороги, обустраивать горячие источники, рыть колодцы, проводить каналы. Выполненная к пятисотлетней годовщине со дня смерти великого монаха, скульптура Гёки являет собой типичный образец камакурской пластики. Монах изображен в классической одежде, слегка открывающей худую грудь. В отличие от ровно лежащих, почти геометрически выверенных складок одеяний будд и бодхисаттв, драпировка одежды Гёки свободная и естественная. В левой руке у него ваджра, правая открытой ладонью лежит на колене. Мастерство скульптора, безусловно, проявилось в передаче умного, пронизательного взгляда монаха, которого почтительно звали бодхисаттва Гёки. Его считали провидцем и обладателем необычных способностей к прорицанию, вставшим на путь святости «хидзиридо». Но в лице Гёки не читается никакой мистики, в нем больше реального, нежели необычного. Такая трактовка образа соответствовала эстетике времени, приближая великого святого к человеку. Изначально эта скульптура находилась в храме Тикурундзи на горе Икояма, недалеко от могилы Гёки и перенесена в Тосёдайдзи, когда Тикурундзи пришел в упадок.

Уже упоминавшемуся монаху школы Тэндай, который восстанавливал монастырь Энрякудзи на горе Хиэй, Рёгэну, или Дзиэ Дайси посвящено несколько похожих скульптур. В те времена Рёгэн воспринимался как реинкарнация божественного существа, способного изгонять злых духов. Поэтому ликом он отличался от других духовных наставников и был наделен утрированными, гипертрофированными чертами

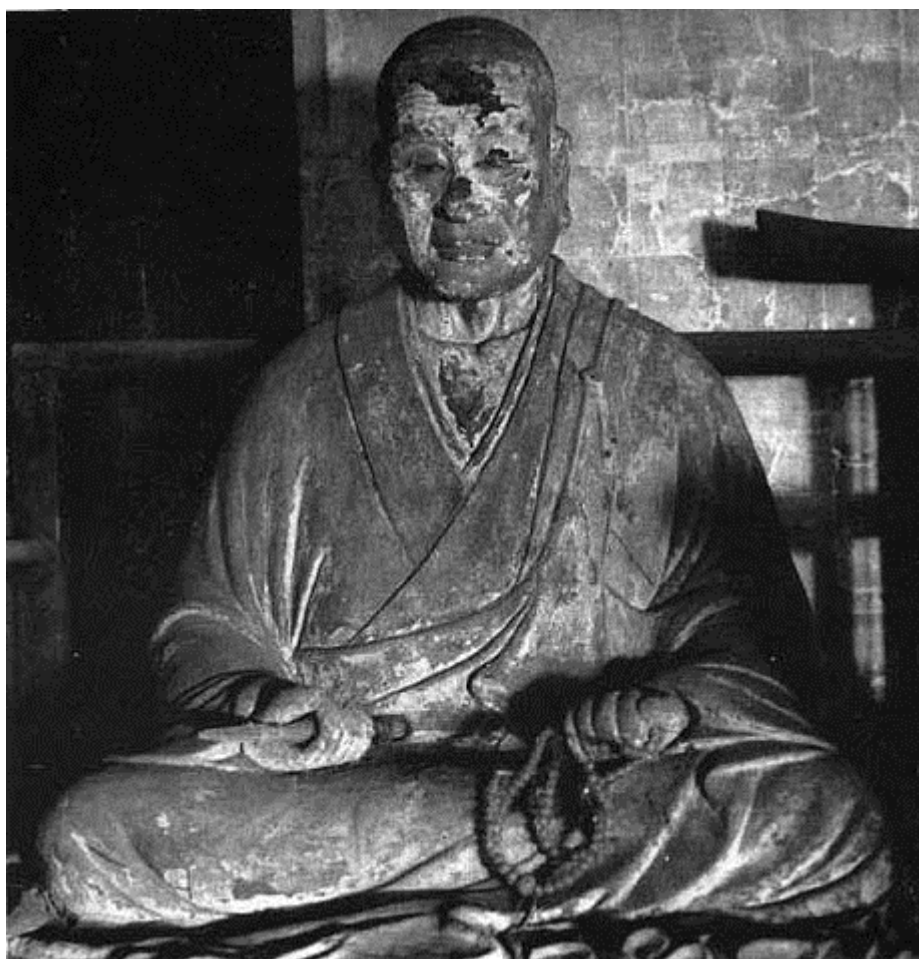
лица. Особенно поражала резкая форма длинных надбровных дуг. В левой руке он держал однозубцовую ваджру или с обеих рук свисали четки. Рёгэн также известен под именем Гандзан Дайси, поскольку умер он в третий день пятого месяца (гандзан) в Ёкава на горе Хиэй. Согласно храмовым записям, самые ранние скульптуры Рёгана, относящиеся к 1204–1205 гг. для трех пагод на горе Хиэй, утеряны. Из сохранившихся до нашего времени самая ранняя создана в 1218 г. и находится в храме Гэнкодзи в провинции Хёго, еще одна в храме Сёбодзи в Киото (раскрашенное дерево, 78,2 см, 1267 г.) и в Мандзю, тоже в Киото.



Мусо Кокуси, раскрашенное дерево, 78,8 см, ранний период Северной и Южной династий, храм Дзуйсэндзи, Камакура



Моцугай, раскрашенное дерево, 55,1 см, 1370 г., храм Фусайдзи, Токио



Дзюнью Найку, глина, храм Исиямадэра, преф. Сига

В связи с распространением в восточной части Японии дзэнских доктрин формируются новые эстетические и художественные принципы, отразившиеся, в том числе, и в портретной скульптуре, ставшей объектом поклонения, основной святыней простых дзэнских монастырей, ^[164] в которых утрачивается граница между сакральным и мирским

пространством. Уменьшается площадь самого алтаря, он задвигается вглубь, а на смену широкому разнообразию божеств приходит одиночное изображение Шакьямуни.

Художественный тип скульптурного портрета развивался не без влияния сунской художественной традиции. Портретные статуи *тиндзо* (*тинсо*)^[165] представляют собой уникальный тип пластики, отличающейся от изображений исторических персонажей. Главной ценностью признавалась духовность человека, самосовершенствующегося для постижения сути бытия. Новые герои представлены сидящими в креслах со сквозными спинками *кёкурокудзав* длинных одеяниях, крупными фалдами спускающимися до постамента, с атрибутом дзэнских наставников *синпэй* в руках, сложивших пальцы в мудре медитации или с мухоголкой хоссу. Буддийские иерархи придавали большое значение мухоголке как символу, не причиняющему вреда и устраняющему препоны на пути. Дотрагиваясь ей до головы учеников, они как бы ставили заслон препятствиям, мешающим достичь просветления. Кресла помещались в неглубоких нишах, на невысоком постаменте, чтобы посетитель храма воспринимал фигуры как находящиеся в одном с ним реальном пространстве. Низкая база подчеркивала связь портретируемого с окружением для установления более тесного контакта с молящимся, с которым он входил в диалог, ослабляла иерархию пространства между скульптурой и человеком. В то время как высокий постамент, на который возносились божества, отделял статую от мира обыденности, поднимал ее в высшие сферы.

Индивидуальность мастера в дзэнбуддизме имеет крайне важное значение, поэтому скульпторы сосредоточены на достоверной передаче выражения лиц духовных авторитетов, дзэнских патриархов. В кажущейся неподвижности проглядывает глубокая внутренняя работа, самоуглубление. Статуя Синти Какусин (он же Хотто Кокуси, 1207–1298) находится в храме Кокудзи, преф. Вакаяма. Какусин, основатель дзэнской подшколы *фукэ* (1255 г.), разрешение на проповедование дзэнбуддизма получил в Китае от мастера Фо Ен. Одновременно проповедовал совместную практику дзэн и эзотерическое учение миккё, т. е. совмещал ежедневную четырехразовую медитацию с ритуалами Сингон. Статуя *дзюдзо* вырезана в 1286 г., когда Какусин был глубоким старцем. Искусствоведы отмечают высокое мастерство скульптора, создавшего живой портрет гибкого патриарха, который сознательно шел на компромисс, чтобы избежать нападок более влиятельных школ. По буддийской традиции, как уже говорилось, внутри статуи хранились разнообразные предметы *ноньюхин*, определяемые как священные: бронзовые тубы с сутрами, позолоченная бронзовая пагода-реликварий, а также контейнеры для хранения останков. В храме Анкокудзи (Хиросима) представлена более ранняя скульптура Хотто Кокуси, датируемая 1275 г. Это первое изображение патриарха уже несет черты дзэнской пластики, которые стали в стилевом отношении определяющими в дальнейших работах. Другая знаменитая скульптура дзэнского священника Мугаку Сёгэна (или Букко Кокуси, 1226–1286), китайского монаха, прибывшего в Японию в 1279 г. по приглашению государственного деятеля Ходзё Токимунэ^[166] на должность настоятеля храма Кэнтёдзи в Камакура, вырезана после его смерти. Он вошел в историю японского буддизма как основатель храма Энгакудзи в Камакура и инициатор установления прочной связи между дзэн и воинским сословием. Большие выразительные глаза на живом лице излучают не только мудрость, свойственную дзэнским наставникам, но и доброту. Этот естественный взгляд и легкий наклон корпуса приближают Мугаку к людям, которые с почтением внимают его проповеди. Скульптору удалось передать живой облик монаха, тщательно вырезав нос с широкими ноздрями, выступающие скулы, плотно сжатый рот с тонкой верхней губой и глубокие складки на лбу. В 1329 г. созданы скульптуры в креслах двух настоятелей Энина и Юйсэна (храм Анракудзи, преф. Нагано), по стилистике мало чем

отличающиеся от других подобных изображений. Широкое лицо, глаза-щелочки выдают китайское происхождение монаха Энина. В портрете Юйсэна привлекает одухотворенный, благородный взгляд умного человека, сосредоточенного на передаче вероучения, подчеркивается его сложная духовная жизнь. Их позы совершенно идентичны, как и положения правых рук, но у Энина левая рука покоится на колене, тогда как у Юйсэна ладонь правой руки обращена наружу. Оба облачены в одежду одного покроя с одинаково лежащими складками. Невербальная форма художественного выражения, какой является и скульптура, давала возможность сторонникам дзэн открывать мир.



Иппэн Сёмин, раскрашенное дерево, скульптор Косю, 1420 г., храм Тёракудзи, Киото



Бодхидхарма (Дарума), вырезана из старой статуи, 1430 г., скульптор Сюкэй, раскрашена Сьобун, храм Дарумадэра, Нара



Иккю, раскрашенное дерево, 83,3 см, 1481 г., Сюонъан, Киото



Мёэ Сёмин, раскрашенное дерево, 82,4 см, ранее 1253 г., храм Кодзандзи, Киото



Оцу но Мико, раскрашенное дерево, в технике наборного дерева, 39,5 см, XIV в., храм Якусидзи, Нара



Уэсуги Сигэфуса, раскрашенное дерево, 68,2 см, конец Камакура, храм Мэйгэцуин, Камакура



Ходзё Токиёри, раскрашенное дерево, 74,8 см, вероятно, сделана после смерти в 1263 г., храм Кэнтёдзи, Камакура

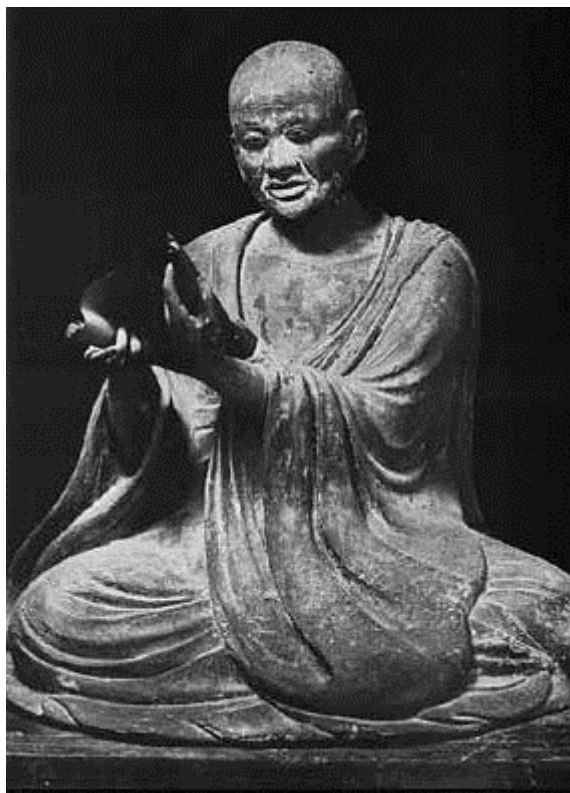


Минамото Ёритомо? Раскрашенное дерево, 70 см, поздний Камакура, Токийский национальный музей

В последующий период портретная скульптура дзэнских патриархов не отличалась особым разнообразием и художественной зрелостью. В манере тиндзо в 1351 г. выполнена фигура известного монаха Мусо Кокуси (Сосэки, 1275–1351).^[167] Его совсем не старое лицо излучает покой и уравновешенность. Ведь он, настоятель крупных дзэнских храмов (Нандзэндзи, Тэнрюдзи в Киото, Эриндзи в Яманаси, Дэйсэндзи в Камакура), признавался одним из самых влиятельных буддийских иерархов и носил титул «Учителя страны» (*кокуси*). По сложившемуся канону, монах изображен в кресле, но с высокой сквозной спинкой, руки сложены в мудре хокайдзэин, характерной для будды Амида. Одежда вырезана в духе сунской классики. В скульптуре другого дзэнского монаха Моцугай^[168] скульптора Тёсо (1370 г. храм Фусайдзи, Токио) проявилась тяжеловесность, массивность форм, свойственная работам этого периода. Она выполнена как будто из цельного блока. В ней все от лица, шеи, пальцев, сжатых в кулаки (пальцы правой руки сплетены в мудре *рэнгэкэнъин*), до одежды производит впечатление мощности и основательности образа известного проповедника дзэнского учения.

Сокращение строительства буддийских монастырей в последующие исторические периоды повлекло и уменьшение заказов на скульптуры как основных элементов внутренних храмовых ансамблей. Редкое появление новых скульптурных портретов в стилистике камакурской пластики, становилось событием. Так в 1398 г. неизвестный мастер вылепил портрет монаха Х в. Дзюнью Найку, восстановившего храм Исиямадэра (преф. Сига), где он сейчас и находится как образец возрожденного искусства глиняной пластики. Правой рукой монах сжимает предмет, напоминающий ваджру, левой перебирает четки. Он изображен в канонической позе сосредоточения, в традиционной монашеской одежде, но лишенной обилия складок, которые были определяющими в характеристике стиля ваяния из дерева.

Обращение к образам легендарных монахов всегда было в русле национальной школы скульптуры. Бусси Косю тоже выбрал в качестве объекта изображения известного святого Иппэн Сёнин^[169] (1239–1289), основателя школы Дзи, проходившего всю Японию с проповедями, за что получил имя Югё Сёнин (бродячий святой), а также Сутэ хидзири (отшельник). Он призывал совершать моление будде Амида о возрождении в «Чистой земле» не откладывая, т. е. сейчас же (дзи – время, отсюда и название его школы). Скульптура Иппэна в рост вызывает в памяти уже упоминавшуюся статую Куя. Иппэн запечатлен в момент молитвы, о чем свидетельствуют руки, сложенные на груди, а из чуть приоткрытого рта вот-вот вылетит величание будде Амида. Из-под длинного монашеского одеяния выступают щиколотки и ступни голых ног. В отличие от живой подвижной фигуры Куя скульптура Иппэна жестко смоделирована без намека на динамику.



Тайра Киёмори? Раскрашенное дерево, 82,7 см, ранний Камакура, храм Рокухара Мицудзи, Киото



Тоётоми Сутэмару, раскрашенное дерево, 55,8 см, сделана вскоре после смерти в 1591 г., храм Ринкаин, Киото

Необычность фигуры Бодхидхармы^[170] (храм Дарумадэра, Нара, 1430 г.), в том, что бусси Сюкэй взял за основу другую старую скульптуру, а раскрасил ее известный рисовальщик тушью монах Сьобун. Впечатляют крупные черты лица патриарха, большие глаза, круглые щеки. Капюшон составляет единое целое с одеянием. Бодхидхарма изображен в классической позе сосредоточения со сплетенными в мудре хокайдзэин руками. В стилистике фигуры вырезаны задник-занавес и пьедестал. Этот образ, очень распространенный в сунской и юаньской скульптуре, также встречается в камакурском храмовом искусстве – храм Эмпукудзи в Киото.



Сётоку тайси (наму буцу), раскрашенное дерево, Кокубу Сётоку тайси кай



Сётоку тайси в 16 лет (сыновняя почтительность), раскрашенное дерево, 1268 г., скульптор Кэнсюн, Гокуракубо, храм Гангодзи, Нара

В истории японского дзэнбуддизма велика роль легендарного религиозного деятеля, первого сына императора Го Комацу (прав. 1383–1412) и придворной дамы из рода Фудзивара, проповедника дзэнского учения Иккю Содзюн (1394–1481), прошедшего долгие годы в странствиях по стране. Оригинальность его проповедей перед массами состояла не в назидательности абстрактных рассуждений, а в доходчивой подаче дзэнских идей путем адаптации поучений, принимавших форму «простонародных проповедей» или даже театрализованных действий, которые разыгрывались на городских площадях (Штейнер Е. С. Содзюн Иккю. С. 94). Последние семь лет жизни он был главным настоятелем храма Дайтокудзи в Киото, куда в 1474 г. император Го Цутимикадо (прав. 1464–1500) призвал его служить. Сразу после смерти Иккю в 1481 г. была создана сидящая скульптура монаха, своеобразие которой состоит в том, что для головы, бровей усов, висков использовались волосы самого умершего.^[171] Считается, что таким образом неизвестный автор наделил скульптуру духом Иккю, который не был неистовым фанатом веры, монахом-начетчиком, а человеком, имевшим семью, друзей среди народа, склонным к чудачествам, отличавшимся «неконвенциональным поведением», активным участником жизни, несшим дзэн в народ. В правой руке Иккю держит палку, которая на первый взгляд вызывает ассоциации с посохом, непременным атрибутом странника. Но, возможно, это меч. На эту мысль наводит и «Портрет Иккю с красным мечом», выполненный тушью на шелку (Дайтокудзи, Синдзюан, 1453 г.).^[172] Не исключено, что неизвестный скульптор хотел напомнить об эксцентричной выходке портретируемого с деревянной палкой в ярко украшенных ножнах, которую жители города Сакаи, где он появился в первую новогоднюю ночь 1435 г., приняли за меч. Он объяснил, что уподобил его «дзэнским монахам, которые лишь внешне соответствуют своему званию, но при ближайшем рассмотрении оказываются кем угодно, только не хранителями закона» (Там же. С. 95). Тем самым Иккю склонил на свою сторону еще больше простых людей. Если на прижизненном портрете (тушь, краски по бумаге) кисти

Бокуся, ученика Иккю, он предстает человеком немного задумчивым, с пронзительным взглядом, умными глазами, то в деревянной скульптуре изображен монах в патриаршем возрасте, проживший насыщенную событиями жизнь и уже изрядно утомившийся, о чем красноречиво свидетельствуют набухшие мешки под уставшими глазами и тяжелый взгляд. Грубо смоделированные, неприукрашенные черты эмоционально бесстрастного лица контрастируют с изяществом резьбы одеяния и богато декорированной драпировкой задника. По временным параметрам она выходит за рамки периода Камакура, но в стилевом отношении, безусловно, принадлежит исследуемой эпохе.



Сётоку тайси в возрасте 32 лет, принц-регент, раскрашенное дерево, 1277 г., скульпторы Инкэй и Индо, храм Дарумадэра, Нара

В стиле зрелого камакурского реализма, постепенно утрачивающего живость изображения и приобретающего некоторую тяжеловесность форм, выполнена скульптура уже упоминавшегося знакового священника Мёэ Сёнин, изображенного в сидящей позе и перебирающего длинные четки (Кодзандзи, Киото, 82,4 см, 1253 г. – год первого документального упоминания). Критики сходятся во мнении, что мастер наделил монаха красивым лицом и, следуя достоверности, не забыл лишить его верхнего края правого уха, который Мёэ отрезал во время аскетического подвижничества.^[173] Но, главное, он с помощью изобразительных средств наделил эту яркую личность, с четко выраженной позицией, чертами, свидетельствующими о высокой нравственной зрелости. Обращение скульптора к Мёэ было не случайным, поскольку священник считался харизматической личностью не только в буддийском мире, но и в свете. Сама императрица, желая получить от него благословение, пригласила во дворец. Имея свои представления о достоинстве буддийского монаха, Мёэ отказался занять место ниже ее трона, как того требовал придворный этикет, и аргументировал следующим образом: «Как подданный императора, я низкого происхождения. Но здесь я стою перед Вашим Величеством как духовный наставник, чья жизнь посвящена познанию и выполнению дел не этого мира. Мне не следует преклоняться даже перед богами. Если бы я занял место ниже Вашего, вынужденный к этому этикетом, то мы оба допустили бы грубое оскорбление нравственного закона. Я говорю это, руководимый побуждениями, стоящими несравненно выше мирских соображений» (Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Японский буддизм. С. 61). Смущенная императрица была вынуждена попросить прощения, и в дальнейшем между ними установилась духовная связь. Чести дружить с Мёэ удостоился и всемогущий правитель того времени Ходзё Ясутоки. Он уважал Мёэ за позицию, согласно которой, с точки зрения буддизма, и друзья, и враги «достойны уважения и приветливого обхождения» (Там же. С. 62). Мёэ не делал различия между обычными людьми и сильными мира сего и ежедневно возносил молитву о всех существах и считал, все живое наделено природой Будды и ласково приветствовал поклоном даже животных, как своих друзей. Достигший высот уважения и почитания, Мёэ был увековечен в скульптуре, которая хранится в его родном храме Кодзандзи, где прошли последние минуты легендарного священника.



Сётоку тайси в возрасте 32 лет, принц-регент, раскрашенное дерево, Сёрёин, храм Хорюдзи, Нара

В позднекамакурский период четко проявился переход от храмовой скульптуры к изображению реальных лиц, принадлежавших буддийскому миру, и далее к светской скульптуре. Прежде всего мастера обратились к изображению известных персонажей из прошлого и парадным портретам государственных деятелей, определявших ход новой истории. Заслуживает внимания малоизвестная сидящая скульптура принца Оцу но Мико (663–686). Широкой японской публике она была открыта в 2008 г., когда в Токио проходили две выставки шедевров храма Якусидзи – в Токийском национальном музее и небольшая – в районе Мэгуро, где и был выставлен скульптурный портрет принца, отнесенный к важной культурной ценности. Он прославился не только как младший брат принцессы Оку, тоже дочери императора Тэмму, но и как один из авторов поэтической антологии «Манъёсю», в которой ему принадлежат четыре песни (сестре шесть). После смерти отца принц по совету монаха Гёсин собирался завладеть тронem, для чего тайно прибыл в храм Исэ, где с четырнадцати лет посвятила себя служению богине Солнца его сестра. По доносу принца Кавасима заговор был раскрыт и принца казнили. Его жена вслед покончила жизнь самоубийством. Приговоренный к смерти, принц, проливая слезы на насыпи у пруда Ивара, сложил танка – Обвиты лианами каменные скалы... – Иварэ, в пруду, – Ужель в последний раз – Я сегодня утку плачущую вижу – И навек исчезну в облаках? (пер. Глускиной А. Е.).^[174] Вдохновленный этими стихами и печальной судьбой молодого принца, мастер XIV в. создал сидящую скульптуру из наборного дерева, высотой 39,5 см облаченную в придворное одеяние. Безусловно, основное внимание бусси уделил выражению лица, в котором передал глубокое страдание и боль о так быстро уходящей жизни. В полуприкрытых глазах, над которыми нависли сдвинутые брови, читается тоска. В левой руке принц сжимает церемониальный жезл сяку. Необычна позиция ног, лежащих на пьедестале, при этом ступни расположены параллельно друг другу, но не соприкасаются.



Конгояся мёо, раскрашенное дерево, 69,7 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Годзандзэ мёо, раскрашенное дерево, 68,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Голова Фудо мёо, раскрашенное дерево, 51,5 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Гундари мёо, раскрашенное дерево, 69,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Дайтоку мёо, раскрашенное дерево, 58,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи Кио

На скульптуру нерелигиозного характера оказала влияние придворная живопись *нисэ-э* (подобные портреты),^[175] развивавшаяся с конца XII в. Характерными образцами являются фигуры военачальников Уэсуги Сигэфуса,^[176] Ходзё Токиёри (раскрашенное дерево, 70 см, храм Кэнтёдзи, Камакура, создана вскоре после его смерти в 1263 г.) и Минамото Ёритомо. Это не иконические, застывшие изображения, а воплощения изменившихся представлений о мужественности и красоте. С пластическим совершенством в строгих, спокойных лицах выявлены черты силы и отваги. Некоторая монументальность фигур, усиленная одеждой, хотя и вырезанной схематично, как считает Мори Хисаси (Mori Hisashi. *Japanese Portrait Sculpture*. P. 92), не мешает разглядеть в них следы человеческих чувств, житейской озабоченности, усталости. Скульпторы фиксируют внимание на значительности и важности новых героев и идей, которые они провозглашают. Они осознавали, что изображают людей значительных самим своим положением и не нуждающихся в идеализации. На военачальниках церемониальная придворная одежда сокутай, соответствующая стилю того времени, на головах – высокие шапки-эбоси, символ их знатного происхождения и особого положения в обществе, в руках скипетры. Преисполненные достоинства и благородной сдержанности, спокойствия и самообладания, они воздействовали на зрителя не меньше религиозных деятелей, внушая почтение. Одухотворенность, характерная при изображении дзэнских монахов, считается с лиц этих исторических деятелей. Токиёри, погубивший много жизней, в тридцать лет постригся в монахи и для чаньских монахов из Китая построил храм Кэнтёдзи. Этим поступком он рассчитывал смыть кровь и умиротворить гневных духов (Ямаори Тэцуо. *Лицо: портрет и культура Японии*. С. 88). Объектом скульптуры стали портретные образы исторических личностей, в которых засвидетельствован отход от канонов буддийской пластики и достигнут определенный психологизм в передаче внутреннего состояния. Художественное освоение мира происходило, в том числе, и через знакомство с понятными образами, наделенными земными чувствами и принадлежащими к роду людей. Возможно, они были далеки от идеала красоты, воплощенного в буддийских божествах, но доступные и более близкие.

В парадном портрете раскрывалось реальное сходство, воспроизводился конкретный образ, свободный от строгой сакральной пластики. Светские портреты государственных деятелей, военачальников стали первыми нерелигиозными изображениями, которые разнообразили многоцветную стилистику японской скульптуры и в то же время явились почти последними истинными образцами национального искусства ваяния. Из этого светского портретного круга выбивается сидящая скульптура военачальника Тайра Киёмори, изображенного с бритой головой *тэйхацу*, в монашеской одежде за чтением сутры, которую он держит в руках. Благодаря играющим складкам одежды, фигуре сообщено некоторое движение. В целом каноническая буддийская пластика уступила место светской с ее свободной трактовкой образов и углубленной передачей мироощущения, взяв за основу свободное обращение с чертами лица и общей формой тела.



*Одиннадцатиликая Каннон, лак и золотые пластины на дереве, 225 см, 1233 г.
скульпторы Импан и Инъин, храм Хосякудзи, Киото*



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 166 см, 1295 г., скульптор Индзё, Киото



Кукай, раскрашенное дерево, рельеф, 1302 г., скульптор Дзёки, художник Эндзюн, храм Дзингодзи, Киото

Традицию ваяния современных государственных деятелей слабо, но все-таки поддерживали мастера последующей эпохи, о чем свидетельствует групповой портрет

пятнадцати сёгунов Асикага (храм Тодзиин,^[177] Киото). Известны авторы только скульптуры десятого сёгуна Ёситанэ – это бусси Какутэй и Какукити (1542 г.). Но по стилю – у них всех детская внешность – определили, что, скорее всего, это произведения одних и тех же мастеров и принадлежат одному и тому же времени. Тенденция создания персонажей, больше похожих на кукол, стала преобладающей в эпоху Эдо. В такой «инфантной» стилистике вырезан портрет Тоётоми Сутэмару, первого сына Тоётоми Хидэеси (1536–1598), наследника, умершего в трехлетнем возрасте. Глубоко переживавший трагедию отец заказал скульптуру с надеждой, что его дитя достигнет царства Будды. Если сёгуны в формальных одеяниях, то на Сутэмару естественно детская одежда. Однако торчащие в стороны рукава выполнены в соответствии со взрослой придворной модой, как у сёгунов. Светская портретная скульптура зашла в тупик. Созданные в этот период работы больше похожи на манекены, нежели на произведения искусства. Примером тому являются скульптуры военачальника Тоётоми Хидэеси и его матери, монахини Ниссю (храм Дзэндзодзи, Киото, соответственно 1597 и 1601 гг.).



Одиннадцатиликая Каннон, раскрашенное дерево, 69,2 см, 1319 г., Инъэн, Какусин, Инкицу и др., храм Хоконгоин, Киото

Скульпторы периода Камакура обращались не только к героическим образам своих современников, но и к историческим деятелям прошлых эпох. Одним из излюбленных объектов для ваяния стал принц Сётоку Тайси,^[178] который пользовался особой популярностью в Камакура. Идеализированные вымышленные изображения Сётоку Тайси ученые делят на три категории: образ в стиле *намубуцу* (*намубуцу Тайсидзо*) – на этом скульптурном портрете принц изображен стоящим со сложенными в молитве руками и провозглашающим молитву^[179] *коё Тайсидзо* (коё – выражение сыновней почтительности) и *сэссё*, или *косан Тайсидзо* (образ принца-регента) (Mori Hisashi. *Sculpture of the Kamakura Period*. P. 68–69; Танака Ёсиясу. *Буцудзо но сэкай*. С. 154). Они

олицетворяют этапы жизни принца: детство, юность и зрелость, которые проиллюстрированы в «Сборнике легенд о Сётоку Тайси» («Сётоку Тайси дэнряку»). Легенда говорит, что еще в двухлетнем возрасте принц молился, обратив взор на восток. На нем только красные шаровары-юбка в широкую складку; перед оголенной грудью в молитве сложены ручки. Этот тип изображения восходит к упоминавшимся скульптурам в стиле тандзё буцу: примерно так, но положение рук иное, ваяли маленького Шакьямуни, тоже принца по происхождению. Фигуры в стиле намубуцу становятся особенно популярны в период Камакура. Самая старая из них (раскрашенное дерево, 67,6 см), хранящаяся в частной американской коллекции, датируется 1292 г. Скульптура Сётоку, принадлежащая Японии, вырезана в 1300 г. и находится в храме Окубодэра в Нара. Созданные в конце XIII в. обе фигурки, скорее всего, имели прототипом более раннюю, так как в хронике «Зерцало Восточных провинций» («Адзума кагами», 1210 г.) говорится о памятной службе перед *наму буцудзо* в домашней часовне Минамото Санэтомо. Образ *коёдзо* самый популярный из трех. Сётоку предстает юношей примерно шестнадцати лет с гладко зачесанными на прямой пробор волосами, которые собраны в нависшие с двух сторон каплевидные пучки-локоны; на нем монашеское одеяние, в руках глубокая конусообразная курильница с ажурной крышкой на длинной ручке (*эгоро*). Это изображение тоже отсылает к пассажиру из «Сборника легенд», где шестнадцатилетний принц молился о быстрейшем выздоровлении отца-императора (Кэнсюн, раскрашенное дерево, Гокуракубо при храме Гангодзи, Нара, 1268 г.). Есть скульптуры, которые строго нельзя отнести к типу *коё*: вместо курильницы веер или скипетр, а сам Тайси чаще представлен в сидящей позе как, например, в Зале Эдэн храма Хорюдзи (Энкай, раскрашенное дерево, 57,9 см 1069 г.). Это главная святыня, перед которой молились во время ежегодной памятной службы в честь принца – *сёрё* э. Семилетний Тайси вчитывается в текст сутры, привезенной из корейского государства Кudara. Третий тип *сэссёдзо* обнаруживается в фигуре 32-летнего принца, созданной мастерами Инкэй и Индо (раскрашенное дерево, храм Дарумадэра, Нара, 1277 г.). В этом возрасте регент Сётоку установил в стране 12-ти ранговую систему управления,^[180] поэтому он предстает уже зрелым мужем, опытным государственным деятелем, которого занимают серьезные проблемы страны. Удлиненные уши – признак благородного происхождения, высокая церемониальная шапка на голове свидетельствует об особом положении Сётоку в обществе. На нем уже не монашеское одеяние, а строгая одежда важного лица. В отличие от похожей скульптуры неизвестного мастера (храм Сёрёин на территории Хорюдзи, Нара, 1121 г.) руки у этой фигуры сжаты в кулаки, а не открыты ладонями во внутрь, в позиции, похожей на мудру *нёрай кэньин*. Кулак левой руки, держащей складной веер, накрывает кулак правой руки. В ранней фигуре из-под одежды слегка видны ступня левой ноги и пальцы правой.^[181] Внутри этой скульптуры были обнаружены три сутры, наиболее почитаемые принцем («Хоккэкё», «Сёманкё», «Юймакё»), и замечательная бронзовая фигурка Каннон на деревянной подставке. И хотя эти предметы относят к мемориальным, но они никогда не принадлежали принцу, а должны были свидетельствовать о крепкой связи времен и особом, благочестивом отношении к Сётоку. В голове другой статуи Тайсё, вырезанной в 1320 г. бусси Танко (храм Буккодзи, Киото), нашли контейнер с завернутым в бумагу пеплом, который по надписи на бумаге определили как останки известного монаха Рёкая, верного почитателя принца. Их туда поместил его сын, уже упоминавшийся монах Рёгэн,^[182] по заказу которого и была изваяна эта скульптура. Таким образом, продолжалась буддийская традиция, по которой ритуальные, мемориальные предметы, помещенные внутрь статуй, придавали им сакральность. В то же время как произведение искусства эти скульптуры обретали самостоятельную художественную ценность.

Говоря о камакурской пластике, нельзя оставить без внимания киотосские школы ваия Ин и Эн, представленные бусси Инкэй, Инсин, Импэн, которые работали в основном в духе фудзиварского традиционализма. А такие скульпторы как Рёэн, Сёэн, Эйэн, Инсё, Инъэ и Инъю не игнорировали и достижения новой пластики, провозгласившей принципы реалистического изображения. Из столичных скульпторов, откликнувшихся на новые веяния, одним из самых значительных был уже упоминавшийся Мёэн, принадлежащий к школе Эн – автор композиции из Пяти Великих Светлых государей Го Дай Мёо: Трехликий шестирукий Конгояся мёо, Трехликий шестирукий Дайитоку мёо, Фудо мёо, Восьмирукий Гундари мёо, Трехликий восьмирукий Годзандзэ (Госандзэ) мёо (1176 г., храм Дайкакудзи, Киото). Первая скульптурная группа из Пяти Великих Светлых царей для храма Дайкакудзи была выполнена еще раньше по заказу императора Сага (786–824), который призвал для этой работы Кукая.

На постаменте Конгояся мёо, сохранилась надпись, свидетельствующая, что работу начал шестнадцатого числа одиннадцатого месяца 1176 г. хогэн Мёэн. Все пять фигур выполнены в одном масштабе и в фудзиварском стиле, относятся к важной культурной ценности. Автор с особым вниманием отнесся к деталям, складкам одежды, украшениям на шее и руках, атрибутам: лук, стрелы, колесо Закона, ваджра, скипетр. Правда, сейчас трудно разглядеть некогда богатый декор с элементами золотых узоров на одеяниях. По канону, Светлые государи изображаются грозными и даже устрашающими, но скульптору удалось смоделировать выражения лиц так, что они не кажутся столь отталкивающими в своем неистовстве к противникам Учения.

Особенно впечатляет объемная фигура трехликого восьмирукого Светлого царя Годзандзэ мёо, охранителя Востока, олицетворение Дайнити из Мира Ваджры или будды Асюку. Считается, что он разрушает «три мира»:
 скупость (*дон*), гнев (*син*), глупость (*ти*), которые порождают заблуждения, страсти человека (*бонно*),^[183] поэтому наделен тремя гневными ликами (фунну). В восьми руках он держит пику, стрелу, лук, лассо, меч, колокольчик с ручкой-ваджрой, а пальцы двух свободных рук замысловато сплетены в мудру *годзандзэин*. Обычно всю фигуру обрамляет ореол в виде стилизованного пламени каэнкохай, но мандорлы Светлых царей Мёэна другие, со сквозным рисунком, напоминающим растительный орнамент. Одна из особенностей этих скульптур в том, что Годзандзэ мёо часто изображался попирающим ногами бога Шиву и его государыню Ума как символов инородной религии. Особое внимание к этому божеству определено тем, что Годзандзэ мёо занимал самое высокое положение среди Светлых царей и часто вместе с Фудо мёо фланкировал Дайнити.



Триада Шакьямуни, сухой лак, 3 м, храм Дзюфукудзи

Светлый царь Гундари мёо, охраняющий Юг, воплощение будды Хосё, оберегает людей, предостерегает их от различных несчастий, устраняет преграды. Иконография этого персонажа привлекает внимание изображением красных змей, которые вместо ручных, ножных браслетов, ожерелья обвивают его руки, предплечья, ноги, шею. В одной из восьми рук он держит змею с открытым ртом, другие сжимают уже упоминавшиеся атрибуты. В индуизме змеи символизируют бессмертие, кроме того, они воспринимаются как олицетворение человеческого упорства, настойчивости. Змеи Гундари мёо воплощают принцип «гати-гакэн-гаман-гаай» (ум, взгляд, терпение, любовь). Его две руки скрещены на груди в мудредайсинъин, остальные держат копье, хорин, лассо, ваджру.

Пожалуй, внешне самым устрашающим из всех Светлых царей Мёэн изобразил Дайитоку мёо, охраняющего Запад и в соответствии с именем энергично распространяющего свою добродетель и устраняющего всевозможное зло. Он считается олицетворением Амида или Мондзю. Также как и все Светлые цари наделен третьим глазом дайсанган, изображается со вздыбленными волосами эмпацу, которые обрамляют дополнительные головы, смотрящие в разные стороны (всего их у него шесть: три над основной головой). В руках Дайитоку держит те же самые предметы, что и остальные Светлые цари, но средние пальцы двух свободных рук соединены в мудре, остальные переплетены. Если другие Светлых цари всегда сопровождают божеств, то Дайитоку мёо может изображаться отдельно как стоящим на многоярусном пьедестале, имитирующем скалы сиссидза, так и сидящим в позе ханкафудза на зооморфном троне, изображающем священное животное индуизма – буйвола. В отличие от других Светлых царей Дайитоку мёо шестиногий.

Стоящая фигура еще одного Трехликого Шестирукого Светлого царя Конгояся мёо, единственного пятиглазого, охранителя Севера, воплощение будды Фукудзёдзю в целом выполнена в соответствии с канонem, разработанным для изображения этого божества. Правая нога, слегка согнутая в колене, и прямая левая упираются в раскрытые цветы лотоса – *фумиварирэнгэ*, что символизирует намерение Светлого царя растоптать зло. С помощью оружия и, главное, скипетра конгосё (созвучно его имени) уничтожает всю грязь и бедствия. Кроме того, в руках он держит лук, стрелу, колокольчик-ваджру и другие сакральные предметы.



Фудо мёо, храм Гокуондзи

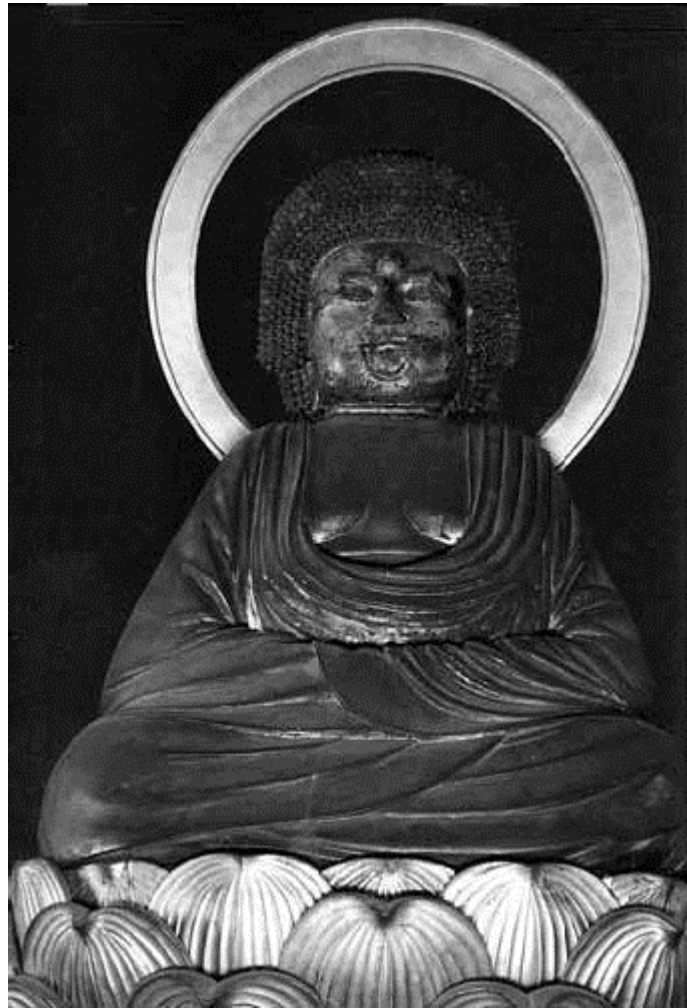


Фудо мёо со спутниками Конгара и Сэйтэка, втор. пол. Камакура, храм Оямадэра

Заслуживает внимания скульптура Одиннадцатиликой Каннон, выполненная хоин Импаном и хоккё Инъунном в 1233 г. в качестве главной святыни для храма Хосякудзи в окрестностях Киото. Традиции школы Дзётё просматриваются в изображении круглого лица, длинных бровей, полуоткрытых глаз. Раннехэйанский стиль обнаруживается в трактовке одежды, края которой стелятся по полу, ниспадающие летящие шарфы смыкаются у колен. В то же время очевидно и влияние камакурского стиля. Статуя Дзидзо, выполненная согласно найденной внутри головы записи в 1295 г. хоин Индзё,^[184] явно демонстрирует новый стиль, несмотря на принадлежность автора к школе Ин. Это влияние обнаруживается в удивительно спокойной позе и особенно в положении рук: в левой – драгоценность мани, а большой и указательный пальцы правой руки образуют круг как символ круговорота бытия и совершенства Учения.

В стилистике школы Ин в 1302 г. бусси Дзёки выполнил высокий рельеф *таканикубори* Кукай (раскрашивал Эндзюн) для храма Дзинго в Киото. В молодом добродушном лице не проглядывается глубокий ум и проницательность, обычно свойственные этому образу. В руках традиционные ваджра и четки, рядом сосуд с живительной водой как символ счастья, мудрости и благих намерений. Длинные рукава в духе сунской традиции стелятся по постаменту. В целом тональный рельеф выполнен искусно, но, как считает Мори Хисаси, остается ощущение, что мастер работал в не совсем знакомой ему технике (Hisashi Mori. *Japanese Portrait Sculpture*. P. 125).

Совместное творчество представителей школы Ин – хоин Инъэн, хогэн



Гокосюи Амида, храм Гокюин



Охранники гарандзин

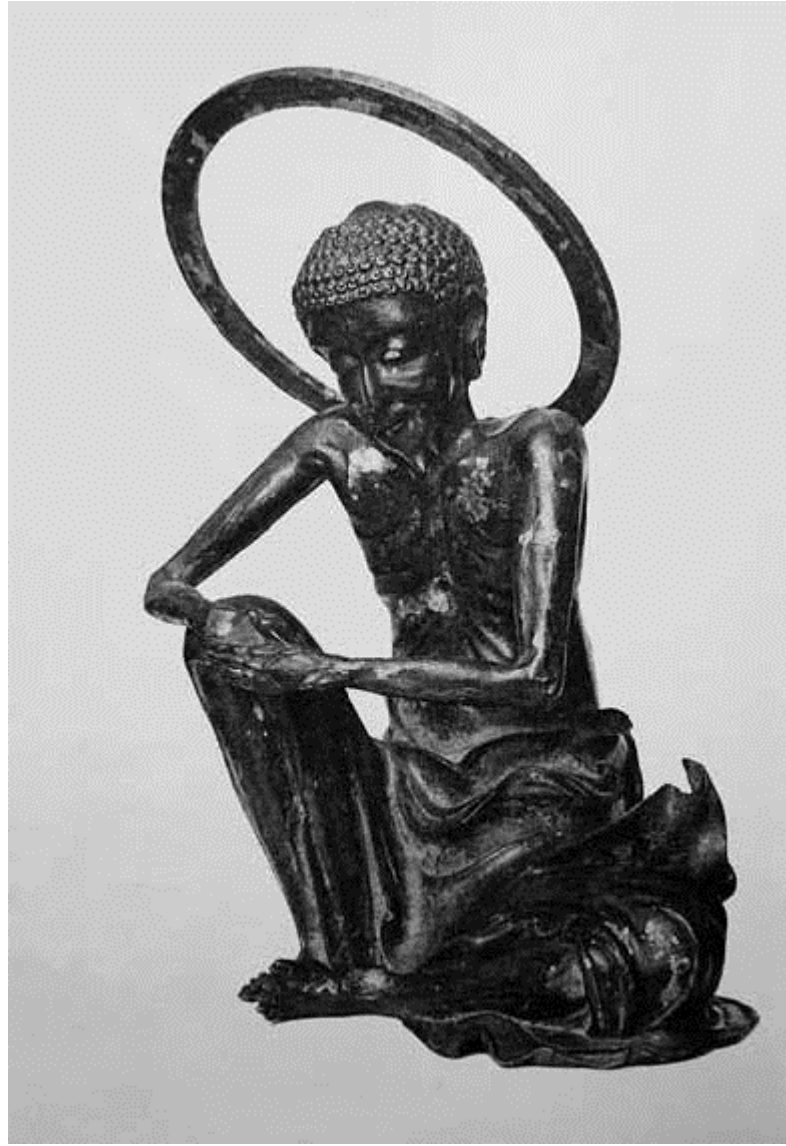
Какусюн, хогэн Инкицу и еще шестнадцать бусси, о чем есть соответствующая запись, обнаруженная в фигуре Одиннадцатиликой Каннон, представляет собой великолепный образец позднекамакурской скульптуры, в которой угадывается стиль фудзиварского

традиционализма, на удивление сохранившийся до начала XIV в. (храм Хоконгоин, Киото, 69,2 см, 1319 г.). Необычность изображения в том, что сидящая Каннон наделена четырьмя руками вместо двух. В этой скульптуре все выполнено искусно и талантливо – от лица, глубоких складок одежды, великолепных головных и нагрудных украшений, атрибутов в руках до лotosового пьедестала и нимба. Художественные элементы фигуры находятся в гармоничной связи, являя пример высокого мастерства скульпторов, творивших в период, когда японская пластика постепенно утрачивала свои позиции.

Эстетическим центром храма по-прежнему оставался алтарь с основной святыней и окружающими ее скульптурами, представляющими многофигурную композицию. Существенно расширилось пространство для молящихся, которые хотя и обрели одну крышу с божествами, но находились на разных уровнях. Буддийское пластическое искусство, имея уже многовековую историю, прочно укоренилось в Японии и предложило свое видение мира и роль божеств в нем. Лики при всей их отрешенности стали выглядеть более человечными, не вознесенными над земной жизнью, а приближенными к ней. Скульпторов занимала не только Вселенная, но эмоции людей и их духовные потребности. Сохранялся традиционный круг божеств, святых, подвижников, учеников, предстоящих, однако он расширился за счет культурных героев, взятых из новой действительности. Камакурский пантеон пополнился персонажами из числа государственных, исторических деятелей, последователей новых направлений в буддизме – Дзёдо, Син, Дзи, Нитирэн и Дзэн, внося многообразие в иконографию типов. Портретируемый интересовал мастера не только с точки зрения фактического сходства, что могло в некоторых случаях отходить на второй план, а как личность, обладающая социально значимыми качествами. Художественное освоение мира шло по линии сближения религиозного и светского начал.

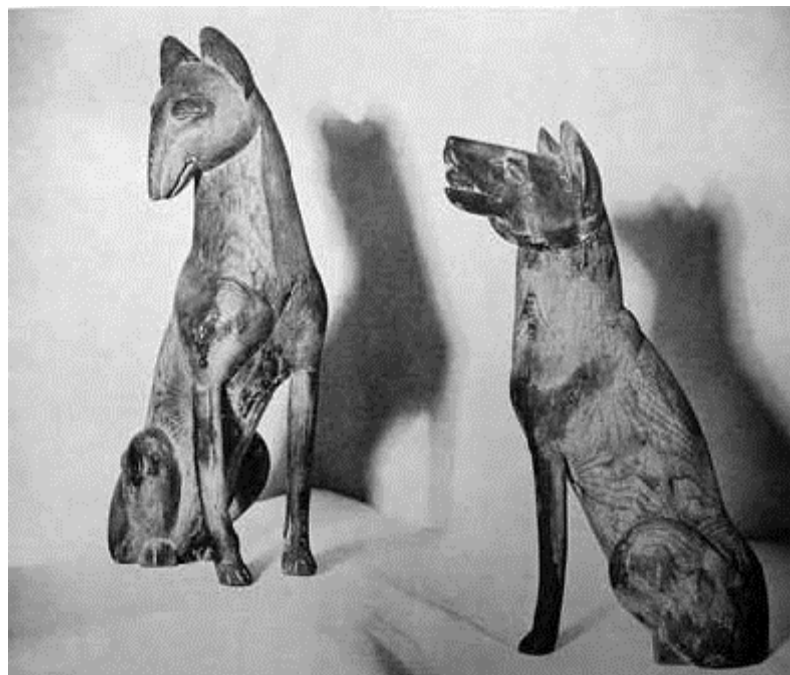


Пиндола, дерево, 83,5 см, XIV в., Британский музей





Ученики Будды, дерево, бронза, 31–34,6 см, XVII в., Британский музей



Посланники бога Инари, дерево, XV–XVI вв., частная коллекция

В основном эти скульптуры помещались в портретных залах *эйдо*, залах основателей храмов *кайдзандо* или патриарших залах *сосидо*, располагавшихся на территории

монастырей. Начало созданию таких сакрально-светских построек, предтечей которых являлись танские портретные залы, относится к периоду Нара,^[185] но их расцвет приходится на эпоху Камакура, когда они выделились в особую зону почитания духовных лиц и мирян. В храме Конгобудзи на горе Коя издавна существовал подобный зал, располагавшийся между Главной пагодой и Западной пагодой к северу от Золотого храма Кондо, где стояло жилище Кукай. В современной постройке, сохранившей атмосферу его дома, находится рисунок с изображением этого великого человека Японии, сделанный монахом-художником Синнё Хосинно, третьим сыном императора Хэйдзэй (прав. 806–809) и считавшего Кукай своим учителем. Рисунку придали статус исключительно сакрального, и он никогда не выставлялся для публичного осмотра.

Основным материалом в скульптуре Камакура стало дерево, открывшее широкие возможности для мастеров. Труднодоступный сандал, привозившийся из Китая и Юго-восточной Азии, заменили на местные виды – мискант (кая), кипарис (кусунки), кацура, сакура, а также солнечное дерево хиноки, которые тоже благодаря своей особой структуре способствовали художественному воспроизведению мелких деталей головы, лица, украшений.^[186] Ценность этих пород состояла и в том, что они обладали большим запасом прочности и почти не коробились. Дерево как достаточно гибкий материал позволяло скульптору достигать свободу в обработке форм, демонстрировать богатство деталей и глубоких насечек. Инструменты, находившиеся в распоряжении ваятелей, допускали вырезать длинные и короткие линии, всевозможные закругления, завитки, выемки. Но органика дерева позволяла обрабатывать его только вдоль волокон, а не резать в любом направлении. Тем не менее дерево как скульптурный материал привлекало широкими возможностями. Его поверхность после грунтовки золотили, раскрашивали, создавая полихромные скульптуры, или ничем не покрывали, обнажая красоту текстуры, декоративный узор волокон, следуя принципу естественной бесцветности скульптуры. Цвет и тон занимал важное место в арсенале средств скульптора. За ними могла скрываться грубость в обработке дерева, кроме того, грунтовка и раскрашивание придавали скульптуре прочность и способствовали ее сохранности. Полихромия скульптуры находилась в гармонии с внутренним окружением храма и его архитектурой. Но яркая живописность таила и опасность, поскольку могла помешать сосредоточиться на пластической форме. Сочность палитры, декоративная роскошь глиняной и лаковой пластики сменилась необыкновенной по выразительности и изяществу художественной выделкой высоких, замысловато перевитых причесок, украшенных ювелирными изделиями, а также глубокой резьбой одеяний и драпировки. Если архаичная одежда будд была в гармоническом созвучии с телом, сливалась с ним, утрачивала вещественность, то одеяния, исторических деятелей, дзэнских наставников уже были скроены по определенному фасону, имели форму и отражали «модные» тенденции своего времени. Деревянная скульптура отличалась разнообразием размеров, ей были подвластны как монументальные фигуры, так и миниатюрные. Развивалась наборная техника ваяния ёсэгидзукури, разработанная еще Дзётё, но сохранялся и классический способ создания скульптур из массива дерева итибоку. Кроме того, применялся новый прием имплантации глазных кристаллов с внутренней стороны – гёкуган, делавший глаза похожими на человеческие.^[187] Основным компонентом был горный хрусталь, а все крепление держалось на бамбуковых гвоздиках, также использовалась бумага *васи* и дерево. Безусловно, мастера станковой скульптуры владели широким арсеналом технических приемов, свидетельствующих о неувядаемости традиций.

В период Камакура мастера почти не работали в традициях сухой лаковой скульптуры. Кроме вышеописанных образцов этой скульптуры безусловный интерес вызывает

единственная лаковая центральная фигура Триады Шакьямуни из храма Дзюфукудзи; предстоящие Мондзю и Фугэн выполнены из дерева. В духе камакурской пластики голову Будды украшает высокая, художественно декорированная прическа, но, правда, корона отсутствует, тем не менее он называется Хокан Сяка нёрай – Шакьямуни в короне. Исторический Будда изображен в сидящей позе кэкафудза, пальцы рук сплетены в мудре дзэндзёин, одеяние ноэ украшают глубоко задрапированные складки, создающие впечатление накатывающих волн. По размерам, а его высота 3 м, Будда одинаков с Бирусяна (храм Тосёдайдзи, 3 м) и на полметра выше Якуси (Октогональный северный храм, территория Хорюдзи). Специалисты признают высокую технику исполнения этой немаленькой скульптуры, оригинальный способ ваяния, креплений десяти листов, каждый не более 1 см и их прочность. В эпоху Эдо только три подверглись реставрации. Изначально скульптура была покрыта позолотой, одежда по лаковой поверхности раскрашена, а в глазницы вставлен хрусталь (Симидзу Мадзуми. Камакура но буцудзо бунка. С. 31).

Наряду с общепринятыми скульптурными материалами в период Камакура применялось железо, техника литья иковки которого для изготовления сельскохозяйственных инструментов и оружия была широко известна еще в древности. Из-за своей способности ржаветь, приобретать красно-коричневый цвет и со временем утрачиваться железо почти не применялось для изготовления произведений искусства. Но в начальный период Камакура стали создавать железные буддийские скульптуры *тэцубуцу*, одна из первых фигур железного Якуси обнаружена в префектуре Тотиги в Якусидо. Почти к этому же времени относится скульптура Фудо Мёо из храма Гакуондзи, полностью сделанная из железа, включая драпированную одежду, прическу, лotosовую корону. Еще более художественно выполнен Фудо Мёо из храма Оямадэра со спутниками Конгара и Сэйтака. Центральная фигура сидящего, богато украшенного Фудо достаточно большая. Автор смог передать злобное выражение лица фунну, свойственное этому персонажу. Но в сверкающие гневом глаза для усиления эффекта вставлен хрусталь. В Японии сохранилось примерно сто железных скульптур, относящихся к Средневековью, большинство из которых находится в храмах префектуры Айти и восточной части страны: в Канагава, Токио, Сайтама, Тотиги, Иватэ. Основная причина появления железных изображений в этом районе та же, что и распространение скульптур в стиле натабори – склонность нового военного сословия к грубой простоте, выражению в произведениях искусства мощи и силы в противовес утонченной красоте, изяществу, характерным для скульптур столичного региона. Кроме того, железо при своем недостатке подвергаться ржавчине, в отличие от бронзы огнеупорно. В Китае и Корее традиции создания железных скульптур имели длинную историю, а при устойчивом желании японцев заимствовать континентальную культуру, появление скульптур из этого материала было закономерным.

Камакурская пластика разрабатывала новые темы и образы, которые почти отсутствовали в скульптуре предшествующих периодов, опираясь на традиции нарского реализма и сунской школы ваяния. В ней наблюдается отход от каноничности сакральной пластики и свободное размещение скульптуры в пространстве как части художественного образа, что свидетельствует о зарождении нового пластического мышления. Это подтверждается наличием в храме круглых, а не только придвинутых к стенке скульптур, способствующих более тесному общению, соприкосновению с верующими. Скульптура продолжала оставаться важнейшим и неизменным компонентом буддийского храма. В многофигурных алтарных композициях она играла роль эстетического центра притяжения, доминируя в храмовом пространстве и дополняя архитектурный облик. В буддийскую классическую пластику проникли неведомые

доселе портреты патриархов и видных людей эпохи. Их величавые образы несли жизненную энергию и новое мироощущение, демонстрировали разнообразие пластических решений. Искусство скульптурного портрета в эпоху Камакура достигло своего расцвета и ценится опосредованным раскрытием индивидуальных черт персонажа с указанием его социального статуса. Созданные скульптуры нередко служили последующим поколениям образцами для познания, например исторического костюма, выполняли образовательные функции.

В период Камакура появляются необычные изображения Амиды (храм Гокоин, важная культурная ценность). Например, Гокосюи Амида, Амида, размышляющий над пятью кальпами (первый иероглиф «го» – пять, второй «ко» – кальпа).^[188] Осмысление буддистами, вслед за индуистами, времени как нечто бесконечного родило новый образ Амиды, который стал изображаться с длинной «африканской» прической, символизирующей вечность. Конечно, взгляд будды, как и положено по канону, выражает любовь и сострадание к людям. Удивляет не только необычная прическа Амиды, но и положение рук, всегда видимых, а здесь спрятанных под одеянием, но мудра дзэин все равно угадывается. Похожее изображение Амиды (национальное сокровище) есть в храме Тодайдзи.

С наступлением следующей эпохи Муромати (1336–1568) пластическое мышление, господствовавшее в Японии на протяжении многих веков, сменилось пейзажным мировосприятием, где на первый план вышла природа. В алтаре дзэнского монастыря место основной святыни мог занять свиток с изображением природного мира, который служил фоном божествам, архатам, патриархам, а также монохромная живопись, каллиграфия, дававшие простор для непосредственного общения наставника с учеником и открывавшие путь к постижению истины. Но, отдавая дань традиции, в храме помещали также знакомых персонажей буддийского пантеона. Высокий духовный идеал прошлого, воплощенный в пластике, получил новую художественную интерпретацию и в светской живописи, приобрел иную форму.^[189]

В самом конце периода Камакура и Муромати^[190] в дзэнских храмах появились сидящие и стоящие скульптурные изображения охранителей *гарандзин*: Сидзантэдайтэй, Сёхотиро, Дайгэн, Сюри, Сёубаханган, Канносися и др. Представлявшие сонм китайских даосских божеств, они и в Японии не утратили континентальной специфики, хотя и обрели национальные черты. Все изображены в разнообразных высоких головных уборах, некоторые богато украшены и в длинных одеяниях халатного типа дофуку. Правда, у стоящих фигур оно чуть ниже колена, необычного покроя с круглым воротом и не с такими широкими рукавами. Более того, последние показаны в движении, когда правая нога значительно выдвинута вперед, а в руках могут быть такие предметы, как скипетр хо или свернутый свиток *мусубибуми*. Различны положения рук, не занятых атрибутами: левая лежит на коленях открытой или закрытой ладонью, правая сжата в кулак или обе руки сплетены на уровне груди и т. д. Поражают глаза: круглые, широко открытые или дальневосточного типа в виде узких щелочек. Как мы знаем, у даосских мудрецов были отпущены бороды и усы. В настоящее время у вышеперечисленных персонажей отсутствует на лице какая-либо растительность, но остались следы в виде ямочек, свидетельствующие, что она была, но со временем утрачена. В скульптурах гарандзин отсутствуют какие-либо признаки божественности, исключительности, они больше напоминают духовных наставников, изображенных в реалистической манере. Из наиболее значительных образцов пластики последующего периода до наших дней сохранились скульптуры любимого ученика Будды – Пиндола, который часто помещается в трапезных монастырях, Сэйтика Додзи, одного из восьми слуг Фудо мёо

(дерево, 96,7 см, Фудодо, Конгобудзи, г. Коя), изображения посланников бога Инари в виде фигурок лис, а также учеников Будды.

Кроме канонической буддийской скульптуры, в XVII в. появились деревянные изображения буддийских божеств, выполненные мастером Энку (1628–1695), в стиле упрощения художественных образов и выразительных средств. Принадлежавший к странствующим монахам-проповедникам ямабуси, Энку исходил всю Японию вплоть до Хоккайдо и везде оставил десятки, сотни своих деревянных творений. Считается, что за всю жизнь Энку создал более 120 тыс. скульптур, из которых сохранилось примерно пять тысяч. Скульптор, принадлежавший к адептам школы Тэндай, как и другие ямабуси, вышедшие из ее храмов, занимался созданием скульптур – *дзобуцу*. Энку для многочисленных провинциальных японских храмов вырезал скульптуры, не привычные с точки зрения классики. Например, в традиционно грозных образах Нио или Фудомёо проглядывали черты, свойственные обычным людям. Они не пугали, не вызывали страх и боязливую смиренность, а скорей вызывали своим острогротесковым видом улыбку (Комаровский Г. Пять тысяч будд Энку. С. 25). Не лишая божеств канонизированных поз и атрибутов, Энку наделял их обликами персонажей, реально приближенных к простому народу. Доступность восприятия божеств, трактовка их образов как земных существ делала скульптуры Энку поистине народными. Мир буддийских божеств, озаренных простодушными, наивными улыбками, входил в будничную жизнь обычного человека. Улыбающиеся будды – *бисёбуцу* стали неотъемлемой частью интерьеров провинциальных храмов, где они служили культовым целям. Лица будд Энку часто напоминают детские. «Младенческий» стиль автора прослеживается во многих скульптурах. Такими предстают изображения Конгара и Сэйтака, спутники Фудо мёо. Первого называют дитем благочестия, второго – дитем неистовства. Но «детскость» у Энку не всегда равнозначна наивности, умилению и чистоте. У Конгара и Сэйтака настороженные и даже сердитые лица. Известный персонаж из «Сутры цветочного убранства» Дзэндзай Додзи, который в стремлении познать истину в детстве обошел многих святых, предстает с внимательным взглядом, обращенным в себя (Ямаори Тэцу. Лицо: портрет и культура Японии. С. 109, 117).

Безусловно, Энку отошел от основных принципов буддийской скульптуры, создавая «нерасчлененную пластическую массу без шеи и признаков симметрии, прибегал к нарушению пропорций тела». Например, голова известной фигуры Каннон посажена на короткую шею и как будто выросла в тело. Тем не менее в решении деталей некоторых скульптур он обращался к шедеврам японской пластики, с которыми знакомился во время странничества. Такой предстает Святая Каннон из храма Сэйходзи (преф. Гифу), а также Каннон с головой дракона (Рюдзу Каннон, из того же храма). У обеих по бокам вырезаны острые выступы в виде рыбьих плавников, что напоминает известные асукские изображения Каннон. Резцом и топориком мастер вызывал к жизни канонические образы, изменял их, но все-таки оставлял узнаваемыми. У Каннон из храма Рэнгэбудзи (преф. Гифу) тщательно, насколько это было возможно сделать топориком ната, вырезаны корона, складки одеяния, лепестки трона, пальцы рук, сложенные в мудре. Все это делало изображение знакомым и близким. Энку создавал не только канонические образы Каннон, которые можно видеть в буддийских храмах, а также ее местные варианты, распространенные в народной среде. Такой предстает небольшая статуэтка Коясу Каннон (Каннон, убаюкивающая младенца) из синтоистского святилища Коясу дзиндзя в Минами преф. Гифу, Комоти Каннон (Каннон на сносях), к которой обращались женщины для благополучного разрешения от родов. Народные верования вычленяли свойства, функции божеств, соответствующие социальным чаяниям простых людей, а Энку откликался на этот вызов. Вышедшие в народном буддизме на первый

план культа таких божеств, как Мироку, Фудомёо, Дзидзо и в творчестве Энку занимали ведущее место. Энку, пожалуй, не обошел вниманием ни одного из божеств буддийского пантеона. Под его топориком оживали образы Шакьямуни и Якуси, Бэндзайтэн и Дзюгододзи, Никко и Гакко, и, конечно, Каннон в различных ипостасях.

По наблюдениям Ямаори Тэцуо, в округлых ликах Каннон притягивают внимание продолговатые, полуприкрытые глаза с потупившим взором, вмещающие различные чувства – и наивность, и глубину, и детскую простоту, и спокойствие. Они одновременно смотрят во внешний мир и обращены в себя. Намек на зрачки, их неоформленность не смущают, а притягивают (Там же. С. 114). Скульптор показывает, что бодхисаттва пребывает в этом суетном мире и еще не готова уйти в «объятия вечности», но выполнив свое предназначение, покинет землю. В скульптурном изображении Каннон просматривается знак высшего мира. Прием полуопущенных глаз характерен для многих работ Энку, и он долго остается верен этому изобразительному канону, которому больше следует интуитивно. Даже, наделяя такие буддийские персонажи, как Бисямонтэн, Фудо мёо, Нио визуально широко распахнутыми глазами, мастер не забывает о «полуопущенном взгляде (Там же. С. 116).

Одним из шедевров Энку признается необычная скульптура Двуликого Сукуна, тоже созданная в стиле *натабацури* (Сэки Юдзи. Буцудзо то кодайси. С. 199). На одном теле вырезаны почти идентичные, сросшиеся сбоку головы. Добродушный взгляд персонажа определяется широкой улыбкой, что, безусловно, дает основания отнести эту скульптуру к бисёбуцу. Сукуна в канонической позе сидит на конструктивно оригинально решенном пьедестале, представляющем собой хаотично вырезанные, неровные куски дерева, топориком искусного мастера объединенные в целую, стройную массу. Фигура с нимбом и база почти одинаковы по высоте, но Сукуна все равно царит в пространстве храма. Крупными руками, демонстрируя свою мощь, он сжимает топор, лежащий на его коленях. И этот атрибут не случаен. Ведь прототип персонажа, тоже Сукуна, был известен своей силой, часто не знавшей меры.^[191]

Используя природные возможности дерева, Энку так искусно работал с его структурой, что «трудно определить, где кончаются следы резца скульптора и начинаются естественные линии дерева...» (Там же. С. 32). Архитектоника скульптур Энку диктуется естественной формой полена. Минимизируя средства изображения, мастер тем не менее доносил до зрителя объемную информацию о персонаже. В деревянных произведениях *хацурибуцу* (будды, вырезанные топориком) Энку удалось сохранить до определенной степени культуру ваяния, свойственную традиционной буддийской пластике и внести в трактовку канонических образов самобытность и подлинную народность, сделав их достоянием простых людей. Язык Энку близок и понятен тем, для кого он создавал свои произведения – жителям японской провинции. В отличие от ваятелей Средневековья Энку обслуживал не государственную власть, творил не по заказу императоров и других высокопоставленных лиц, а по зову сердца для народа. Он нашел новые формы, сохранив элементы искусства прошлых веков, с которым не вступил в противоречие.

Преемником Энку в народной скульптуре, безусловно, является Мокудзики^[192] (1718–1810), проживший долгую жизнь, в 63 года стал паломником, посетившим храмы Каннон в Сайкоку, на о. Сикоку, а также на о. Садо и в Тюгоку. Символичны его два последних имени: в 79 лет стал называть себя «бодхисаттвой Мокудзики, соблюдающий пять заповедей» («Мокудзики госё босацу»), а в возрасте 89 лет, когда создал фигуры 16 архатов,^[193] поменял имя на «Просветленный отшельник Мокудзики» («Мокудзики мёман сэннин»).

Главная схожесть скульптур двух мастеров в передаче полуприкрытых глаз, взор которых устремлен в себя, что свидетельствует о близости мироощущений скульпторов. Скорей всего, эту особенность Мокудзики заимствовал из работ Энку, которые он много видел во время своих странствий по Хонсю и Хоккайдо. В остальных деталях лица персонажей буддийского мира разнятся. Если у Энку нос напоминает трехгранник, то под резцом Мокудзики возникает широкий и мясистый нос. Но главное отличие в том, что персонажи, созданные Энку, как указывалось выше, несут печать «детскости», а Мокудзики «старости». Разный ракурс взглядывания в лица последнего и расстояние, с которого смотрят, дают ощущение, что перед зрителем то старец, то дитя, а то и вовсе женщина. Таков эффект мастерства Мокудзики. Схожесть в манере ваяния не лишает скульптуры мастеров самобытности и оригинальности. Оба шли не от рассудка, а от естественного побуждения, доказывая интуитивное постижение красоты. Мокудзики интересовали личности прославленных святых и монахов, и он изображал Кукая, Гёги, Догэна. С вниманием к известным религиозным деятелям, может быть, связана скульптурная идентификация мастера с одним из 16 архатов Адзита. Вырезанная Мокудзики фигура, почти точная копия его автопортрета из храма Токодзи. Скульптор чуть ли не приравнял себя к святым, поместив свое изображение на пьедестал, а голову окружил нимбом (Ямаори Тэцуо. Лицо: портрет и культура Японии. С. 122) пер. К. Маранджян. Ямаори Тэцуо дает образную характеристику творчества Мокудзики: «Особенность стиля Мокудзики – удивительная объемность его скульптур, переполняющая их энергия. Обнаженная, причудливо изогнутая, почти гротескная плоть. Мощные негнувшиеся руки и ноги, вздымающаяся грудь, просторные одеяния. Из гладкой поверхности дерева он творил свою вселенную, в ней клокочет страсть, оттуда доносятся раскаты неистового хохота. Его скульптуры пропитаны дыханием пахнущих землей крестьян, в них бушует стихия обычаев, питаемых вечным противоборством с землей» (Там же. С. 119).



Иппэн Сёмин, раскрашенное дерево, скульптор Косю, 1420 г., храм Тёракудзи, Киото



Бодхидхарма (Дарума), вырезана из старой статуи, 1430 г., скульптор Сюкэй, раскрашена Сьобун, храм Дарумадэра, Нара



Иккю, раскрашенное дерево, 83,3 см, 1481 г., Сюонъан, Киото



Мёэ Сёмин, раскрашенное дерево, 82,4 см, ранее 1253 г., храм Кодзандзи, Киото



Оцу но Мико, раскрашенное дерево, в технике наборного дерева, 39,5 см, XIV в., храм Якусидзи, Нара



Уэсуги Сигэфуса, раскрашенное дерево, 68,2 см, конец Камакура, храм Мэйгэцуин, Камакура



Ходзё Токиёри, раскрашенное дерево, 74,8 см, вероятно, сделана после смерти в 1263 г., храм Кэнтёдзи, Камакура

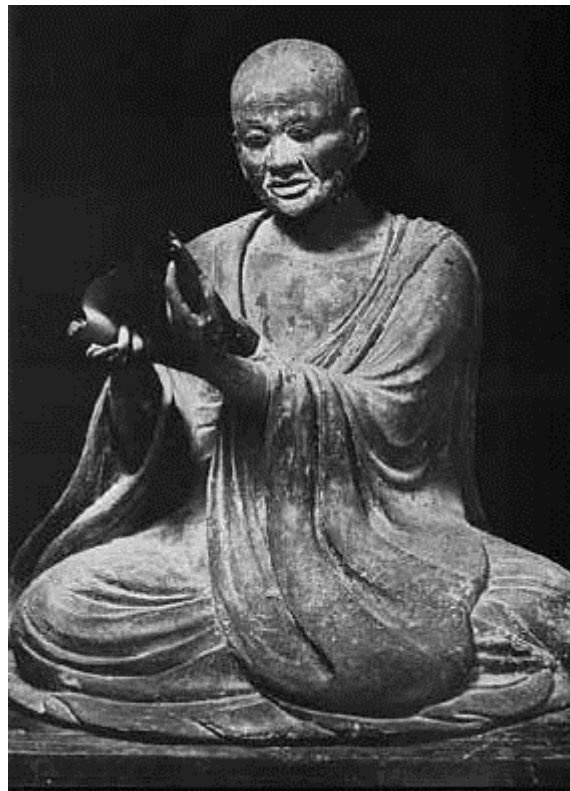


Минамото Ёритомо? Раскрашенное дерево, 70 см, поздний Камакура, Токийский национальный музей

В последующий период портретная скульптура дзэнских патриархов не отличалась особым разнообразием и художественной зрелостью. В манере тиндзо в 1351 г. выполнена фигура известного монаха Мусо Кокуси (Сосэки, 1275–1351).^[167] Его совсем не старое лицо излучает покой и уравновешенность. Ведь он, настоятель крупных дзэнских храмов (Нандзэндзи, Тэнрюдзи в Киото, Эриндзи в Яманаси, Дэйсэндзи в Камакура), признавался одним из самых влиятельных буддийских иерархов и носил титул «Учителя страны» (*кокуси*). По сложившемуся канону, монах изображен в кресле, но с высокой сквозной спинкой, руки сложены в мудре хокайдзэин, характерной для будды Амида. Одежда вырезана в духе сунской классики. В скульптуре другого дзэнского монаха Моцугай^[168] скульптора Тёсо (1370 г. храм Фусайдзи, Токио) проявилась тяжеловесность, массивность форм, свойственная работам этого периода. Она выполнена как будто из цельного блока. В ней все от лица, шеи, пальцев, сжатых в кулаки (пальцы правой руки сплетены в мудре *рэнгэкэнъин*), до одежды производит впечатление мощности и основательности образа известного проповедника дзэнского учения.

Сокращение строительства буддийских монастырей в последующие исторические периоды повлекло и уменьшение заказов на скульптуры как основных элементов внутренних храмовых ансамблей. Редкое появление новых скульптурных портретов в стилистике камакурской пластики, становилось событием. Так в 1398 г. неизвестный мастер вылепил портрет монаха X в. Дзюнью Найку, восстановившего храм Исиямадэра (преф. Сига), где он сейчас и находится как образец возрожденного искусства глиняной пластики. Правой рукой монах сжимает предмет, напоминающий ваджру, левой перебирает четки. Он изображен в канонической позе сосредоточения, в традиционной монашеской одежде, но лишенной обилия складок, которые были определяющими в характеристике стиля ваяния из дерева.

Обращение к образам легендарных монахов всегда было в русле национальной школы скульптуры. Бусси Косю тоже выбрал в качестве объекта изображения известного святого Иппэн Сёнин^[169] (1239–1289), основателя школы Дзи, проходившего всю Японию с проповедями, за что получил имя Югё Сёнин (бродячий святой), а также Сутэ хидзири (отшельник). Он призывал совершать моление будде Амида о возрождении в «Чистой земле» не откладывая, т. е. сейчас же (дзи – время, отсюда и название его школы). Скульптура Иппэна в рост вызывает в памяти уже упоминавшуюся статую Куя. Иппэн запечатлен в момент молитвы, о чем свидетельствуют руки, сложенные на груди, а из чуть приоткрытого рта вот-вот вылетит величание будде Амида. Из-под длинного монашеского одеяния выступают щиколотки и ступни голых ног. В отличие от живой подвижной фигуры Куя скульптура Иппэна жестко смоделирована без намека на динамику.



Тайра Киёмори? Раскрашенное дерево, 82,7 см, ранний Камакура, храм Рокухара Мицудзи, Киото



Тоётоми Сутэмару, раскрашенное дерево, 55,8 см, сделана вскоре после смерти в 1591 г., храм Ринкаин, Киото

Необычность фигуры Бодхидхармы^[170] (храм Дарумадэра, Нара, 1430 г.), в том, что бусси Сюкэй взял за основу другую старую скульптуру, а раскрасил ее известный рисовальщик тушью монах Сьобун. Впечатляют крупные черты лица патриарха, большие глаза, круглые щеки. Капюшон составляет единое целое с одеянием. Бодхидхарма изображен в классической позе сосредоточения со сплетенными в мудре хокайдзэин руками. В стилистике фигуры вырезаны задник-занавес и пьедестал. Этот образ, очень распространенный в сунской и юаньской скульптуре, также встречается в камакурском храмовом искусстве – храм Эмпукудзи в Киото.



Сётоку тайси (наму буцу), раскрашенное дерево, Кокубу Сётоку тайси кай



Сётоку тайси в 16 лет (сыновняя почтительность), раскрашенное дерево, 1268 г., скульптор Кэнсюн, Гокуракубо, храм Гангодзи, Нара

В истории японского дзэнбуддизма велика роль легендарного религиозного деятеля, первого сына императора Го Комацу (прав. 1383–1412) и придворной дамы из рода Фудзивара, проповедника дзэнского учения Иккю Содзюн (1394–1481), проведшего долгие годы в странствиях по стране. Оригинальность его проповедей перед массами состояла не в назидательности абстрактных рассуждений, а в доходчивой подаче дзэнских идей путем адаптации поучений, принимавших форму «простонародных проповедей» или даже театрализованных действий, которые разыгрывались на городских площадях (Штейнер Е. С. Содзюн Иккю. С. 94). Последние семь лет жизни он был главным настоятелем храма Дайтокудзи в Киото, куда в 1474 г. император Го Цутимикадо (прав. 1464–1500) призвал его служить. Сразу после смерти Иккю в 1481 г. была создана сидящая скульптура монаха, своеобразие которой состоит в том, что для головы, бровей усов, висков использовались волосы самого умершего.^[171] Считается, что таким образом неизвестный автор наделил скульптуру духом Иккю, который не был неистовым фанатом веры, монахом-начетчиком, а человеком, имевшим семью, друзей среди народа, склонным к чудачествам, отличавшимся «неконвенциональным поведением», активным участником жизни, несшим дзэн в народ. В правой руке Иккю держит палку, которая на первый взгляд вызывает ассоциации с посохом, непременным атрибутом странника. Но, возможно, это меч. На эту мысль наводит и «Портрет Иккю с красным мечом», выполненный тушью на шелку (Дайтокудзи, Синдзюан, 1453 г.).^[172] Не исключено, что неизвестный скульптор хотел напомнить об эксцентричной выходке портретируемого с деревянной палкой в ярко украшенных ножнах, которую жители города Сакаи, где он появился в первую новогоднюю ночь 1435 г., приняли за меч. Он объяснил, что уподобил его «дзэнским монахам, которые лишь внешне соответствуют своему званию, но при ближайшем рассмотрении оказываются кем угодно, только не хранителями закона» (Там же. С. 95). Тем самым Иккю склонил на свою сторону еще больше простых людей. Если на прижизненном портрете (тушь, краски по бумаге) кисти

Бокуся, ученика Иккю, он предстает человеком немного задумчивым, с пронзительным взглядом, умными глазами, то в деревянной скульптуре изображен монах в патриаршем возрасте, проживший насыщенную событиями жизнь и уже изрядно утомившийся, о чем красноречиво свидетельствуют набухшие мешки под уставшими глазами и тяжелый взгляд. Грубо смоделированные, неприукрашенные черты эмоционально бесстрастного лица контрастируют с изяществом резьбы одеяния и богато декорированной драпировкой задника. По временным параметрам она выходит за рамки периода Камакура, но в стилевом отношении, безусловно, принадлежит исследуемой эпохе.



Сётоку тайси в возрасте 32 лет, принц-регент, раскрашенное дерево, 1277 г., скульпторы Инкэй и Индо, храм Дарумадэра, Нара

В стиле зрелого камакурского реализма, постепенно утрачивающего живость изображения и приобретающего некоторую тяжеловесность форм, выполнена скульптура уже упоминавшегося знакового священника Мёэ Сёнин, изображенного в сидящей позе и перебирающего длинные четки (Кодзандзи, Киото, 82,4 см, 1253 г. – год первого документального упоминания). Критики сходятся во мнении, что мастер наделил монаха красивым лицом и, следуя достоверности, не забыл лишить его верхнего края правого уха, который Мёэ отрезал во время аскетического подвижничества.^[173] Но, главное, он с помощью изобразительных средств наделил эту яркую личность, с четко выраженной позицией, чертами, свидетельствующими о высокой нравственной зрелости. Обращение скульптора к Мёэ было не случайным, поскольку священник считался харизматической личностью не только в буддийском мире, но и в свете. Сама императрица, желая получить от него благословение, пригласила во дворец. Имея свои представления о достоинстве буддийского монаха, Мёэ отказался занять место ниже ее трона, как того требовал придворный этикет, и аргументировал следующим образом: «Как подданный императора, я низкого происхождения. Но здесь я стою перед Вашим Величеством как духовный наставник, чья жизнь посвящена познанию и выполнению дел не этого мира. Мне не следует преклоняться даже перед богами. Если бы я занял место ниже Вашего, вынужденный к этому этикетом, то мы оба допустили бы грубое оскорбление нравственного закона. Я говорю это, руководимый побуждениями, стоящими несравненно выше мирских соображений» (Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Японский буддизм. С. 61). Смущенная императрица была вынуждена попросить прощения, и в дальнейшем между ними установилась духовная связь. Чести дружить с Мёэ удостоился и всемогущий правитель того времени Ходзё Ясутоки. Он уважал Мёэ за позицию, согласно которой, с точки зрения буддизма, и друзья, и враги «достойны уважения и приветливого обхождения» (Там же. С. 62). Мёэ не делал различия между обычными людьми и сильными мира сего и ежедневно возносил молитву о всех существах и считал, все живое наделено природой Будды и ласково приветствовал поклоном даже животных, как своих друзей. Достигший высот уважения и почитания, Мёэ был увековечен в скульптуре, которая хранится в его родном храме Кодзандзи, где прошли последние минуты легендарного священника.



Сётоку тайси в возрасте 32 лет, принц-регент, раскрашенное дерево, Сёрёин, храм Хорюдзи, Нара

В позднекамакурский период четко проявился переход от храмовой скульптуры к изображению реальных лиц, принадлежавших буддийскому миру, и далее к светской скульптуре. Прежде всего мастера обратились к изображению известных персонажей из прошлого и парадным портретам государственных деятелей, определявших ход новой истории. Заслуживает внимания малоизвестная сидящая скульптура принца Оцу но Мико (663–686). Широкой японской публике она была открыта в 2008 г., когда в Токио проходили две выставки шедевров храма Якусидзи – в Токийском национальном музее и небольшая – в районе Мэгуро, где и был выставлен скульптурный портрет принца, отнесенный к важной культурной ценности. Он прославился не только как младший брат принцессы Оку, тоже дочери императора Тэмму, но и как один из авторов поэтической антологии «Манъёсю», в которой ему принадлежат четыре песни (сестре шесть). После смерти отца принц по совету монаха Гёсин собирался завладеть тронem, для чего тайно прибыл в храм Исэ, где с четырнадцати лет посвятила себя служению богине Солнца его сестра. По доносу принца Кавасима заговор был раскрыт и принца казнили. Его жена вслед покончила жизнь самоубийством. Приговоренный к смерти, принц, проливая слезы на насыпи у пруда Ивара, сложил танка – Обвиты лианами каменные скалы... – Иварэ, в пруду, – Ужель в последний раз – Я сегодня утку плачущую вижу – И навек исчезну в облаках? (пер. Глускиной А. Е.).^[174] Вдохновленный этими стихами и печальной судьбой молодого принца, мастер XIV в. создал сидящую скульптуру из наборного дерева, высотой 39,5 см облаченную в придворное одеяние. Безусловно, основное внимание бусси уделил выражению лица, в котором передал глубокое страдание и боль о так быстро уходящей жизни. В полуприкрытых глазах, над которыми нависли сдвинутые брови, читается тоска. В левой руке принц сжимает церемониальный жезл сяку. Необычна позиция ног, лежащих на пьедестале, при этом ступни расположены параллельно друг другу, но не соприкасаются.



Конгояся мёо, раскрашенное дерево, 69,7 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Годзандзэ мёо, раскрашенное дерево, 68,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Голова Фудо мёо, раскрашенное дерево, 51,5 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Гундари мёо, раскрашенное дерево, 69,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Дайтоку мёо, раскрашенное дерево, 58,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи Кио

На скульптуру нерелигиозного характера оказала влияние придворная живопись *нисэ-э* (подобные портреты),^[175] развивавшаяся с конца XII в. Характерными образцами являются фигуры военачальников Уэсуги Сигэфуса,^[176] Ходзё Токиёри (раскрашенное дерево, 70 см, храм Кэнтёдзи, Камакура, создана вскоре после его смерти в 1263 г.) и Минамото Ёритомо. Это не иконические, застывшие изображения, а воплощения изменившихся представлений о мужественности и красоте. С пластическим совершенством в строгих, спокойных лицах выявлены черты силы и отваги. Некоторая монументальность фигур, усиленная одеждой, хотя и вырезанной схематично, как считает Мори Хисаси (Mori Hisashi. *Japanese Portrait Sculpture*. P. 92), не мешает разглядеть в них следы человеческих чувств, житейской озабоченности, усталости. Скульпторы фиксируют внимание на значительности и важности новых героев и идей, которые они провозглашают. Они осознавали, что изображают людей значительных самим своим положением и не нуждающихся в идеализации. На военачальниках церемониальная придворная одежда сокутай, соответствующая стилю того времени, на головах – высокие шапки-эбоси, символ их знатного происхождения и особого положения в обществе, в руках скипетры. Преисполненные достоинства и благородной сдержанности, спокойствия и самообладания, они воздействовали на зрителя не меньше религиозных деятелей, внушая почтение. Одухотворенность, характерная при изображении дзэнских монахов, считается с лиц этих исторических деятелей. Токиёри, погубивший много жизней, в тридцать лет постригся в монахи и для чаньских монахов из Китая построил храм Кэнтёдзи. Этим поступком он рассчитывал смыть кровь и умиротворить гневных духов (Ямаори Тэцуо. *Лицо: портрет и культура Японии*. С. 88). Объектом скульптуры стали портретные образы исторических личностей, в которых засвидетельствован отход от канонов буддийской пластики и достигнут определенный психологизм в передаче внутреннего состояния. Художественное освоение мира происходило, в том числе, и через знакомство с понятными образами, наделенными земными чувствами и принадлежащими к роду людей. Возможно, они были далеки от идеала красоты, воплощенного в буддийских божествах, но доступные и более близкие.

В парадном портрете раскрывалось реальное сходство, воспроизводился конкретный образ, свободный от строгой сакральной пластики. Светские портреты государственных деятелей, военачальников стали первыми нерелигиозными изображениями, которые разнообразили многоцветную стилистику японской скульптуры и в то же время явились почти последними истинными образцами национального искусства ваяния. Из этого светского портретного круга выбивается сидящая скульптура военачальника Тайра Киёмори, изображенного с бритой головой *тэйхацу*, в монашеской одежде за чтением сутры, которую он держит в руках. Благодаря играющим складкам одежды, фигуре сообщено некоторое движение. В целом каноническая буддийская пластика уступила место светской с ее свободной трактовкой образов и углубленной передачей мироощущения, взяв за основу свободное обращение с чертами лица и общей формой тела.



*Одиннадцатиликая Каннон, лак и золотые пластины на дереве, 225 см, 1233 г.
скульпторы Импан и Инъин, храм Хосякудзи, Киото*



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 166 см, 1295 г., скульптор Индзё, Киото



Кукай, раскрашенное дерево, рельеф, 1302 г., скульптор Дзёки, художник Эндзюн, храм Дзингодзи, Киото

Традицию ваяния современных государственных деятелей слабо, но все-таки поддерживали мастера последующей эпохи, о чем свидетельствует групповой портрет

пятнадцати сёгунов Асикага (храм Тодзиин,^[177] Киото). Известны авторы только скульптуры десятого сёгуна Ёситанэ – это бусси Какутэй и Какукити (1542 г.). Но по стилю – у них всех детская внешность – определили, что, скорей всего, это произведения одних и тех же мастеров и принадлежат одному и тому же времени. Тенденция создания персонажей, больше похожих на кукол, стала преобладающей в эпоху Эдо. В такой «инфантной» стилистике вырезан портрет Тоётоми Сутэмару, первого сына Тоётоми Хидэеси (1536–1598), наследника, умершего в трехлетнем возрасте. Глубоко переживавший трагедию отец заказал скульптуру с надеждой, что его дитя достигнет царства Будды. Если сёгуны в формальных одеяниях, то на Сутэмару естественно детская одежда. Однако торчащие в стороны рукава выполнены в соответствии со взрослой придворной модой, как у сёгунов. Светская портретная скульптура зашла в тупик. Созданные в этот период работы больше похожи на манекены, нежели на произведения искусства. Примером тому являются скульптуры военачальника Тоётоми Хидэеси и его матери, монахини Ниссю (храм Дзэндзодзи, Киото, соответственно 1597 и 1601 гг.).



Одиннадцатиликая Каннон, раскрашенное дерево, 69,2 см, 1319 г., Инъэн, Какусин, Инкицу и др., храм Хоконгоин, Киото

Скульпторы периода Камакура обращались не только к героическим образам своих современников, но и к историческим деятелям прошлых эпох. Одним из излюбленных объектов для ваяния стал принц Сётоку Тайси,^[178] который пользовался особой популярностью в Камакура. Идеализированные вымышленные изображения Сётоку Тайси ученые делят на три категории: образ в стиле *намубуцу* (*намубуцу Тайсидзо*) – на этом скульптурном портрете принц изображен стоящим со сложенными в молитве руками и провозглашающим молитву^[179] *коё Тайсидзо* (коё – выражение сыновней почтительности) и *сэссё*, или *косан Тайсидзо* (образ принца-регента) (Mori Hisashi. *Sculpture of the Kamakura Period*. P. 68–69; Танака Ёсиясу. *Буцудзо но сэкай*. С. 154). Они

олицетворяют этапы жизни принца: детство, юность и зрелость, которые проиллюстрированы в «Сборнике легенд о Сётоку Тайси» («Сётоку Тайси дэнряку»). Легенда говорит, что еще в двухлетнем возрасте принц молился, обратив взор на восток. На нем только красные шаровары-юбка в широкую складку; перед оголенной грудью в молитве сложены ручки. Этот тип изображения восходит к упоминавшимся скульптурам в стиле тандзё буцу: примерно так, но положение рук иное, ваяли маленького Шакьямуни, тоже принца по происхождению. Фигуры в стиле намубуцу становятся особенно популярны в период Камакура. Самая старая из них (раскрашенное дерево, 67,6 см), хранящаяся в частной американской коллекции, датируется 1292 г. Скульптура Сётоку, принадлежащая Японии, вырезана в 1300 г. и находится в храме Окубодэра в Нара. Созданные в конце XIII в. обе фигурки, скорее всего, имели прототипом более раннюю, так как в хронике «Зерцало Восточных провинций» («Адзума кагами», 1210 г.) говорится о памятной службе перед *наму буцудзо* в домашней часовне Минамото Санэтомо. Образ *коёдзо* самый популярный из трех. Сётоку предстает юношей примерно шестнадцати лет с гладко зачесанными на прямой пробор волосами, которые собраны в нависшие с двух сторон каплевидные пучки-локоны; на нем монашеское одеяние, в руках глубокая конусообразная курильница с ажурной крышкой на длинной ручке (*эгоро*). Это изображение тоже отсылает к пассажиру из «Сборника легенд», где шестнадцатилетний принц молился о быстрейшем выздоровлении отца-императора (Кэнсюн, раскрашенное дерево, Гокуракубо при храме Гангодзи, Нара, 1268 г.). Есть скульптуры, которые строго нельзя отнести к типу *коё*: вместо курильницы веер или скипетр, а сам Тайси чаще представлен в сидящей позе как, например, в Зале Эдэн храма Хорюдзи (Энкай, раскрашенное дерево, 57,9 см 1069 г.). Это главная святыня, перед которой молились во время ежегодной памятной службы в честь принца – *сёрё* э. Семилетний Тайси вчитывается в текст сутры, привезенной из корейского государства Кudara. Третий тип *сэссёдзо* обнаруживается в фигуре 32-летнего принца, созданной мастерами Инкэй и Индо (раскрашенное дерево, храм Дарумадэра, Нара, 1277 г.). В этом возрасте регент Сётоку установил в стране 12-ти ранговую систему управления,^[180] поэтому он предстает уже зрелым мужем, опытным государственным деятелем, которого занимают серьезные проблемы страны. Удлиненные уши – признак благородного происхождения, высокая церемониальная шапка на голове свидетельствует об особом положении Сётоку в обществе. На нем уже не монашеское одеяние, а строгая одежда важного лица. В отличие от похожей скульптуры неизвестного мастера (храм Сёрёин на территории Хорюдзи, Нара, 1121 г.) руки у этой фигуры сжаты в кулаки, а не открыты ладонями во внутрь, в позиции, похожей на мудру *нёрай кэньин*. Кулак левой руки, держащей складной веер, накрывает кулак правой руки. В ранней фигуре из-под одежды слегка видны ступня левой ноги и пальцы правой.^[181] Внутри этой скульптуры были обнаружены три сутры, наиболее почитаемые принцем («Хоккэкё», «Сёманкё», «Юймакё»), и замечательная бронзовая фигурка Каннон на деревянной подставке. И хотя эти предметы относят к мемориальным, но они никогда не принадлежали принцу, а должны были свидетельствовать о крепкой связи времен и особом, благочестивом отношении к Сётоку. В голове другой статуи Тайсё, вырезанной в 1320 г. бусси Танко (храм Буккодзи, Киото), нашли контейнер с завернутым в бумагу пеплом, который по надписи на бумаге определили как останки известного монаха Рёкая, верного почитателя принца. Их туда поместил его сын, уже упоминавшийся монах Рёгэн,^[182] по заказу которого и была изваяна эта скульптура. Таким образом, продолжалась буддийская традиция, по которой ритуальные, мемориальные предметы, помещенные внутрь статуй, придавали им сакральность. В то же время как произведение искусства эти скульптуры обретали самостоятельную художественную ценность.

Говоря о камакурской пластике, нельзя оставить без внимания киотосские школы ваия Ин и Эн, представленные бусси Инкэй, Инсин, Импэн, которые работали в основном в духе фудзиварского традиционализма. А такие скульпторы как Рёэн, Сёэн, Эйэн, Инсё, Инъэ и Инъю не игнорировали и достижения новой пластики, провозгласившей принципы реалистического изображения. Из столичных скульпторов, откликнувшихся на новые веяния, одним из самых значительных был уже упоминавшийся Мёэн, принадлежащий к школе Эн – автор композиции из Пяти Великих Светлых государей Го Дай Мёо: Трехликий шестирукий Конгояся мёо, Трехликий шестирукий Дайитоку мёо, Фудо мёо, Восьмирукий Гундари мёо, Трехликий восьмирукий Годзандзэ (Госандзэ) мёо (1176 г., храм Дайкакудзи, Киото). Первая скульптурная группа из Пяти Великих Светлых царей для храма Дайкакудзи была выполнена еще раньше по заказу императора Сага (786–824), который призвал для этой работы Кукая.

На постаменте Конгояся мёо, сохранилась надпись, свидетельствующая, что работу начал шестнадцатого числа одиннадцатого месяца 1176 г. хогэн Мёэн. Все пять фигур выполнены в одном масштабе и в фудзиварском стиле, относятся к важной культурной ценности. Автор с особым вниманием отнесся к деталям, складкам одежды, украшениям на шее и руках, атрибутам: лук, стрелы, колесо Закона, ваджра, скипетр. Правда, сейчас трудно разглядеть некогда богатый декор с элементами золотых узоров на одеяниях. По канону, Светлые государи изображаются грозными и даже устрашающими, но скульптору удалось смоделировать выражения лиц так, что они не кажутся столь отталкивающими в своем неистовстве к противникам Учения.

Особенно впечатляет объемная фигура трехликого восьмирукого Светлого царя Годзандзэ мёо, охранителя Востока, олицетворение Дайнити из Мира Ваджры или будды Асюку. Считается, что он разрушает «три мира»: скупость (*дон*), гнев (*син*), глупость (*ти*), которые порождают заблуждения, страсти человека (*бонно*),^[183] поэтому наделен тремя гневными ликами (фунну). В восьми руках он держит пику, стрелу, лук, лассо, меч, колокольчик с ручкой-ваджрой, а пальцы двух свободных рук замысловато сплетены в мудру *годзандзэин*. Обычно всю фигуру обрамляет ореол в виде стилизованного пламени каэнкохай, но мандорлы Светлых царей Мёэна другие, со сквозным рисунком, напоминающим растительный орнамент. Одна из особенностей этих скульптур в том, что Годзандзэ мёо часто изображался попирающим ногами бога Шиву и его государыню Ума как символов инородной религии. Особое внимание к этому божеству определено тем, что Годзандзэ мёо занимал самое высокое положение среди Светлых царей и часто вместе с Фудо мёо фланкировал Дайнити.



Триада Шакьямуни, сухой лак, 3 м, храм Дзюфукудзи

Светлый царь Гундари мёо, охраняющий Юг, воплощение будды Хосё, оберегает людей, предостерегает их от различных несчастий, устраняет преграды. Иконография этого персонажа привлекает внимание изображением красных змей, которые вместо ручных, ножных браслетов, ожерелья обвивают его руки, предплечья, ноги, шею. В одной из восьми рук он держит змею с открытым ртом, другие сжимают уже упоминавшиеся атрибуты. В индуизме змеи символизируют бессмертие, кроме того, они воспринимаются как олицетворение человеческого упорства, настойчивости. Змеи Гундари мёо воплощают принцип «гати-гакэн-гаман-гаай» (ум, взгляд, терпение, любовь). Его две руки скрещены на груди в мудредайсинъин, остальные держат копье, хорин, лассо, ваджру.

Пожалуй, внешне самым устрашающим из всех Светлых царей Мёэн изобразил Дайитоку мёо, охраняющего Запад и в соответствии с именем энергично распространяющего свою добродетель и устраняющего всевозможное зло. Он считается олицетворением Амида или Мондзю. Также как и все Светлые цари наделен третьим глазом дайсанган, изображается со вздыбленными волосами эмпацу, которые обрамляют дополнительные головы, смотрящие в разные стороны (всего их у него шесть: три над основной головой). В руках Дайитоку держит те же самые предметы, что и остальные Светлые цари, но средние пальцы двух свободных рук соединены в мудре, остальные переплетены. Если другие Светлых цари всегда сопровождают божеств, то Дайитоку мёо может изображаться отдельно как стоящим на многоярусном пьедестале, имитирующем скалы сиссидза, так и сидящим в позе ханкафудза на зооморфном троне, изображающем священное животное индуизма – буйвола. В отличие от других Светлых царей Дайитоку мёо шестиногий.

Стоящая фигура еще одного Трехликого Шестирукого Светлого царя Конгояся мёо, единственного пятиглазого, охранителя Севера, воплощение будды Фукудзёдзю в целом выполнена в соответствии с канонem, разработанным для изображения этого божества. Правая нога, слегка согнутая в колене, и прямая левая упираются в раскрытые цветы лотоса – *фумиварирэнгэ*, что символизирует намерение Светлого царя растоптать зло. С помощью оружия и, главное, скипетра конгосё (созвучно его имени) уничтожает всю грязь и бедствия. Кроме того, в руках он держит лук, стрелу, колокольчик-ваджру и другие сакральные предметы.



Фудо мёо, храм Гокуондзи

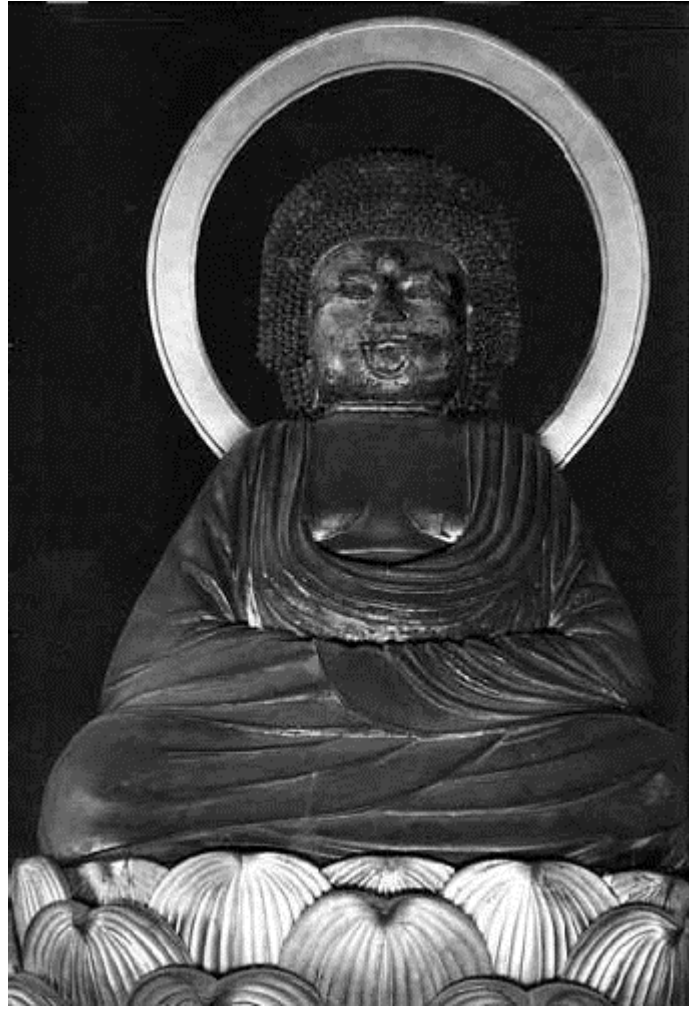


Фудо мёо со спутниками Конгара и Сэйтаса, втор. пол. Камакура, храм Оямадэра

Заслуживает внимания скульптура Одиннадцатиликой Каннон, выполненная хоин Импаном и хоккё Инъуном в 1233 г. в качестве главной святыни для храма Хосякудзи в окрестностях Киото. Традиции школы Дзётё просматриваются в изображении круглого лица, длинных бровей, полуоткрытых глаз. Раннехэйанский стиль обнаруживается в трактовке одежды, края которой стелятся по полу, ниспадающие летящие шарфы смыкаются у колен. В то же время очевидно и влияние камакурского стиля. Статуя Дзидзо, выполненная согласно найденной внутри головы записи в 1295 г. хоин Индзё,^[184] явно демонстрирует новый стиль, несмотря на принадлежность автора к школе Ин. Это влияние обнаруживается в удивительно спокойной позе и особенно в положении рук: в левой – драгоценность мани, а большой и указательный пальцы правой руки образуют круг как символ круговорота бытия и совершенства Учения.

В стилистике школы Ин в 1302 г. бусси Дзёки выполнил высокий рельеф *таканикубори* Кукай (раскрашивал Эндзюн) для храма Дзинго в Киото. В молодом добродушном лице не проглядывается глубокий ум и проницательность, обычно свойственные этому образу. В руках традиционные ваджра и четки, рядом сосуд с живительной водой как символ счастья, мудрости и благих намерений. Длинные рукава в духе сунской традиции стелятся по постаменту. В целом тональный рельеф выполнен искусно, но, как считает Мори Хисаси, остается ощущение, что мастер работал в не совсем знакомой ему технике (Hisashi Mori. *Japanese Portrait Sculpture*. P. 125).

Совместное творчество представителей школы Ин – хоин Инъэн, хогэн



Гокосюи Амида, храм Гокюин



Охранники гарандзин

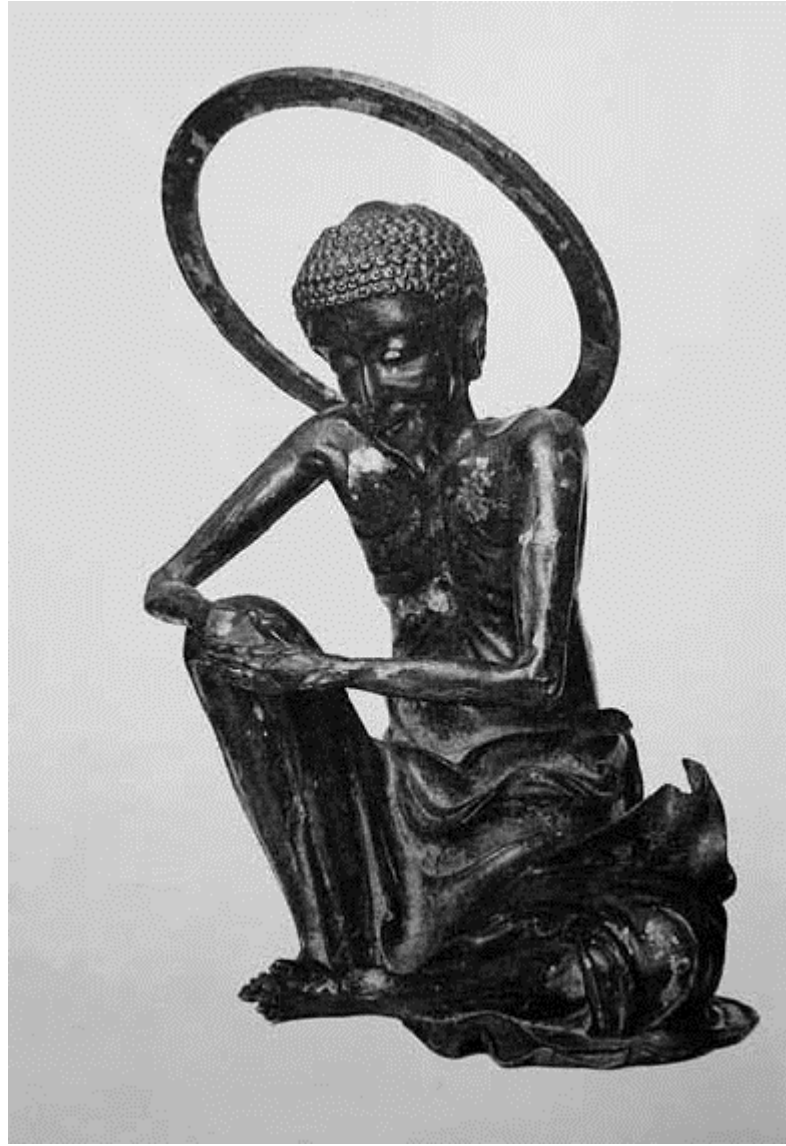
Какусюн, хогэн Инкицу и еще шестнадцать бусси, о чем есть соответствующая запись, обнаруженная в фигуре Одиннадцатиликой Каннон, представляет собой великолепный образец позднекамакурской скульптуры, в которой угадывается стиль фудзиварского

традиционализма, на удивление сохранившийся до начала XIV в. (храм Хоконгоин, Киото, 69,2 см, 1319 г.). Необычность изображения в том, что сидящая Каннон наделена четырьмя руками вместо двух. В этой скульптуре все выполнено искусно и талантливо – от лица, глубоких складок одежды, великолепных головных и нагрудных украшений, атрибутов в руках до лotosового пьедестала и нимба. Художественные элементы фигуры находятся в гармоничной связи, являя пример высокого мастерства скульпторов, творивших в период, когда японская пластика постепенно утрачивала свои позиции.

Эстетическим центром храма по-прежнему оставался алтарь с основной святыней и окружающими ее скульптурами, представляющими многофигурную композицию. Существенно расширилось пространство для молящихся, которые хотя и обрели одну крышу с божествами, но находились на разных уровнях. Буддийское пластическое искусство, имея уже многовековую историю, прочно укоренилось в Японии и предложило свое видение мира и роль божеств в нем. Лики при всей их отрешенности стали выглядеть более человечными, не вознесенными над земной жизнью, а приближенными к ней. Скульпторов занимала не только Вселенная, но эмоции людей и их духовные потребности. Сохранялся традиционный круг божеств, святых, подвижников, учеников, предстоящих, однако он расширился за счет культурных героев, взятых из новой действительности. Камакурский пантеон пополнился персонажами из числа государственных, исторических деятелей, последователей новых направлений в буддизме – Дзёдо, Син, Дзи, Нитирэн и Дзэн, внеся многообразие в иконографию типов. Портретируемый интересовал мастера не только с точки зрения фактического сходства, что могло в некоторых случаях отходить на второй план, а как личность, обладающая социально значимыми качествами. Художественное освоение мира шло по линии сближения религиозного и светского начал.

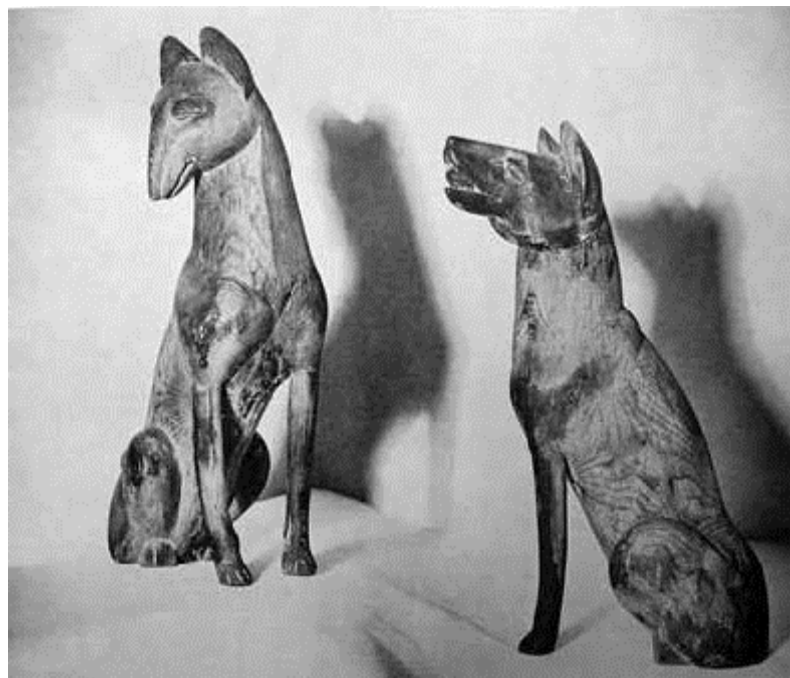


Пиндола, дерево, 83,5 см, XIV в., Британский музей





Ученики Будды, дерево, бронза, 31–34,6 см, XVII в., Британский музей



Посланники бога Инари, дерево, XV–XVI вв., частная коллекция

В основном эти скульптуры помещались в портретных залах *эйдо*, залах основателей храмов *кайдзандо* или патриарших залах *сосидо*, располагавшихся на территории

монастырей. Начало созданию таких сакрально-светских построек, предтечей которых являлись танские портретные залы, относится к периоду Нара,^[185] но их расцвет приходится на эпоху Камакура, когда они выделились в особую зону почитания духовных лиц и мирян. В храме Конгобудзи на горе Коя издавна существовал подобный зал, располагавшийся между Главной пагодой и Западной пагодой к северу от Золотого храма Кондо, где стояло жилище Кукай. В современной постройке, сохранившей атмосферу его дома, находится рисунок с изображением этого великого человека Японии, сделанный монахом-художником Синнё Хосинно, третьим сыном императора Хэйдзэй (прав. 806–809) и считавшего Кукай своим учителем. Рисунку придали статус исключительно сакрального, и он никогда не выставлялся для публичного осмотра.

Основным материалом в скульптуре Камакура стало дерево, открывшее широкие возможности для мастеров. Труднодоступный сандал, привозившийся из Китая и Юго-восточной Азии, заменили на местные виды – мискант (кая), кипарис (кусунки), кацура, сакура, а также солнечное дерево хиноки, которые тоже благодаря своей особой структуре способствовали художественному воспроизведению мелких деталей головы, лица, украшений.^[186] Ценность этих пород состояла и в том, что они обладали большим запасом прочности и почти не коробились. Дерево как достаточно гибкий материал позволяло скульптору достигать свободу в обработке форм, демонстрировать богатство деталей и глубоких насечек. Инструменты, находившиеся в распоряжении ваятелей, допускали вырезать длинные и короткие линии, всевозможные закругления, завитки, выемки. Но органика дерева позволяла обрабатывать его только вдоль волокон, а не резать в любом направлении. Тем не менее дерево как скульптурный материал привлекало широкими возможностями. Его поверхность после грунтовки золотили, раскрашивали, создавая полихромные скульптуры, или ничем не покрывали, обнажая красоту текстуры, декоративный узор волокон, следуя принципу естественной бесцветности скульптуры. Цвет и тон занимал важное место в арсенале средств скульптора. За ними могла скрываться грубость в обработке дерева, кроме того, грунтовка и раскрашивание придавали скульптуре прочность и способствовали ее сохранности. Полихромия скульптуры находилась в гармонии с внутренним окружением храма и его архитектурой. Но яркая живописность таила и опасность, поскольку могла помешать сосредоточиться на пластической форме. Сочность палитры, декоративная роскошь глиняной и лаковой пластики сменилась необыкновенной по выразительности и изяществу художественной выделкой высоких, замысловато перевитых причесок, украшенных ювелирными изделиями, а также глубокой резьбой одеяний и драпировки. Если архаичная одежда будд была в гармоничном созвучии с телом, сливалась с ним, утрачивала вещественность, то одеяния, исторических деятелей, дзэнских наставников уже были скроены по определенному фасону, имели форму и отражали «модные» тенденции своего времени. Деревянная скульптура отличалась разнообразием размеров, ей были подвластны как монументальные фигуры, так и миниатюрные. Развивалась наборная техника ваяния ёсэгидзукури, разработанная еще Дзётё, но сохранялся и классический способ создания скульптур из массива дерева итибоку. Кроме того, применялся новый прием имплантации глазных кристаллов с внутренней стороны – гёкуган, делавший глаза похожими на человеческие.^[187] Основным компонентом был горный хрусталь, а все крепление держалось на бамбуковых гвоздиках, также использовалась бумага *васи* и дерево. Безусловно, мастера станковой скульптуры владели широким арсеналом технических приемов, свидетельствующих о неувядаемости традиций.

В период Камакура мастера почти не работали в традициях сухой лаковой скульптуры. Кроме вышеописанных образцов этой скульптуры безусловный интерес вызывает

единственная лаковая центральная фигура Триады Шакьямуни из храма Дзюфукудзи; предстоящие Мондзю и Фугэн выполнены из дерева. В духе камакурской пластики голову Будды украшает высокая, художественно декорированная прическа, но, правда, корона отсутствует, тем не менее он называется Хокан Сяка нёрай – Шакьямуни в короне. Исторический Будда изображен в сидящей позе кэкафудза, пальцы рук сплетены в мудре дзэндзёин, одеяние ноэ украшают глубоко задрапированные складки, создающие впечатление накатывающих волн. По размерам, а его высота 3 м, Будда одинаков с Бирусяна (храм Тосёдайдзи, 3 м) и на полметра выше Якуси (Октогональный северный храм, территория Хорюдзи). Специалисты признают высокую технику исполнения этой немаленькой скульптуры, оригинальный способ ваяния, креплений десяти листов, каждый не более 1 см и их прочность. В эпоху Эдо только три подверглись реставрации. Изначально скульптура была покрыта позолотой, одежда по лаковой поверхности раскрашена, а в глазницы вставлен хрусталь (Симидзу Мадзуми. Камакура но буцудзо бунка. С. 31).

Наряду с общепринятыми скульптурными материалами в период Камакура применялось железо, техника литья иковки которого для изготовления сельскохозяйственных инструментов и оружия была широко известна еще в древности. Из-за своей способности ржаветь, приобретать красно-коричневый цвет и со временем утрачиваться железо почти не применялось для изготовления произведений искусства. Но в начальный период Камакура стали создавать железные буддийские скульптуры *тэцубуцу*, одна из первых фигур железного Якуси обнаружена в префектуре Тотиги в Якусидо. Почти к этому же времени относится скульптура Фудо Мёо из храма Гакуондзи, полностью сделанная из железа, включая драпированную одежду, прическу, лotosовую корону. Еще более художественно выполнен Фудо Мёо из храма Оямадэра со спутниками Конгара и Сэйтака. Центральная фигура сидящего, богато украшенного Фудо достаточно большая. Автор смог передать злобное выражение лица фунну, свойственное этому персонажу. Но в сверкающие гневом глаза для усиления эффекта вставлен хрусталь. В Японии сохранилось примерно сто железных скульптур, относящихся к Средневековью, большинство из которых находится в храмах префектуры Айти и восточной части страны: в Канагава, Токио, Сайтама, Тотиги, Иватэ. Основная причина появления железных изображений в этом районе та же, что и распространение скульптур в стиле натабори – склонность нового военного сословия к грубой простоте, выражению в произведениях искусства мощи и силы в противовес утонченной красоте, изяществу, характерным для скульптур столичного региона. Кроме того, железо при своем недостатке подвергаться ржавчине, в отличие от бронзы огнеупорно. В Китае и Корее традиции создания железных скульптур имели длинную историю, а при устойчивом желании японцев заимствовать континентальную культуру, появление скульптур из этого материала было закономерным.

Камакурская пластика разрабатывала новые темы и образы, которые почти отсутствовали в скульптуре предшествующих периодов, опираясь на традиции нарского реализма и сунской школы ваяния. В ней наблюдается отход от каноничности сакральной пластики и свободное размещение скульптуры в пространстве как части художественного образа, что свидетельствует о зарождении нового пластического мышления. Это подтверждается наличием в храме круглых, а не только придвинутых к стенке скульптур, способствующих более тесному общению, соприкосновению с верующими. Скульптура продолжала оставаться важнейшим и неизменным компонентом буддийского храма. В многофигурных алтарных композициях она играла роль эстетического центра притяжения, доминируя в храмовом пространстве и дополняя архитектурный облик. В буддийскую классическую пластику проникли неведомые

доселе портреты патриархов и видных людей эпохи. Их величавые образы несли жизненную энергию и новое мироощущение, демонстрировали разнообразие пластических решений. Искусство скульптурного портрета в эпоху Камакура достигло своего расцвета и ценится опосредованным раскрытием индивидуальных черт персонажа с указанием его социального статуса. Созданные скульптуры нередко служили последующим поколениям образцами для познания, например исторического костюма, выполняли образовательные функции.

В период Камакура появляются необычные изображения Амиды (храм Гокоин, важная культурная ценность). Например, Гокосюи Амида, Амида, размышляющий над пятью кальпами (первый иероглиф «го» – пять, второй «ко» – кальпа).^[188] Осмысление буддистами, вслед за индуистами, времени как нечто бесконечного родило новый образ Амиды, который стал изображаться с длинной «африканской» прической, символизирующей вечность. Конечно, взгляд будды, как и положено по канону, выражает любовь и сострадание к людям. Удивляет не только необычная прическа Амиды, но и положение рук, всегда видимых, а здесь спрятанных под одеянием, но мудра дзэин все равно угадывается. Похожее изображение Амиды (национальное сокровище) есть в храме Тодайдзи.

С наступлением следующей эпохи Муромати (1336–1568) пластическое мышление, господствовавшее в Японии на протяжении многих веков, сменилось пейзажным мировосприятием, где на первый план вышла природа. В алтаре дзэнского монастыря место основной святыни мог занять свиток с изображением природного мира, который служил фоном божествам, архатам, патриархам, а также монохромная живопись, каллиграфия, дававшие простор для непосредственного общения наставника с учеником и открывавшие путь к постижению истины. Но, отдавая дань традиции, в храме помещали также знакомых персонажей буддийского пантеона. Высокий духовный идеал прошлого, воплощенный в пластике, получил новую художественную интерпретацию и в светской живописи, приобрел иную форму.^[189]

В самом конце периода Камакура и Муромати^[190] в дзэнских храмах появились сидящие и стоящие скульптурные изображения охранителей *гарандзин*: Сидзантэдайтэй, Сёхотиро, Дайгэн, Сюри, Сёубаханган, Канносися и др. Представлявшие сонм китайских даосских божеств, они и в Японии не утратили континентальной специфики, хотя и обрели национальные черты. Все изображены в разнообразных высоких головных уборах, некоторые богато украшены и в длинных одеяниях халатного типа дофуку. Правда, у стоящих фигур оно чуть ниже колена, необычного покроя с круглым воротом и не с такими широкими рукавами. Более того, последние показаны в движении, когда правая нога значительно выдвинута вперед, а в руках могут быть такие предметы, как скипетр хо или свернутый свиток *мусубибуми*. Различны положения рук, не занятых атрибутами: левая лежит на коленях открытой или закрытой ладонью, правая сжата в кулак или обе руки сплетены на уровне груди и т. д. Поражают глаза: круглые, широко открытые или дальневосточного типа в виде узких щелочек. Как мы знаем, у даосских мудрецов были отпущены бороды и усы. В настоящее время у вышеперечисленных персонажей отсутствует на лице какая-либо растительность, но остались следы в виде ямочек, свидетельствующие, что она была, но со временем утрачена. В скульптурах гарандзин отсутствуют какие-либо признаки божественности, исключительности, они больше напоминают духовных наставников, изображенных в реалистической манере. Из наиболее значительных образцов пластики последующего периода до наших дней сохранились скульптуры любимого ученика Будды – Пиндола, который часто помещается в трапезных монастырях, Сэйтика Додзи, одного из восьми слуг Фудо мёо

(дерево, 96,7 см, Фудодо, Конгобудзи, г. Коя), изображения посланников бога Инари в виде фигурок лис, а также учеников Будды.

Кроме канонической буддийской скульптуры, в XVII в. появились деревянные изображения буддийских божеств, выполненные мастером Энку (1628–1695), в стиле упрощения художественных образов и выразительных средств. Принадлежавший к странствующим монахам-проповедникам ямабуси, Энку исходил всю Японию вплоть до Хоккайдо и везде оставил десятки, сотни своих деревянных творений. Считается, что за всю жизнь Энку создал более 120 тыс. скульптур, из которых сохранилось примерно пять тысяч. Скульптор, принадлежавший к адептам школы Тэндай, как и другие ямабуси, вышедшие из ее храмов, занимался созданием скульптур – *дзобуцу*. Энку для многочисленных провинциальных японских храмов вырезал скульптуры, не привычные с точки зрения классики. Например, в традиционно грозных образах Нио или Фудомёо проглядывали черты, свойственные обычным людям. Они не пугали, не вызывали страх и боязливую смиренность, а скорей вызывали своим острогротесковым видом улыбку (Комаровский Г. Пять тысяч будд Энку. С. 25). Не лишая божеств канонизированных поз и атрибутов, Энку наделял их обликами персонажей, реально приближенных к простому народу. Доступность восприятия божеств, трактовка их образов как земных существ делала скульптуры Энку поистине народными. Мир буддийских божеств, озаренных простодушными, наивными улыбками, входил в будничную жизнь обычного человека. Улыбающиеся будды – *бисёбуцу* стали неотъемлемой частью интерьеров провинциальных храмов, где они служили культовым целям. Лица будд Энку часто напоминают детские. «Младенческий» стиль автора прослеживается во многих скульптурах. Такими предстают изображения Конгара и Сэйтака, спутники Фудо мёо. Первого называют дитем благочестия, второго – дитем неистовства. Но «детскость» у Энку не всегда равнозначна наивности, умилению и чистоте. У Конгара и Сэйтака настороженные и даже сердитые лица. Известный персонаж из «Сутры цветочного убранства» Дзэндзай Додзи, который в стремлении познать истину в детстве обошел многих святых, предстает с внимательным взглядом, обращенным в себя (Ямаори Тэцу. Лицо: портрет и культура Японии. С. 109, 117).

Безусловно, Энку отошел от основных принципов буддийской скульптуры, создавая «нерасчлененную пластическую массу без шеи и признаков симметрии, прибегал к нарушению пропорций тела». Например, голова известной фигуры Каннон посажена на короткую шею и как будто выросла в тело. Тем не менее в решении деталей некоторых скульптур он обращался к шедеврам японской пластики, с которыми знакомился во время странничества. Такой предстает Святая Каннон из храма Сэйходзи (преф. Гифу), а также Каннон с головой дракона (Рюдзу Каннон, из того же храма). У обеих по бокам вырезаны острые выступы в виде рыбьих плавников, что напоминает известные асукские изображения Каннон. Резцом и топориком мастер вызывал к жизни канонические образы, изменял их, но все-таки оставлял узнаваемыми. У Каннон из храма Рэнгэбудзи (преф. Гифу) тщательно, насколько это было возможно сделать топориком ната, вырезаны корона, складки одеяния, лепестки трона, пальцы рук, сложенные в мудре. Все это делало изображение знакомым и близким. Энку создавал не только канонические образы Каннон, которые можно видеть в буддийских храмах, а также ее местные варианты, распространенные в народной среде. Такой предстает небольшая статуэтка Коясу Каннон (Каннон, убаюкивающая младенца) из синтоистского святилища Коясу дзиндзя в Минами преф. Гифу, Комоти Каннон (Каннон на сносках), к которой обращались женщины для благополучного разрешения от родов. Народные верования вычленяли свойства, функции божеств, соответствующие социальным чаяниям простых людей, а Энку откликался на этот вызов. Вышедшие в народном буддизме на первый

план культа таких божеств, как Мироку, Фудомёо, Дзидзо и в творчестве Энку занимали ведущее место. Энку, пожалуй, не обошел вниманием ни одного из божеств буддийского пантеона. Под его топориком оживали образы Шакьямуни и Якуси, Бэндзайтэн и Дзюгододзи, Никко и Гакко, и, конечно, Каннон в различных ипостасях.

По наблюдениям Ямаори Тэцуо, в округлых ликах Каннон притягивают внимание продолговатые, полуприкрытые глаза с потупившим взором, вмещающие различные чувства – и наивность, и глубину, и детскую простоту, и спокойствие. Они одновременно смотрят во внешний мир и обращены в себя. Намек на зрачки, их неоформленность не смущают, а притягивают (Там же. С. 114). Скульптор показывает, что бодхисаттва пребывает в этом суетном мире и еще не готова уйти в «объятия вечности», но выполнив свое предназначение, покинет землю. В скульптурном изображении Каннон просматривается знак высшего мира. Прием полуопущенных глаз характерен для многих работ Энку, и он долго остается верен этому изобразительному канону, которому больше следует интуитивно. Даже, наделяя такие буддийские персонажи, как Бисямонтэн, Фудомёо, Нио визуально широко распахнутыми глазами, мастер не забывает о «полуопущенном взгляде (Там же. С. 116).

Одним из шедевров Энку признается необычная скульптура Двуликого Сукуна, тоже созданная в стиле *натабацури* (Сэки Юдзи. Буцудзо то кодайси. С. 199). На одном теле вырезаны почти идентичные, сросшиеся сбоку головы. Добродушный взгляд персонажа определяется широкой улыбкой, что, безусловно, дает основания отнести эту скульптуру к бисёбуцу. Сукуна в канонической позе сидит на конструктивно оригинально решенном пьедестале, представляющем собой хаотично вырезанные, неровные куски дерева, топориком искусного мастера объединенные в целую, стройную массу. Фигура с нимбом и база почти одинаковы по высоте, но Сукуна все равно царит в пространстве храма. Крупными руками, демонстрируя свою мощь, он сжимает топор, лежащий на его коленях. И этот атрибут не случаен. Ведь прототип персонажа, тоже Сукуна, был известен своей силой, часто не знавшей меры.^[191]

Используя природные возможности дерева, Энку так искусно работал с его структурой, что «трудно определить, где кончаются следы резца скульптора и начинаются естественные линии дерева...» (Там же. С. 32). Архитектоника скульптур Энку диктуется естественной формой полена. Минимизируя средства изображения, мастер тем не менее доносил до зрителя объемную информацию о персонаже. В деревянных произведениях *хацурибуцу* (будды, вырезанные топориком) Энку удалось сохранить до определенной степени культуру ваяния, свойственную традиционной буддийской пластике и внести в трактовку канонических образов самобытность и подлинную народность, сделав их достоянием простых людей. Язык Энку близок и понятен тем, для кого он создавал свои произведения – жителям японской провинции. В отличие от ваятелей Средневековья Энку обслуживал не государственную власть, творил не по заказу императоров и других высокопоставленных лиц, а по зову сердца для народа. Он нашел новые формы, сохранив элементы искусства прошлых веков, с которым не вступил в противоречие.

Преемником Энку в народной скульптуре, безусловно, является Мокудзика^[192] (1718–1810), проживший долгую жизнь, в 63 года стал паломником, посетившим храмы Каннон в Сайкоку, на о. Сикоку, а также на о. Садо и в Тюгоку. Символичны его два последних имени: в 79 лет стал называть себя «бодхисаттвой Мокудзика, соблюдающий пять заповедей» («Мокудзика госё босацу»), а в возрасте 89 лет, когда создал фигуры 16 архатов,^[193] поменял имя на «Просветленный отшельник Мокудзика» («Мокудзика мёман сэннин»).

Главная схожесть скульптур двух мастеров в передаче полуприкрытых глаз, взор которых устремлен в себя, что свидетельствует о близости мироощущений скульпторов. Скорей всего, эту особенность Мокудзики заимствовал из работ Энку, которые он много видел во время своих странствий по Хонсю и Хоккайдо. В остальных деталях лица персонажей буддийского мира разнятся. Если у Энку нос напоминает трехгранник, то под резцом Мокудзики возникает широкий и мясистый нос. Но главное отличие в том, что персонажи, созданные Энку, как указывалось выше, несут печать «детскости», а Мокудзики «старости». Разный ракурс взглядывания в лица последнего и расстояние, с которого смотрят, дают ощущение, что перед зрителем то старец, то дитя, а то и вовсе женщина. Таков эффект мастерства Мокудзики. Схожесть в манере ваяния не лишает скульптуры мастеров самобытности и оригинальности. Оба шли не от рассудка, а от естественного побуждения, доказывая интуитивное постижение красоты. Мокудзики интересовали личности прославленных святых и монахов, и он изображал Кукая, Гёги, Догэна. С вниманием к известным религиозным деятелям, может быть, связана скульптурная идентификация мастера с одним из 16 архатов Адзита. Вырезанная Мокудзики фигура, почти точная копия его автопортрета из храма Токодзи. Скульптор чуть ли не приравнял себя к святым, поместив свое изображение на пьедестал, а голову окружил нимбом (Ямаори Тэцуо. Лицо: портрет и культура Японии. С. 122) пер. К. Маранджян. Ямаори Тэцуо дает образную характеристику творчества Мокудзики: «Особенность стиля Мокудзики – удивительная объемность его скульптур, переполняющая их энергия. Обнаженная, причудливо изогнутая, почти гротескная плоть. Мощные негнувшиеся руки и ноги, вздымающаяся грудь, просторные одеяния. Из гладкой поверхности дерева он творил свою вселенную, в ней клокочет страсть, оттуда доносятся раскаты неистового хохота. Его скульптуры пропитаны дыханием пахнущих землей крестьян, в них бушует стихия обычаев, питаемых вечным противоборством с землей» (Там же. С. 119).



Иппэн Сёмин, раскрашенное дерево, скульптор Косю, 1420 г., храм Тёракудзи, Киото



Бодхидхарма (Дарума), вырезана из старой статуи, 1430 г., скульптор Сюкэй, раскрашена Сьобун, храм Дарумадэра, Нара



Иккю, раскрашенное дерево, 83,3 см, 1481 г., Сюонъан, Киото



Мёэ Сёмин, раскрашенное дерево, 82,4 см, ранее 1253 г., храм Кодзандзи, Киото



Оцу но Мико, раскрашенное дерево, в технике наборного дерева, 39,5 см, XIV в., храм Якусидзи, Нара



Уэсуги Сигэфуса, раскрашенное дерево, 68,2 см, конец Камакура, храм Мэйгэцуин, Камакура



Ходзё Токиёри, раскрашенное дерево, 74,8 см, вероятно, сделана после смерти в 1263 г., храм Кэнтёдзи, Камакура

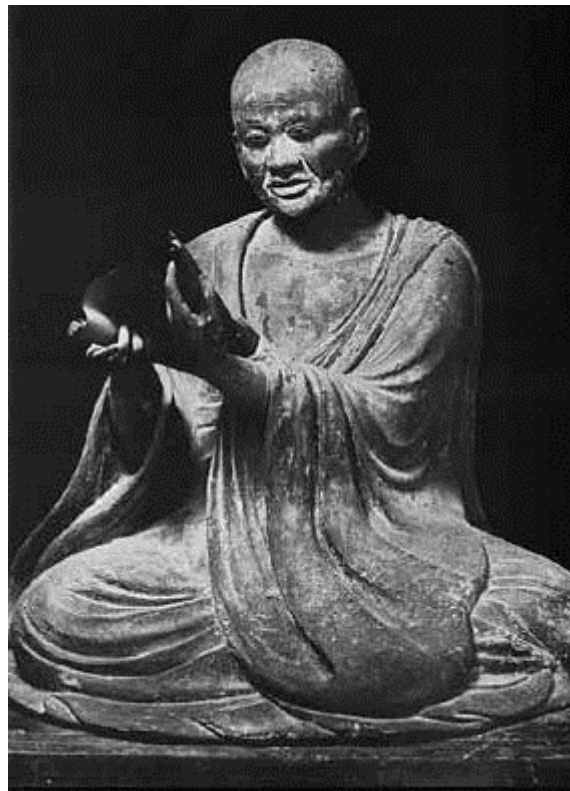


Минамото Ёритомо? Раскрашенное дерево, 70 см, поздний Камакура, Токийский национальный музей

В последующий период портретная скульптура дзэнских патриархов не отличалась особым разнообразием и художественной зрелостью. В манере тиндзо в 1351 г. выполнена фигура известного монаха Мусо Кокуси (Сосэки, 1275–1351).^[167] Его совсем не старое лицо излучает покой и уравновешенность. Ведь он, настоятель крупных дзэнских храмов (Нандзэндзи, Тэнрюдзи в Киото, Эриндзи в Яманаси, Дэйсэндзи в Камакура), признавался одним из самых влиятельных буддийских иерархов и носил титул «Учителя страны» (*кокуси*). По сложившемуся канону, монах изображен в кресле, но с высокой сквозной спинкой, руки сложены в мудре хокайдзэин, характерной для будды Амида. Одежда вырезана в духе сунской классики. В скульптуре другого дзэнского монаха Моцугай^[168] скульптора Тёсо (1370 г. храм Фусайдзи, Токио) проявилась тяжеловесность, массивность форм, свойственная работам этого периода. Она выполнена как будто из цельного блока. В ней все от лица, шеи, пальцев, сжатых в кулаки (пальцы правой руки сплетены в мудре *рэнгэкэнъин*), до одежды производит впечатление мощности и основательности образа известного проповедника дзэнского учения.

Сокращение строительства буддийских монастырей в последующие исторические периоды повлекло и уменьшение заказов на скульптуры как основных элементов внутренних храмовых ансамблей. Редкое появление новых скульптурных портретов в стилистике камакурской пластики, становилось событием. Так в 1398 г. неизвестный мастер вылепил портрет монаха Х в. Дзюнью Найку, восстановившего храм Исиямадэра (преф. Сига), где он сейчас и находится как образец возрожденного искусства глиняной пластики. Правой рукой монах сжимает предмет, напоминающий ваджру, левой перебирает четки. Он изображен в канонической позе сосредоточения, в традиционной монашеской одежде, но лишенной обилия складок, которые были определяющими в характеристике стиля ваяния из дерева.

Обращение к образам легендарных монахов всегда было в русле национальной школы скульптуры. Бусси Косю тоже выбрал в качестве объекта изображения известного святого Иппэн Сёнин^[169] (1239–1289), основателя школы Дзи, проходившего всю Японию с проповедями, за что получил имя Югё Сёнин (бродячий святой), а также Сутэ хидзири (отшельник). Он призывал совершать моление будде Амида о возрождении в «Чистой земле» не откладывая, т. е. сейчас же (дзи – время, отсюда и название его школы). Скульптура Иппэна в рост вызывает в памяти уже упоминавшуюся статую Куя. Иппэн запечатлен в момент молитвы, о чем свидетельствуют руки, сложенные на груди, а из чуть приоткрытого рта вот-вот вылетит величание будде Амида. Из-под длинного монашеского одеяния выступают щиколотки и ступни голых ног. В отличие от живой подвижной фигуры Куя скульптура Иппэна жестко смоделирована без намека на динамику.



Тайра Киёмори? Раскрашенное дерево, 82,7 см, ранний Камакура, храм Рокухара Мицудзи, Киото



Тоётоми Сутэмару, раскрашенное дерево, 55,8 см, сделана вскоре после смерти в 1591 г., храм Ринкаин, Киото

Необычность фигуры Бодхидхармы^[170] (храм Дарумадэра, Нара, 1430 г.), в том, что бусси Сюкэй взял за основу другую старую скульптуру, а раскрасил ее известный рисовальщик тушью монах Сьобун. Впечатляют крупные черты лица патриарха, большие глаза, круглые щеки. Капюшон составляет единое целое с одеянием. Бодхидхарма изображен в классической позе сосредоточения со сплетенными в мудре хокайдзэин руками. В стилистике фигуры вырезаны задник-занавес и пьедестал. Этот образ, очень распространенный в сунской и юаньской скульптуре, также встречается в камакурском храмовом искусстве – храм Эмпукудзи в Киото.



Сётоку тайси (наму буцу), раскрашенное дерево, Кокубу Сётоку тайси кай



Сётоку тайси в 16 лет (сыновняя почтительность), раскрашенное дерево, 1268 г., скульптор Кэнсюн, Гокуракубо, храм Гангодзи, Нара

В истории японского дзэнбуддизма велика роль легендарного религиозного деятеля, первого сына императора Го Комацу (прав. 1383–1412) и придворной дамы из рода Фудзивара, проповедника дзэнского учения Иккю Содзюн (1394–1481), прошедшего долгие годы в странствиях по стране. Оригинальность его проповедей перед массами состояла не в назидательности абстрактных рассуждений, а в доходчивой подаче дзэнских идей путем адаптации поучений, принимавших форму «простонародных проповедей» или даже театрализованных действий, которые разыгрывались на городских площадях (Штейнер Е. С. Содзюн Иккю. С. 94). Последние семь лет жизни он был главным настоятелем храма Дайтокудзи в Киото, куда в 1474 г. император Го Цутимикадо (прав. 1464–1500) призвал его служить. Сразу после смерти Иккю в 1481 г. была создана сидящая скульптура монаха, своеобразие которой состоит в том, что для головы, бровей, усов, висков использовались волосы самого умершего.^[171] Считается, что таким образом неизвестный автор наделил скульптуру духом Иккю, который не был неистовым фанатом веры, монахом-начетчиком, а человеком, имевшим семью, друзей среди народа, склонным к чудачествам, отличавшимся «неконвенциональным поведением», активным участником жизни, несшим дзэн в народ. В правой руке Иккю держит палку, которая на первый взгляд вызывает ассоциации с посохом, непременным атрибутом странника. Но, возможно, это меч. На эту мысль наводит и «Портрет Иккю с красным мечом», выполненный тушью на шелку (Дайтокудзи, Синдзюан, 1453 г.).^[172] Не исключено, что неизвестный скульптор хотел напомнить об эксцентричной выходке портретируемого с деревянной палкой в ярко украшенных ножнах, которую жители города Сакаи, где он появился в первую новогоднюю ночь 1435 г., приняли за меч. Он объяснил, что уподобил его «дзэнским монахам, которые лишь внешне соответствуют своему званию, но при ближайшем рассмотрении оказываются кем угодно, только не хранителями закона» (Там же. С. 95). Тем самым Иккю склонил на свою сторону еще больше простых людей. Если на прижизненном портрете (тушь, краски по бумаге) кисти

Бокуся, ученика Иккю, он предстает человеком немного задумчивым, с пронизательным взглядом, умными глазами, то в деревянной скульптуре изображен монах в патриаршем возрасте, проживший насыщенную событиями жизнь и уже изрядно утомившийся, о чем красноречиво свидетельствуют набухшие мешки под уставшими глазами и тяжелый взгляд. Грубо смоделированные, неприукрашенные черты эмоционально бесстрастного лица контрастируют с изяществом резьбы одеяния и богато декорированной драпировкой задника. По временным параметрам она выходит за рамки периода Камакура, но в стилевом отношении, безусловно, принадлежит исследуемой эпохе.



Сётоку тайси в возрасте 32 лет, принц-регент, раскрашенное дерево, 1277 г., скульпторы Инкэй и Индо, храм Дарумадэра, Нара

В стиле зрелого камакурского реализма, постепенно утрачивающего живость изображения и приобретающего некоторую тяжеловесность форм, выполнена скульптура уже упоминавшегося знакового священника Мёэ Сёнин, изображенного в сидящей позе и перебирающего длинные четки (Кодзандзи, Киото, 82,4 см, 1253 г. – год первого документального упоминания). Критики сходятся во мнении, что мастер наделил монаха красивым лицом и, следуя достоверности, не забыл лишить его верхнего края правого уха, который Мёэ отрезал во время аскетического подвижничества.^[173] Но, главное, он с помощью изобразительных средств наделил эту яркую личность, с четко выраженной позицией, чертами, свидетельствующими о высокой нравственной зрелости. Обращение скульптора к Мёэ было не случайным, поскольку священник считался харизматической личностью не только в буддийском мире, но и в свете. Сама императрица, желая получить от него благословение, пригласила во дворец. Имея свои представления о достоинстве буддийского монаха, Мёэ отказался занять место ниже ее трона, как того требовал придворный этикет, и аргументировал следующим образом: «Как подданный императора, я низкого происхождения. Но здесь я стою перед Вашим Величеством как духовный наставник, чья жизнь посвящена познанию и выполнению дел не этого мира. Мне не следует преклоняться даже перед богами. Если бы я занял место ниже Вашего, вынужденный к этому этикетом, то мы оба допустили бы грубое оскорбление нравственного закона. Я говорю это, руководимый побуждениями, стоящими несравненно выше мирских соображений» (Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Японский буддизм. С. 61). Смущенная императрица была вынуждена попросить прощения, и в дальнейшем между ними установилась духовная связь. Чести дружить с Мёэ удостоился и всемогущий правитель того времени Ходзё Ясутоки. Он уважал Мёэ за позицию, согласно которой, с точки зрения буддизма, и друзья, и враги «достойны уважения и приветливого обхождения» (Там же. С. 62). Мёэ не делал различия между обычными людьми и сильными мира сего и ежедневно возносил молитву о всех существах и считал, все живое наделено природой Будды и ласково приветствовал поклоном даже животных, как своих друзей. Достигший высот уважения и почитания, Мёэ был увековечен в скульптуре, которая хранится в его родном храме Кодзандзи, где прошли последние минуты легендарного священника.



Сётоку тайси в возрасте 32 лет, принц-регент, раскрашенное дерево, Сёрёин, храм Хорюдзи, Нара

В позднекамакурский период четко проявился переход от храмовой скульптуры к изображению реальных лиц, принадлежавших буддийскому миру, и далее к светской скульптуре. Прежде всего мастера обратились к изображению известных персонажей из прошлого и парадным портретам государственных деятелей, определявших ход новой истории. Заслуживает внимания малоизвестная сидящая скульптура принца Оцу но Мико (663–686). Широкой японской публике она была открыта в 2008 г., когда в Токио проходили две выставки шедевров храма Якусидзи – в Токийском национальном музее и небольшая – в районе Мэгуро, где и был выставлен скульптурный портрет принца, отнесенный к важной культурной ценности. Он прославился не только как младший брат принцессы Оку, тоже дочери императора Тэмму, но и как один из авторов поэтической антологии «Манъёсю», в которой ему принадлежат четыре песни (сестре шесть). После смерти отца принц по совету монаха Гёсин собирался завладеть тронном, для чего тайно прибыл в храм Исэ, где с четырнадцати лет посвятила себя служению богине Солнца его сестра. По доносу принца Кавасима заговор был раскрыт и принца казнили. Его жена вслед покончила жизнь самоубийством. Приговоренный к смерти, принц, проливая слезы на насыпи у пруда Ивара, сложил танка – Обвиты лианами каменные скалы... – Иварэ, в пруду, – Ужель в последний раз – Я сегодня утку плачущую вижу – И навек исчезну в облаках? (пер. Глускиной А. Е.).^[174] Вдохновленный этими стихами и печальной судьбой молодого принца, мастер XIV в. создал сидящую скульптуру из наборного дерева, высотой 39,5 см облаченную в придворное одеяние. Безусловно, основное внимание бусси уделил выражению лица, в котором передал глубокое страдание и боль о так быстро уходящей жизни. В полуприкрытых глазах, над которыми нависли сдвинутые брови, читается тоска. В левой руке принц сжимает церемониальный жезл сяку. Необычна позиция ног, лежащих на пьедестале, при этом ступни расположены параллельно друг другу, но не соприкасаются.



Конгояся мёо, раскрашенное дерево, 69,7 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Годзандзэ мёо, раскрашенное дерево, 68,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Голова Фудо мёо, раскрашенное дерево, 51,5 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Гундари мёо, раскрашенное дерево, 69,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи, Киото



Дайтоку мёо, раскрашенное дерево, 58,2 см, 1176 г., скульптор Мёэн, храм Дайкакудзи Кио

На скульптуру нерелигиозного характера оказала влияние придворная живопись *нисэ-э* (подобные портреты),^[175] развивавшаяся с конца XII в. Характерными образцами являются фигуры военачальников Уэсуги Сигэфуса,^[176] Ходзё Токиёри (раскрашенное дерево, 70 см, храм Кэнтёдзи, Камакура, создана вскоре после его смерти в 1263 г.) и Минамото Ёритомо. Это не иконические, застывшие изображения, а воплощения изменившихся представлений о мужественности и красоте. С пластическим совершенством в строгих, спокойных лицах выявлены черты силы и отваги. Некоторая монументальность фигур, усиленная одеждой, хотя и вырезанной схематично, как считает Мори Хисаси (Mori Hisashi. *Japanese Portrait Sculpture*. P. 92), не мешает разглядеть в них следы человеческих чувств, житейской озабоченности, усталости. Скульпторы фиксируют внимание на значительности и важности новых героев и идей, которые они провозглашают. Они осознавали, что изображают людей значительных самим своим положением и не нуждающихся в идеализации. На военачальниках церемониальная придворная одежда сокутай, соответствующая стилю того времени, на головах – высокие шапки-эбоси, символ их знатного происхождения и особого положения в обществе, в руках скипетры. Преисполненные достоинства и благородной сдержанности, спокойствия и самообладания, они воздействовали на зрителя не меньше религиозных деятелей, внушая почтение. Одухотворенность, характерная при изображении дзэнских монахов, считается с лиц этих исторических деятелей. Токиёри, погубивший много жизней, в тридцать лет постригся в монахи и для чаньских монахов из Китая построил храм Кэнтёдзи. Этим поступком он рассчитывал смыть кровь и умиротворить гневных духов (Ямаори Тэцуо. *Лицо: портрет и культура Японии*. С. 88). Объектом скульптуры стали портретные образы исторических личностей, в которых засвидетельствован отход от канонов буддийской пластики и достигнут определенный психологизм в передаче внутреннего состояния. Художественное освоение мира происходило, в том числе, и через знакомство с понятными образами, наделенными земными чувствами и принадлежащими к роду людей. Возможно, они были далеки от идеала красоты, воплощенного в буддийских божествах, но доступные и более близкие.

В парадном портрете раскрывалось реальное сходство, воспроизводился конкретный образ, свободный от строгой сакральной пластики. Светские портреты государственных деятелей, военачальников стали первыми нерелигиозными изображениями, которые разнообразили многоцветную стилистику японской скульптуры и в то же время явились почти последними истинными образцами национального искусства ваяния. Из этого светского портретного круга выбивается сидящая скульптура военачальника Тайра Киёмори, изображенного с бритой головой *тэйхацу*, в монашеской одежде за чтением сутры, которую он держит в руках. Благодаря играющим складкам одежды, фигуре сообщено некоторое движение. В целом каноническая буддийская пластика уступила место светской с ее свободной трактовкой образов и углубленной передачей мироощущения, взяв за основу свободное обращение с чертами лица и общей формой тела.



*Одиннадцатилкая Каннон, лак и золотые пластины на дереве, 225 см, 1233 г.
скульпторы Импан и Инъин, храм Хосякудзи, Киото*



Бодхисаттва Дзидзо, раскрашенное дерево, 166 см, 1295 г., скульптор Индзё, Киото



Кукай, раскрашенное дерево, рельеф, 1302 г., скульптор Дзёки, художник Эндзюн, храм Дзингодзи, Киото

Традицию ваяния современных государственных деятелей слабо, но все-таки поддерживали мастера последующей эпохи, о чем свидетельствует групповой портрет

пятнадцати сёгунов Асикага (храм Тодзиин,^[177] Киото). Известны авторы только скульптуры десятого сёгуна Ёситанэ – это бусси Какутэй и Какукити (1542 г.). Но по стилю – у них всех детская внешность – определили, что, скорей всего, это произведения одних и тех же мастеров и принадлежат одному и тому же времени. Тенденция создания персонажей, больше похожих на кукол, стала преобладающей в эпоху Эдо. В такой «инфантной» стилистике вырезан портрет Тоётоми Сутэмару, первого сына Тоётоми Хидэеси (1536–1598), наследника, умершего в трехлетнем возрасте. Глубоко переживавший трагедию отец заказал скульптуру с надеждой, что его дитя достигнет царства Будды. Если сёгуны в формальных одеяниях, то на Сутэмару естественно детская одежда. Однако торчащие в стороны рукава выполнены в соответствии со взрослой придворной модой, как у сёгунов. Светская портретная скульптура зашла в тупик. Созданные в этот период работы больше похожи на манекены, нежели на произведения искусства. Примером тому являются скульптуры военачальника Тоётоми Хидэеси и его матери, монахини Ниссю (храм Дзэндзодзи, Киото, соответственно 1597 и 1601 гг.).



Одиннадцатиликая Каннон, раскрашенное дерево, 69,2 см, 1319 г., Инъэн, Какусин, Инкицу и др., храм Хоконгоин, Киото

Скульпторы периода Камакура обращались не только к героическим образам своих современников, но и к историческим деятелям прошлых эпох. Одним из излюбленных объектов для ваяния стал принц Сётоку Тайси,^[178] который пользовался особой популярностью в Камакура. Идеализированные вымышленные изображения Сётоку Тайси ученые делят на три категории: образ в стиле *намубуцу* (*намубуцу Тайсидзо*) – на этом скульптурном портрете принц изображен стоящим со сложенными в молитве руками и провозглашающим молитву^[179] *коё Тайсидзо* (коё – выражение сыновней почтительности) и *сэссё*, или *косан Тайсидзо* (образ принца-регента) (Mori Hisashi. *Sculpture of the Kamakura Period*. P. 68–69; Танака Ёсиясу. *Буцудзо но сэкай*. С. 154). Они

олицетворяют этапы жизни принца: детство, юность и зрелость, которые проиллюстрированы в «Сборнике легенд о Сётоку Тайси» («Сётоку Тайси дэнряку»). Легенда говорит, что еще в двухлетнем возрасте принц молился, обратив взор на восток. На нем только красные шаровары-юбка в широкую складку; перед оголенной грудью в молитве сложены ручки. Этот тип изображения восходит к упоминавшимся скульптурам в стиле тандзё буцу: примерно так, но положение рук иное, ваяли маленького Шакьямуни, тоже принца по происхождению. Фигуры в стиле намубуцу становятся особенно популярны в период Камакура. Самая старая из них (раскрашенное дерево, 67,6 см), хранящаяся в частной американской коллекции, датируется 1292 г. Скульптура Сётоку, принадлежащая Японии, вырезана в 1300 г. и находится в храме Окубодэра в Нара. Созданные в конце XIII в. обе фигурки, скорее всего, имели прототипом более раннюю, так как в хронике «Зерцало Восточных провинций» («Адзума кагами», 1210 г.) говорится о памятной службе перед *наму буцудзо* в домашней часовне Минамото Санэтомо. Образ *коёдзо* самый популярный из трех. Сётоку предстает юношей примерно шестнадцати лет с гладко зачесанными на прямой пробор волосами, которые собраны в нависшие с двух сторон каплевидные пучки-локоны; на нем монашеское одеяние, в руках глубокая конусообразная курильница с ажурной крышкой на длинной ручке (*эгоро*). Это изображение тоже отсылает к пассажиру из «Сборника легенд», где шестнадцатилетний принц молился о быстрейшем выздоровлении отца-императора (Кэнсюн, раскрашенное дерево, Гокуракубо при храме Гангодзи, Нара, 1268 г.). Есть скульптуры, которые строго нельзя отнести к типу *коё*: вместо курильницы веер или скипетр, а сам Тайси чаще представлен в сидящей позе как, например, в Зале Эдэн храма Хорюдзи (Энкай, раскрашенное дерево, 57,9 см 1069 г.). Это главная святыня, перед которой молились во время ежегодной памятной службы в честь принца – *сёрё* э. Семилетний Тайси вчитывается в текст сутры, привезенной из корейского государства Кudara. Третий тип *сэссёдзо* обнаруживается в фигуре 32-летнего принца, созданной мастерами Инкэй и Индо (раскрашенное дерево, храм Дарумадэра, Нара, 1277 г.). В этом возрасте регент Сётоку установил в стране 12-ти ранговую систему управления,^[180] поэтому он предстает уже зрелым мужем, опытным государственным деятелем, которого занимают серьезные проблемы страны. Удлиненные уши – признак благородного происхождения, высокая церемониальная шапка на голове свидетельствует об особом положении Сётоку в обществе. На нем уже не монашеское одеяние, а строгая одежда важного лица. В отличие от похожей скульптуры неизвестного мастера (храм Сёрёин на территории Хорюдзи, Нара, 1121 г.) руки у этой фигуры сжаты в кулаки, а не открыты ладонями во внутрь, в позиции, похожей на мудру *нёрай кэньин*. Кулак левой руки, держащей складной веер, накрывает кулак правой руки. В ранней фигуре из-под одежды слегка видны ступня левой ноги и пальцы правой.^[181] Внутри этой скульптуры были обнаружены три сутры, наиболее почитаемые принцем («Хоккэкё», «Сёманкё», «Юймакё»), и замечательная бронзовая фигурка Каннон на деревянной подставке. И хотя эти предметы относят к мемориальным, но они никогда не принадлежали принцу, а должны были свидетельствовать о крепкой связи времен и особом, благочестивом отношении к Сётоку. В голове другой статуи Тайсё, вырезанной в 1320 г. бусси Танко (храм Буккодзи, Киото), нашли контейнер с завернутым в бумагу пеплом, который по надписи на бумаге определили как останки известного монаха Рёкая, верного почитателя принца. Их туда поместил его сын, уже упоминавшийся монах Рёгэн,^[182] по заказу которого и была изваяна эта скульптура. Таким образом, продолжалась буддийская традиция, по которой ритуальные, мемориальные предметы, помещенные внутрь статуй, придавали им сакральность. В то же время как произведение искусства эти скульптуры обретали самостоятельную художественную ценность.

Говоря о камакурской пластике, нельзя оставить без внимания киотосские школы ваия Ин и Эн, представленные бусси Инкэй, Инсин, Импэн, которые работали в основном в духе фудзиварского традиционализма. А такие скульпторы как Рёэн, Сёэн, Эйэн, Инсё, Инъэ и Инъю не игнорировали и достижения новой пластики, провозгласившей принципы реалистического изображения. Из столичных скульпторов, откликнувшихся на новые веяния, одним из самых значительных был уже упоминавшийся Мёэн, принадлежащий к школе Эн – автор композиции из Пяти Великих Светлых государей Го Дай Мёо: Трехликий шестирукий Конгояся мёо, Трехликий шестирукий Дайитоку мёо, Фудо мёо, Восьмирукий Гундари мёо, Трехликий восьмирукий Годзандзэ (Госандзэ) мёо (1176 г., храм Дайкакудзи, Киото). Первая скульптурная группа из Пяти Великих Светлых царей для храма Дайкакудзи была выполнена еще раньше по заказу императора Сага (786–824), который призвал для этой работы Кукая.

На постаменте Конгояся мёо, сохранилась надпись, свидетельствующая, что работу начал шестнадцатого числа одиннадцатого месяца 1176 г. хогэн Мёэн. Все пять фигур выполнены в одном масштабе и в фудзиварском стиле, относятся к важной культурной ценности. Автор с особым вниманием отнесся к деталям, складкам одежды, украшениям на шее и руках, атрибутам: лук, стрелы, колесо Закона, ваджра, скипетр. Правда, сейчас трудно разглядеть некогда богатый декор с элементами золотых узоров на одеяниях. По канону, Светлые государи изображаются грозными и даже устрашающими, но скульптору удалось смоделировать выражения лиц так, что они не кажутся столь отталкивающими в своем неистовстве к противникам Учения.

Особенно впечатляет объемная фигура трехликого восьмирукого Светлого царя Годзандзэ мёо, охранителя Востока, олицетворение Дайнити из Мира Ваджры или будды Асюку. Считается, что он разрушает «три мира»:
скупость (*дон*), гнев (*син*), глупость (*ти*), которые порождают заблуждения, страсти человека (*бонно*),^[183] поэтому наделен тремя гневными ликами (фунну). В восьми руках он держит пику, стрелу, лук, лассо, меч, колокольчик с ручкой-ваджрой, а пальцы двух свободных рук замысловато сплетены в мудру *годзандзэин*. Обычно всю фигуру обрамляет ореол в виде стилизованного пламени каэнкохай, но мандорлы Светлых царей Мёэна другие, со сквозным рисунком, напоминающим растительный орнамент. Одна из особенностей этих скульптур в том, что Годзандзэ мёо часто изображался попирающим ногами бога Шиву и его государыню Ума как символов инородной религии. Особое внимание к этому божеству определено тем, что Годзандзэ мёо занимал самое высокое положение среди Светлых царей и часто вместе с Фудо мёо фланкировал Дайнити.



Триада Шакьямуни, сухой лак, 3 м, храм Дзюфукудзи

Светлый царь Гундари мёо, охраняющий Юг, воплощение будды Хосё, оберегает людей, предостерегает их от различных несчастий, устраняет преграды. Иконография этого персонажа привлекает внимание изображением красных змей, которые вместо ручных, ножных браслетов, ожерелья обвивают его руки, предплечья, ноги, шею. В одной из восьми рук он держит змею с открытым ртом, другие сжимают уже упоминавшиеся атрибуты. В индуизме змеи символизируют бессмертие, кроме того, они воспринимаются как олицетворение человеческого упорства, настойчивости. Змеи Гундари мёо воплощают принцип «гати-гакэн-гаман-гаай» (ум, взгляд, терпение, любовь). Его две руки скрещены на груди в мудредайсинъин, остальные держат копье, хорин, лассо, ваджру.

Пожалуй, внешне самым устрашающим из всех Светлых царей Мёэн изобразил Дайитоку мёо, охраняющего Запад и в соответствии с именем энергично распространяющего свою добродетель и устраняющего всевозможное зло. Он считается олицетворением Амида или Мондзю. Также как и все Светлые цари наделен третьим глазом дайсанган, изображается со вздыбленными волосами эмпацу, которые обрамляют дополнительные головы, смотрящие в разные стороны (всего их у него шесть: три над основной головой). В руках Дайитоку держит те же самые предметы, что и остальные Светлые цари, но средние пальцы двух свободных рук соединены в мудре, остальные переплетены. Если другие Светлых цари всегда сопровождают божеств, то Дайитоку мёо может изображаться отдельно как стоящим на многоярусном пьедестале, имитирующем скалы сиссидза, так и сидящим в позе ханкафудза на зооморфном троне, изображающем священное животное индуизма – буйвола. В отличие от других Светлых царей Дайитоку мёо шестиногий.

Стоящая фигура еще одного Трехликого Шестирукого Светлого царя Конгояся мёо, единственного пятиглазого, охранителя Севера, воплощение будды Фукудзёдзю в целом выполнена в соответствии с канонem, разработанным для изображения этого божества. Правая нога, слегка согнутая в колене, и прямая левая упираются в раскрытые цветы лотоса – *фумиварирэнгэ*, что символизирует намерение Светлого царя растоптать зло. С помощью оружия и, главное, скипетра конгосё (созвучно его имени) уничтожает всю грязь и бедствия. Кроме того, в руках он держит лук, стрелу, колокольчик-ваджру и другие сакральные предметы.



Фудо мёо, храм Гокуондзи

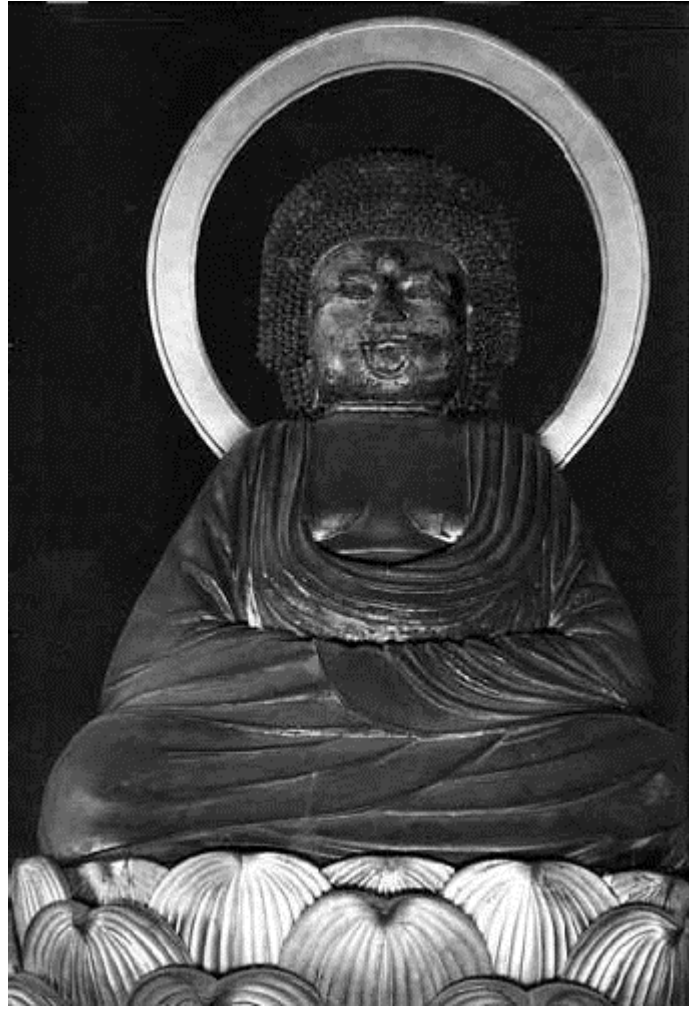


Фудо мёо со спутниками Конгара и Сэйтাকা, втор. пол. Камакура, храм Оямадэра

Заслуживает внимания скульптура Одиннадцатиликой Каннон, выполненная хоин Импаном и хоккё Инъунном в 1233 г. в качестве главной святыни для храма Хосякудзи в окрестностях Киото. Традиции школы Дзётё просматриваются в изображении круглого лица, длинных бровей, полуоткрытых глаз. Раннехэйанский стиль обнаруживается в трактовке одежды, края которой стелятся по полу, ниспадающие летящие шарфы смыкаются у колен. В то же время очевидно и влияние камакурского стиля. Статуя Дзидзо, выполненная согласно найденной внутри головы записи в 1295 г. хоин Индзё,^[184] явно демонстрирует новый стиль, несмотря на принадлежность автора к школе Ин. Это влияние обнаруживается в удивительно спокойной позе и особенно в положении рук: в левой – драгоценность мани, а большой и указательный пальцы правой руки образуют круг как символ круговорота бытия и совершенства Учения.

В стилистике школы Ин в 1302 г. бусси Дзёки выполнил высокий рельеф *таканикубори* Кукай (раскрашивал Эндзюн) для храма Дзинго в Киото. В молодом добродушном лице не проглядывается глубокий ум и проницательность, обычно свойственные этому образу. В руках традиционные ваджра и четки, рядом сосуд с живительной водой как символ счастья, мудрости и благих намерений. Длинные рукава в духе сунской традиции стелятся по постаменту. В целом тональный рельеф выполнен искусно, но, как считает Мори Хисаси, остается ощущение, что мастер работал в не совсем знакомой ему технике (Hisashi Mori. *Japanese Portrait Sculpture*. P. 125).

Совместное творчество представителей школы Ин – хоин Инъэн, хогэн



Гокосюи Амида, храм Гокюин



Охранники гарандзин

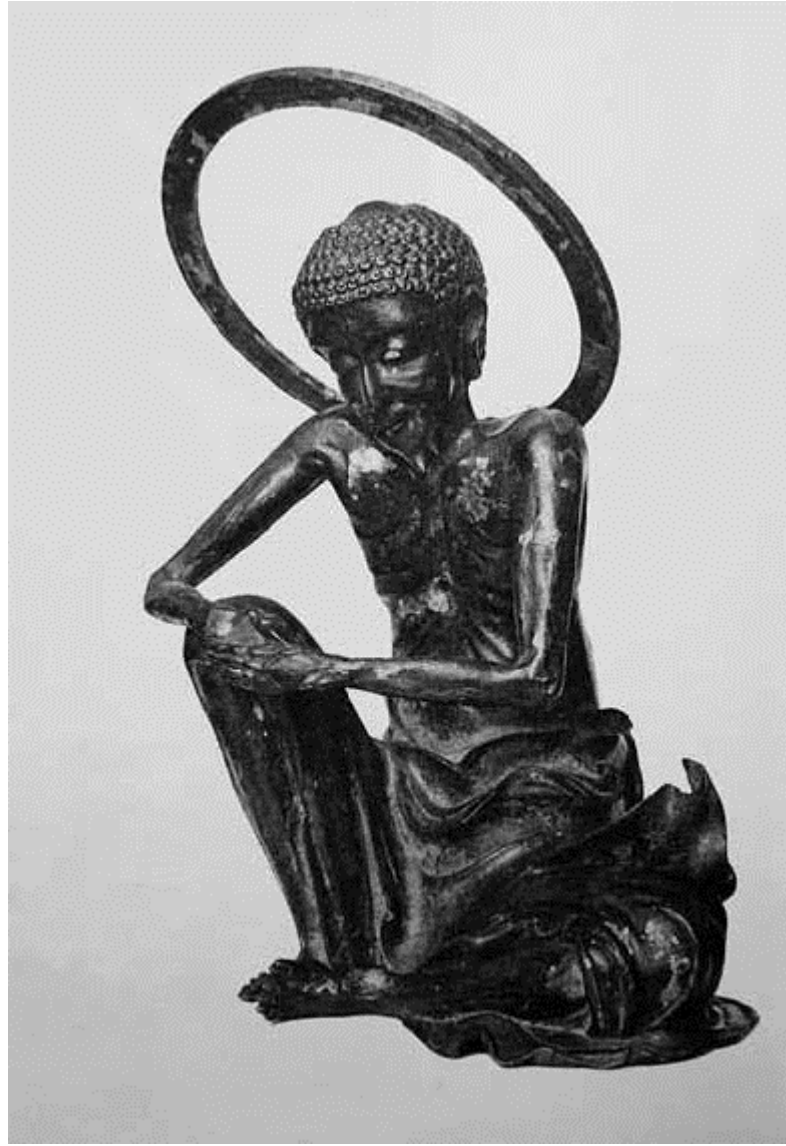
Какусюн, хогэн Инкицу и еще шестнадцать бусси, о чем есть соответствующая запись, обнаруженная в фигуре Одиннадцатиликой Каннон, представляет собой великолепный образец позднекамакурской скульптуры, в которой угадывается стиль фудзиварского

традиционализма, на удивление сохранившийся до начала XIV в. (храм Хоконгоин, Киото, 69,2 см, 1319 г.). Необычность изображения в том, что сидящая Каннон наделена четырьмя руками вместо двух. В этой скульптуре все выполнено искусно и талантливо – от лица, глубоких складок одежды, великолепных головных и нагрудных украшений, атрибутов в руках до лotosового пьедестала и нимба. Художественные элементы фигуры находятся в гармоничной связи, являя пример высокого мастерства скульпторов, творивших в период, когда японская пластика постепенно утрачивала свои позиции.

Эстетическим центром храма по-прежнему оставался алтарь с основной святыней и окружающими ее скульптурами, представляющими многофигурную композицию. Существенно расширилось пространство для молящихся, которые хотя и обрели одну крышу с божествами, но находились на разных уровнях. Буддийское пластическое искусство, имея уже многовековую историю, прочно укоренилось в Японии и предложило свое видение мира и роль божеств в нем. Лики при всей их отрешенности стали выглядеть более человечными, не вознесенными над земной жизнью, а приближенными к ней. Скульпторов занимала не только Вселенная, но эмоции людей и их духовные потребности. Сохранялся традиционный круг божеств, святых, подвижников, учеников, предстоящих, однако он расширился за счет культурных героев, взятых из новой действительности. Камакурский пантеон пополнился персонажами из числа государственных, исторических деятелей, последователей новых направлений в буддизме – Дзёдо, Син, Дзи, Нитирэн и Дзэн, внося многообразие в иконографию типов. Портретируемый интересовал мастера не только с точки зрения фактического сходства, что могло в некоторых случаях отходить на второй план, а как личность, обладающая социально значимыми качествами. Художественное освоение мира шло по линии сближения религиозного и светского начал.

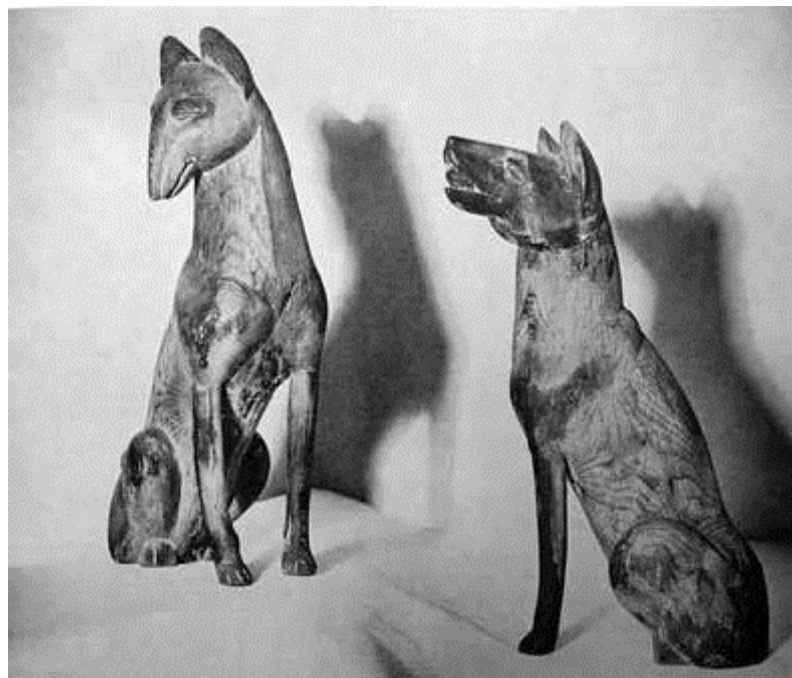


Пиндола, дерево, 83,5 см, XIV в., Британский музей





Ученики Будды, дерево, бронза, 31–34,6 см, XVII в., Британский музей



Посланники бога Инари, дерево, XV–XVI вв., частная коллекция

В основном эти скульптуры помещались в портретных залах *эйдо*, залах основателей храмов *кайдзандо* или патриарших залах *сосидо*, располагавшихся на территории

монастырей. Начало созданию таких сакрально-светских построек, предтечей которых являлись танские портретные залы, относится к периоду Нара,^[185] но их расцвет приходится на эпоху Камакура, когда они выделились в особую зону почитания духовных лиц и мирян. В храме Конгобудзи на горе Коя издавна существовал подобный зал, располагавшийся между Главной пагодой и Западной пагодой к северу от Золотого храма Кондо, где стояло жилище Кукай. В современной постройке, сохранившей атмосферу его дома, находится рисунок с изображением этого великого человека Японии, сделанный монахом-художником Синнё Хосинно, третьим сыном императора Хэйдзэй (прав. 806–809) и считавшего Кукай своим учителем. Рисунку придали статус исключительно сакрального, и он никогда не выставлялся для публичного осмотра.

Основным материалом в скульптуре Камакура стало дерево, открывшее широкие возможности для мастеров. Труднодоступный сандал, привозившийся из Китая и Юго-восточной Азии, заменили на местные виды – мискант (кая), кипарис (кусунки), кацура, сакура, а также солнечное дерево хиноки, которые тоже благодаря своей особой структуре способствовали художественному воспроизведению мелких деталей головы, лица, украшений.^[186] Ценность этих пород состояла и в том, что они обладали большим запасом прочности и почти не коробились. Дерево как достаточно гибкий материал позволяло скульптору достигать свободу в обработке форм, демонстрировать богатство деталей и глубоких насечек. Инструменты, находившиеся в распоряжении ваятелей, допускали вырезать длинные и короткие линии, всевозможные закругления, завитки, выемки. Но органика дерева позволяла обрабатывать его только вдоль волокон, а не резать в любом направлении. Тем не менее дерево как скульптурный материал привлекало широкими возможностями. Его поверхность после грунтовки золотили, раскрашивали, создавая полихромные скульптуры, или ничем не покрывали, обнажая красоту текстуры, декоративный узор волокон, следуя принципу естественной бесцветности скульптуры. Цвет и тон занимал важное место в арсенале средств скульптора. За ними могла скрываться грубость в обработке дерева, кроме того, грунтовка и раскрашивание придавали скульптуре прочность и способствовали ее сохранности. Полихромия скульптуры находилась в гармонии с внутренним окружением храма и его архитектурой. Но яркая живописность таила и опасность, поскольку могла помешать сосредоточиться на пластической форме. Сочность палитры, декоративная роскошь глиняной и лаковой пластики сменилась необыкновенной по выразительности и изяществу художественной выделкой высоких, замысловато перевитых причесок, украшенных ювелирными изделиями, а также глубокой резьбой одеяний и драпировки. Если архаичная одежда будд была в гармоничном созвучии с телом, сливалась с ним, утрачивала вещественность, то одеяния, исторических деятелей, дзэнских наставников уже были скроены по определенному фасону, имели форму и отражали «модные» тенденции своего времени. Деревянная скульптура отличалась разнообразием размеров, ей были подвластны как монументальные фигуры, так и миниатюрные. Развивалась наборная техника ваяния ёсэгидзукури, разработанная еще Дзётё, но сохранялся и классический способ создания скульптур из массива дерева итибоку. Кроме того, применялся новый прием имплантации глазных кристаллов с внутренней стороны – гёкуган, делавший глаза похожими на человеческие.^[187] Основным компонентом был горный хрусталь, а все крепление держалось на бамбуковых гвоздиках, также использовалась бумага *васи* и дерево. Безусловно, мастера станковой скульптуры владели широким арсеналом технических приемов, свидетельствующих о неувядаемости традиций.

В период Камакура мастера почти не работали в традициях сухой лаковой скульптуры. Кроме вышеописанных образцов этой скульптуры безусловный интерес вызывает

единственная лаковая центральная фигура Триады Шакьямуни из храма Дзюфукудзи; предстоящие Мондзю и Фугэн выполнены из дерева. В духе камакурской пластики голову Будды украшает высокая, художественно декорированная прическа, но, правда, корона отсутствует, тем не менее он называется Хокан Сяка нёрай – Шакьямуни в короне. Исторический Будда изображен в сидящей позе кэкафудза, пальцы рук сплетены в мудре дзэндзэин, одеяние ноэ украшают глубоко задрапированные складки, создающие впечатление накатывающих волн. По размерам, а его высота 3 м, Будда одинаков с Бирусяна (храм Тосёдайдзи, 3 м) и на полметра выше Якуси (Октогональный северный храм, территория Хорюдзи). Специалисты признают высокую технику исполнения этой немаленькой скульптуры, оригинальный способ ваяния, креплений десяти листов, каждый не более 1 см и их прочность. В эпоху Эдо только три подверглись реставрации. Изначально скульптура была покрыта позолотой, одежда по лаковой поверхности раскрашена, а в глазницы вставлен хрусталь (Симидзу Мадзуми. Камакура но буцудзо бунка. С. 31).

Наряду с общепринятыми скульптурными материалами в период Камакура применялось железо, техника литья иковки которого для изготовления сельскохозяйственных инструментов и оружия была широко известна еще в древности. Из-за своей способности ржаветь, приобретать красно-коричневый цвет и со временем утрачиваться железо почти не применялось для изготовления произведений искусства. Но в начальный период Камакура стали создавать железные буддийские скульптуры *тэцубуцу*, одна из первых фигур железного Якуси обнаружена в префектуре Тотиги в Якусидо. Почти к этому же времени относится скульптура Фудо Мёо из храма Гакуондзи, полностью сделанная из железа, включая драпированную одежду, прическу, лotosовую корону. Еще более художественно выполнен Фудо Мёо из храма Оямадэра со спутниками Конгара и Сэйтака. Центральная фигура сидящего, богато украшенного Фудо достаточно большая. Автор смог передать злобное выражение лица фунну, свойственное этому персонажу. Но в сверкающие гневом глаза для усиления эффекта вставлен хрусталь. В Японии сохранилось примерно сто железных скульптур, относящихся к Средневековью, большинство из которых находится в храмах префектуры Айти и восточной части страны: в Канагава, Токио, Сайтама, Тотиги, Иватэ. Основная причина появления железных изображений в этом районе та же, что и распространение скульптур в стиле натабори – склонность нового военного сословия к грубой простоте, выражению в произведениях искусства мощи и силы в противовес утонченной красоте, изяществу, характерным для скульптур столичного региона. Кроме того, железо при своем недостатке подвергаться ржавчине, в отличие от бронзы огнеупорно. В Китае и Корее традиции создания железных скульптур имели длинную историю, а при устойчивом желании японцев заимствовать континентальную культуру, появление скульптур из этого материала было закономерным.

Камакурская пластика разрабатывала новые темы и образы, которые почти отсутствовали в скульптуре предшествующих периодов, опираясь на традиции нарского реализма и сунской школы ваяния. В ней наблюдается отход от каноничности сакральной пластики и свободное размещение скульптуры в пространстве как части художественного образа, что свидетельствует о зарождении нового пластического мышления. Это подтверждается наличием в храме круглых, а не только придвинутых к стенке скульптур, способствующих более тесному общению, соприкосновению с верующими. Скульптура продолжала оставаться важнейшим и неизменным компонентом буддийского храма. В многофигурных алтарных композициях она играла роль эстетического центра притяжения, доминируя в храмовом пространстве и дополняя архитектурный облик. В буддийскую классическую пластику проникли неведомые

доселе портреты патриархов и видных людей эпохи. Их величавые образы несли жизненную энергию и новое мироощущение, демонстрировали разнообразие пластических решений. Искусство скульптурного портрета в эпоху Камакура достигло своего расцвета и ценится опосредованным раскрытием индивидуальных черт персонажа с указанием его социального статуса. Созданные скульптуры нередко служили последующим поколениям образцами для познания, например исторического костюма, выполняли образовательные функции.

В период Камакура появляются необычные изображения Амиды (храм Гокоин, важная культурная ценность). Например, Гокосюи Амида, Амида, размышляющий над пятью кальпами (первый иероглиф «го» – пять, второй «ко» – кальпа).^[188] Осмысление буддистами, вслед за индуистами, времени как нечто бесконечного родило новый образ Амиды, который стал изображаться с длинной «африканской» прической, символизирующей вечность. Конечно, взгляд будды, как и положено по канону, выражает любовь и сострадание к людям. Удивляет не только необычная прическа Амиды, но и положение рук, всегда видимых, а здесь спрятанных под одеянием, но мудра дзэин все равно угадывается. Похожее изображение Амиды (национальное сокровище) есть в храме Тодайдзи.

С наступлением следующей эпохи Муромати (1336–1568) пластическое мышление, господствовавшее в Японии на протяжении многих веков, сменилось пейзажным мировосприятием, где на первый план вышла природа. В алтаре дзэнского монастыря место основной святыни мог занять свиток с изображением природного мира, который служил фоном божествам, архатам, патриархам, а также монохромная живопись, каллиграфия, дававшие простор для непосредственного общения наставника с учеником и открывавшие путь к постижению истины. Но, отдавая дань традиции, в храме помещали также знакомых персонажей буддийского пантеона. Высокий духовный идеал прошлого, воплощенный в пластике, получил новую художественную интерпретацию и в светской живописи, приобрел иную форму.^[189]

В самом конце периода Камакура и Муромати^[190] в дзэнских храмах появились сидящие и стоящие скульптурные изображения охранителей *гарандзин*: Сидзантэдайтэй, Сёхотиро, Дайгэн, Сюри, Сёубаханган, Канносися и др. Представлявшие сонм китайских даосских божеств, они и в Японии не утратили континентальной специфики, хотя и обрели национальные черты. Все изображены в разнообразных высоких головных уборах, некоторые богато украшены и в длинных одеяниях халатного типа дофуку. Правда, у стоящих фигур оно чуть ниже колена, необычного покроя с круглым воротом и не с такими широкими рукавами. Более того, последние показаны в движении, когда правая нога значительно выдвинута вперед, а в руках могут быть такие предметы, как скипетр хо или свернутый свиток *мусубибуми*. Различны положения рук, не занятых атрибутами: левая лежит на коленях открытой или закрытой ладонью, правая сжата в кулак или обе руки сплетены на уровне груди и т. д. Поражают глаза: круглые, широко открытые или дальневосточного типа в виде узких щелочек. Как мы знаем, у даосских мудрецов были отпущены бороды и усы. В настоящее время у вышеперечисленных персонажей отсутствует на лице какая-либо растительность, но остались следы в виде ямочек, свидетельствующие, что она была, но со временем утрачена. В скульптурах гарандзин отсутствуют какие-либо признаки божественности, исключительности, они больше напоминают духовных наставников, изображенных в реалистической манере. Из наиболее значительных образцов пластики последующего периода до наших дней сохранились скульптуры любимого ученика Будды – Пиндола, который часто помещается в трапезных монастырях, Сэйтика Додзи, одного из восьми слуг Фудо мёо

(дерево, 96,7 см, Фудодо, Конгобудзи, г. Коя), изображения посланников бога Инари в виде фигурок лис, а также учеников Будды.

Кроме канонической буддийской скульптуры, в XVII в. появились деревянные изображения буддийских божеств, выполненные мастером Энку (1628–1695), в стиле упрощения художественных образов и выразительных средств. Принадлежавший к странствующим монахам-проповедникам ямабуси, Энку исходил всю Японию вплоть до Хоккайдо и везде оставил десятки, сотни своих деревянных творений. Считается, что за всю жизнь Энку создал более 120 тыс. скульптур, из которых сохранилось примерно пять тысяч. Скульптор, принадлежавший к адептам школы Тэндай, как и другие ямабуси, вышедшие из ее храмов, занимался созданием скульптур – *дзобуцу*. Энку для многочисленных провинциальных японских храмов вырезал скульптуры, не привычные с точки зрения классики. Например, в традиционно грозных образах Нио или Фудомёо проглядывали черты, свойственные обычным людям. Они не пугали, не вызывали страх и боязливую смиренность, а скорей вызывали своим острогротесковым видом улыбку (Комаровский Г. Пять тысяч будд Энку. С. 25). Не лишая божеств канонизированных поз и атрибутов, Энку наделял их обликами персонажей, реально приближенных к простому народу. Доступность восприятия божеств, трактовка их образов как земных существ делала скульптуры Энку поистине народными. Мир буддийских божеств, озаренных простодушными, наивными улыбками, входил в будничную жизнь обычного человека. Улыбающиеся будды – *бисёбуцу* стали неотъемлемой частью интерьеров провинциальных храмов, где они служили культовым целям. Лица будд Энку часто напоминают детские. «Младенческий» стиль автора прослеживается во многих скульптурах. Такими предстают изображения Конгара и Сэйтака, спутники Фудо мёо. Первого называют дитем благочестия, второго – дитем неистовства. Но «детскость» у Энку не всегда равнозначна наивности, умилению и чистоте. У Конгара и Сэйтака настороженные и даже сердитые лица. Известный персонаж из «Сутры цветочного убранства» Дзэндзай Додзи, который в стремлении познать истину в детстве обошел многих святых, предстает с внимательным взглядом, обращенным в себя (Ямаори Тэцу. Лицо: портрет и культура Японии. С. 109, 117).

Безусловно, Энку отошел от основных принципов буддийской скульптуры, создавая «нерасчлененную пластическую массу без шеи и признаков симметрии, прибегал к нарушению пропорций тела». Например, голова известной фигуры Каннон посажена на короткую шею и как будто выросла в тело. Тем не менее в решении деталей некоторых скульптур он обращался к шедеврам японской пластики, с которыми знакомился во время странничества. Такой предстает Святая Каннон из храма Сэйходзи (преф. Гифу), а также Каннон с головой дракона (Рюдзу Каннон, из того же храма). У обеих по бокам вырезаны острые выступы в виде рыбьих плавников, что напоминает известные асукские изображения Каннон. Резцом и топориком мастер вызывал к жизни канонические образы, изменял их, но все-таки оставлял узнаваемыми. У Каннон из храма Рэнгэбудзи (преф. Гифу) тщательно, насколько это было возможно сделать топориком ната, вырезаны корона, складки одеяния, лепестки трона, пальцы рук, сложенные в мудре. Все это делало изображение знакомым и близким. Энку создавал не только канонические образы Каннон, которые можно видеть в буддийских храмах, а также ее местные варианты, распространенные в народной среде. Такой предстает небольшая статуэтка Коясу Каннон (Каннон, убаюкивающая младенца) из синтоистского святилища Коясу дзиндзя в Минами преф. Гифу, Комоти Каннон (Каннон на сносках), к которой обращались женщины для благополучного разрешения от родов. Народные верования вычленяли свойства, функции божеств, соответствующие социальным чаяниям простых людей, а Энку откликался на этот вызов. Вышедшие в народном буддизме на первый

план культа таких божеств, как Мироку, Фудомёо, Дзидзо и в творчестве Энку занимали ведущее место. Энку, пожалуй, не обошел вниманием ни одного из божеств буддийского пантеона. Под его топориком оживали образы Шакьямуни и Якуси, Бэндзайтэн и Дзюгододзи, Никко и Гакко, и, конечно, Каннон в различных ипостасях.

По наблюдениям Ямаори Тэцуо, в округлых ликах Каннон притягивают внимание продолговатые, полуприкрытые глаза с потупившим взором, вмещающие различные чувства – и наивность, и глубину, и детскую простоту, и спокойствие. Они одновременно смотрят во внешний мир и обращены в себя. Намек на зрачки, их неоформленность не смущают, а притягивают (Там же. С. 114). Скульптор показывает, что бодхисаттва пребывает в этом суетном мире и еще не готова уйти в «объятия вечности», но выполнив свое предназначение, покинет землю. В скульптурном изображении Каннон просматривается знак высшего мира. Прием полуопущенных глаз характерен для многих работ Энку, и он долго остается верен этому изобразительному канону, которому больше следует интуитивно. Даже, наделяя такие буддийские персонажи, как Бисямонтэн, Фудомёо, Нио визуально широко распахнутыми глазами, мастер не забывает о «полуопущенном взгляде» (Там же. С. 116).

Одним из шедевров Энку признается необычная скульптура Двуликого Сукуна, тоже созданная в стиле *натабацури* (Сэки Юдзи. Буцудзо то кодайси. С. 199). На одном теле вырезаны почти идентичные, сросшиеся сбоку головы. Добродушный взгляд персонажа определяется широкой улыбкой, что, безусловно, дает основания отнести эту скульптуру к бисёбуцу. Сукуна в канонической позе сидит на конструктивно оригинально решенном пьедестале, представляющем собой хаотично вырезанные, неровные куски дерева, топориком искусного мастера объединенные в целую, стройную массу. Фигура с нимбом и база почти одинаковы по высоте, но Сукуна все равно царит в пространстве храма. Крупными руками, демонстрируя свою мощь, он сжимает топор, лежащий на его коленях. И этот атрибут не случаен. Ведь прототип персонажа, тоже Сукуна, был известен своей силой, часто не знавшей меры.^[191]

Используя природные возможности дерева, Энку так искусно работал с его структурой, что «трудно определить, где кончаются следы резца скульптора и начинаются естественные линии дерева...» (Там же. С. 32). Архитектоника скульптур Энку диктуется естественной формой полена. Минимизируя средства изображения, мастер тем не менее доносил до зрителя объемную информацию о персонаже. В деревянных произведениях *хацурибуцу* (будды, вырезанные топориком) Энку удалось сохранить до определенной степени культуру ваяния, свойственную традиционной буддийской пластике и внести в трактовку канонических образов самобытность и подлинную народность, сделав их достоянием простых людей. Язык Энку близок и понятен тем, для кого он создавал свои произведения – жителям японской провинции. В отличие от ваятелей Средневековья Энку обслуживал не государственную власть, творил не по заказу императоров и других высокопоставленных лиц, а по зову сердца для народа. Он нашел новые формы, сохранив элементы искусства прошлых веков, с которым не вступил в противоречие.

Преемником Энку в народной скульптуре, безусловно, является Мокудзика^[192] (1718–1810), проживший долгую жизнь, в 63 года стал паломником, посетившим храмы Каннон в Сайкоку, на о. Сикоку, а также на о. Садо и в Тюгоку. Символичны его два последних имени: в 79 лет стал называть себя «бодхисаттвой Мокудзика, соблюдающий пять заповедей» («Мокудзика госё босацу»), а в возрасте 89 лет, когда создал фигуры 16 архатов,^[193] поменял имя на «Просветленный отшельник Мокудзика» («Мокудзика мёман сэннин»).

Главная схожесть скульптур двух мастеров в передаче полуприкрытых глаз, взор которых устремлен в себя, что свидетельствует о близости мироощущений скульпторов. Скорей всего, эту особенность Мокудзики заимствовал из работ Энку, которые он много видел во время своих странствий по Хонсю и Хоккайдо. В остальных деталях лица персонажей буддийского мира разнятся. Если у Энку нос напоминает трехгранник, то под резцом Мокудзики возникает широкий и мясистый нос. Но главное отличие в том, что персонажи, созданные Энку, как указывалось выше, несут печать «детскости», а Мокудзики «старости». Разный ракурс взглядывания в лица последнего и расстояние, с которого смотрят, дают ощущение, что перед зрителем то старец, то дитя, а то и вовсе женщина. Таков эффект мастерства Мокудзики. Схожесть в манере ваяния не лишает скульптуры мастеров самобытности и оригинальности. Оба шли не от рассудка, а от естественного побуждения, доказывая интуитивное постижение красоты. Мокудзики интересовали личности прославленных святых и монахов, и он изображал Кукая, Гёги, Догэна. С вниманием к известным религиозным деятелям, может быть, связана скульптурная идентификация мастера с одним из 16 архатов Адзита. Вырезанная Мокудзики фигура, почти точная копия его автопортрета из храма Токодзи. Скульптор чуть ли не приравнял себя к святым, поместив свое изображение на пьедестал, а голову окружил нимбом (Ямаори Тэцуо. Лицо: портрет и культура Японии. С. 122) пер. К. Маранджян. Ямаори Тэцуо дает образную характеристику творчества Мокудзики: «Особенность стиля Мокудзики – удивительная объемность его скульптур, переполняющая их энергия. Обнаженная, причудливо изогнутая, почти гротескная плоть. Мощные негнувшиеся руки и ноги, вздымающаяся грудь, просторные одеяния. Из гладкой поверхности дерева он творил свою вселенную, в ней клокочет страсть, оттуда доносятся раскаты неистового хохота. Его скульптуры пропитаны дыханием пахнущих земель крестьян, в них бушует стихия обычаев, питаемых вечным противоборством с землей» (Там же. С. 119).

Буддийская иконография провинциальных храмов (о. Сикоку)



Шакьямуни, 73 храм Сикоку Сюссякадзи

Большим иконографическим разнообразием отличаются скульптуры, представленные в алтарных композициях 88 храмов о. Сикоку, где сравнительно на небольшой территории сосредоточено много святынь. Здесь проходит одно из самых старых и популярных паломничеств (*Сикоку хатидзюхати касё мэгури*) с целью почитания Кукай, стоявшего у истоков его возникновения.^[194] Подавляющее большинство храмов, основанных Кукай, относится к буддийской школе Сингон, только несколько к Тэндай, Дзэн, Дзёдо и Дзи, а основными объектами поклонения являются Будда Шакьямуни, будды Амида, Дайнити, Якуси, бодхисаттвы Каннон, Дзидзо, Мондзю, Кокудзо, Мироку, Светлый царь Фудо мёо и другие божества.

Многообразие изображения исторического Будды Шакьямуни представлено в четырех храмах Сикоку. Подобный иконографический образ характерен для большинства буддийских божеств, принявших дальневосточный облик в результате его надления национальными этническими чертами. Тип Будды, который по сложившемуся канону выбрал континентальные и локальные признаки, отличается самоуглубленностью и спокойной созерцательностью. Открытая ладонь поднятой правой руки, согнутой в локте, с пальцами, указующими вверх, изображает мудру сэмуин – дарование бесстрашия и одновременно безопасности. В первом храме есть и стоящая скульптура Будды в детском возрасте – Тандзё Сякабуцу, правая рука которого согнута в локте и ладонью едва не касается головы, левая опущена вдоль тела. На нем только запашная юбка мо в продольную складку, закрывающая низ; торс оголен. Несмотря на юный возраст, Будда уже отмечен теменной выпуклостью мудрости никукэй. Он помещен на конусообразную высокую чашу поставленную на пьедестал, напоминающий деревянную табуретку с резными ножками. Традиционно Тандзё Сякабуцу как указывалось выше, изображается с высоко поднятой прямой правой рукой, стоит на лotosовом пьедестале, помещенном в бронзовый тазик. Канон изображения описан в сутре «Сутра о карме будущего и настоящего» («Како гэндзай инга кё»). По легенде, родившись, будущий Будда сделал семь шагов (по другой версии – три шага) в каждом из четырех направлений, правой рукой указал на небеса, левой на землю.^[195] В день рождения Будды 8 апреля (*камбуцуэ, буссёэ, рюгээ* или *ханамацури*) эта детская скульптура становится основным объектом поклонения. Раньше фигурки поливали ароматной водой, поэтому Будда стоит в чаше, сейчас сладким чаем *аматя*. Лучшим изображением юного Будды признается бронзовая скульптура высотой 47,3 см, выполненная около 752 г. для храма Тодайдзи. Его поза соответствует вышеописанному канону. В отличие от юного Будды из храма Рёдзэндзи, скульптор эпохи Нара наделил своего героя более внушительной, совсем не детской фигурой, крепкой грудной клеткой и сильным прессом. Различается и направление складок на юбке. Бронзовый тазик, украшенный выгравированным растительным и звериным орнаментом, тоже представляет собой высокую художественную ценность.



Будда Шакьямуни в детском возрасте, 1-й храм Рёдзэндзи



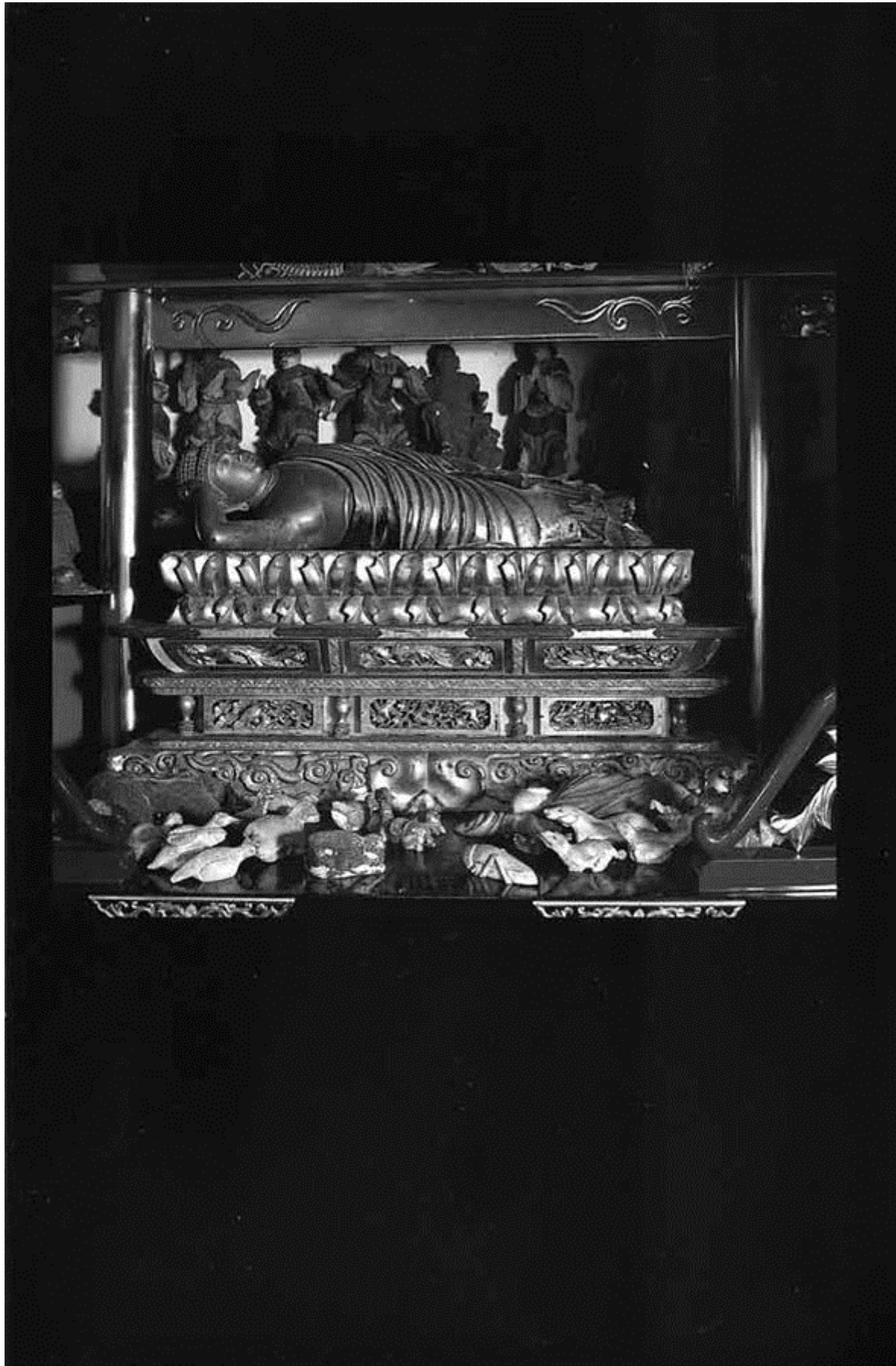
Рождение Будды из рукава Майи (вверху)



Юный Будда, 47,3 см, 752 г., храм Тодайдзи, Нара (внизу)



Шакьямуни, 3-й храм Консэндзи

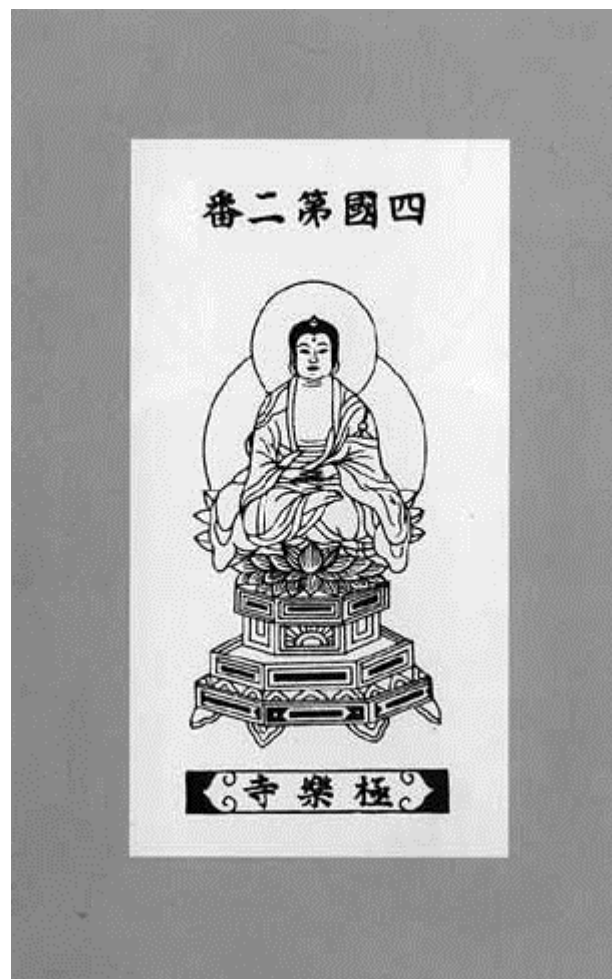


Вхождение Будды в нирвану, 9-й храм Хориндзи

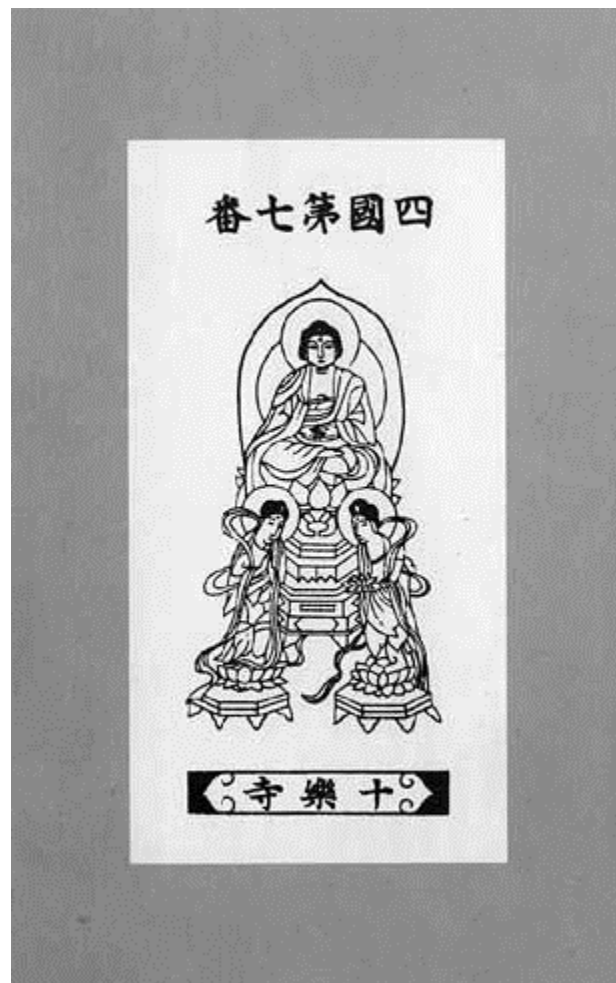
Будда Шакьямуни из храма Консэндзи изображен в классической позе проповедника, пальцы рук которого сложены в «печати» (сэмуин – правая и ёганъин, или сэганъин – левая). У данной скульптуры правая рука слегка приподнята, ладонь обращена наружу, пальцы прямые. Этот жест, иначе мудра бесстрашия, также считается мудрой благословения или утешения. Мудра символизирует внутреннюю силу Будды, защитника Учения и всего живого. Он призывает отринуть страх, преодолеть сомнения и внутренние противоречия. Левая рука ладонью вверх покоится на колене и символизирует также милосердие по отношению ко всем существам. Будда изображен в соответствии с канонам, как спаситель, освещающий путь к постижению истины. Вписанные в нимб энко лепестки лотоса ярко блестят и вместе с золотым сияющим

задником контрастируют с затемненной фигурой. Голова покрыта «шиньоном» с красным камнем, указывающим на теменную выпуклость – шишка мудрости никукэй, которая скрыта прической с многочисленными завитками золотистого цвета (рахацу). Шакьямуни – образец умственной и физической гармонии, вершина совершенства и покоя. Его скульптура соответственно занимает центральное место в алтарной композиции, доминируя над двумя меньшими по размеру изображениями бодхисаттв, которые подчеркивают космизм Будды, его высокую духовность и мудрость.

Скульптурная композиция Шакьямуни, входящего в нирвану (нэхандзо)^[196] из храма Хориндзи, первоначально была выполнена Кукай. Она единственная на всем паломническом пути. Фигура ориентирована по сторонам света: голова, которую подпирает правая рука, обращена на юг, лицо смотрит на восток, левая рука вытянута вдоль тела. Будда лежит на правом боку в позе льва на богато декорированном золотом ложе, под роскошным навесом. За спиной Будды вдоль одра расположены изображенные в экспрессивных динамических позах его пять учеников, оплакивающих уход Наставника. Он погружен в особое состояние высшего блаженства в конце цепи перерождений: более не будет нового воскрешения и смерти. Закрытые глаза Будды свидетельствуют о том, что Великий Учитель полностью перешел в состояние нирваны, прервал отношения с этим миром, достиг высшего покоя, освободился от всех чувств, погрузился в вечность. В иконографии Будда может также изображаться с открытыми глазами, обращенными к миру, когда он только готовится уйти в другое бытие или с полуоткрытыми, символизирующими пограничное состояние перехода из суетного мира в иной: Наставник человечества в преддверии вхождения в нирвану. Спокойным линиям тела почившего Учителя противопоставлен нервный ритм фигур учеников. Их искаженные лица с открытыми ртами демонстрируют безудержное отчаяние: каждый выражает горе по-своему. У подножия пьедестала – изображения низших будд и различных животных: обезьян, слоненка, собаки, кролика. Скорбит весь мир.



Будда Амида, 2-й храм Гокуракудзи



Будда Амида, 7-й храм Дзюракудзи

Важнейший по значимости в буддийском мире после Шакьямуни будда Амида тоже разнообразно представлен в храмах Сикоку. Появление изображения Амида на Сикоку, по легенде, связано с Кукай, который подвижничал в этих местах, а в день истечения обета перед ним возник образ Амида. Он вырезал его скульптуру и установил в храме Гокуракудзи (в пожаре войны в 1582 г. она была утрачена и восстановлена в 1659 г). Традиционная мандорла за спиной Амида отличается изяществом пропорций, отсутствием тяжеловесности, характерной для подобных изображений. Золоченный, тщательно проработанный ореол придает фигуре величие, которое всегда свойственно как скульптурам, посвященным Амида, так и самим храмам, где они установлены. Будда восседает в лотосовой чаше, водруженной на четырехъярусном, богато декорированном пьедестале. Лепестки нижнего внешнего ряда направлены вниз, верхнего внутреннего – вверх, образуя многоярусную композицию, покоящуюся на нескольких архитектурных элементах, – поставленных один на другой восьмигранниках, сдвинутых по отношению друг к другу. Пьедестал напоминает уже упоминавшуюся гору Сумеру. Помещение будды на такой лотосовый трон символизировало универсальность и всеохватность Учения. Знаки божественности будды – вытянутые мочки ушей и пятно на лбу. Нижняя часть тела Амида задрапирована юбкой мо. Своим блаженным видом он обещает молящимся «Западный рай», вера в который возросла в связи с усиливающимся среди народа убеждением о близости конца Закона-Дхармы (маппо). Будда Амида в представлении верующих являлся гарантом возможности достижения «рая».

Скульптурное изображение Амида из храма Дзюракудзи несколько иное. Это каноническая Триада: в центре на высоком пьедестале восседает Амида, у подножия на небольших постаментах его спутники – Каннон и Сэйси. Их позы не фронтальны, предстоящие непринужденно склонились друг к другу, как будто ведут диалог. Лица озаряет мечтательная полуулыбка. Занимающие более низкое место в иерархии божеств, они изображены свободней, мимика живее, эмоции проявляются откровеннее.

Пропорции тела определяются их положением и значимостью в буддийском мире. В шести храмах Сикоку основной святыней является статуя будды Амида. Скорее всего, эталоном красоты для изображения Амида явилась уже упоминавшаяся скульптура из храма Феникса в монастыре Бёдоин.

Амида в японо-буддийской иконографии, как указывалось, часто изображается в группе с предстоящими Каннон и Сэйси (храм Эммёдзи). Его спутники как будто вырастают из цветков лотоса. Их разномасштабные, относительно центральной, фигуры не являются образцом торжественной застылости и симметричности, а показаны в плавном движении. Это не иератический иконоподобный ансамбль. Сделан шаг в передаче милосердия, трогательности взгляда и цельного образа, что больше всего касается правой скульптуры. Изящные фигуры двух помощников будды воплощают идеал человеколюбия, ведь они проводники между высшим божеством и людьми: встречают души умерших. Руки Амида сложены в мудре *райгоин*: большой и указательный пальцы приподнятой правой руки образуют круг, ладонь левой руки покоится на колене.



Будда Дайнити, 4-й храм Дайнитидзи

В анналах храма Дзиннэин на горе Сипподзан сохранилась легенда о его возникновении и появлении легендарного изображения «сошествие трех почитаемых» (*райго сандзон*) на гору. Ниссё, монах буддийской школы Хоссо, увидел в море неожиданно возникшую лодку откуда доносились звуки музыкального инструмента кото и гремел голос божества, возглашавшего, что он есть бог Хатиман из святилища Уса. Ниссё с местными жителями поднял лодку и кото на вершину горы, построил святилище, посвященное Хатиман, играющему на кото (Котохики Хатимангу). Появившийся здесь в начале IX в. Кукай для этого святилища написал образ Амида, который стал основным объектом поклонения в Дзиннэдзи. Нынешняя святыня – изображение на облаках «сошествия трех почитаемых» выполнена в конце периода Камакура. От нимба Амида хосяко, доминирующего в Триаде, во все стороны разбегаются светящиеся лучи, так же

как и от предстоящих – Каннон и Сэйси, ожидающих верующих, чтобы провести их в «Землю Высшей радости». Все внимание бодхисаттв обращено к новой душе. Это один из самых распространенных сюжетов в храмовой живописи, иконографически цельный и выразительный.

На паломническом пути по Сикоку шесть скульптур будды Дайнити, который изображен восседающим в лотосовой чаше в позе лотоса со скрещенными ногами, ступня правой ноги повернута пяткой вверх и лежит на левом колене. Голову венчает «корона пяти будд-татхагат», шею обрамляет ожерелье мунакадзари, а запястья рук и предплечья украшены браслетами – образцами ювелирного искусства. Кисти рук сплетены в «печать» тикэнъин – кулак мудрости, которая характерна для Будды Дайнити из Мира Ваджры (Конгокай). Жест демонстрируется на уровне груди. Правая рука, сжимающая указательный палец левой руки, символизирует мир Будды, левая, согнутая в кулак, – мир человека. Мудра говорит о том, что все страсти исчезнут, и человек обретет мудрость Будды. Пять пальцев правой руки представляют пять элементов, соответственно от большого к мизинцу: эфир, воздух, вода, огонь, земля, а также пять органов чувств, пять корней Знаний (гокон), к которым добавляется шестое чувство, ментальность (манас). Роль шестого пальца играет указательный палец левой руки, который сжимается правой кистью – это огненный символ Будды, часть его сущности. Выражение «жест из шести элементов» в данном контексте становится понятным: пять элементов составляют человека, а шестой из мира Будды. Две руки также символизируют неразделимые Миры – Мир Ваджры и Мир Чрева, и здесь они связаны левым указательным пальцем, алмазным пальцем *конгоси*, являющимся звеном между руками и Мирами. Жест символизирует единство космического, всеобщего и индивидуального в конечном духовном просветлении. Эта мудра, характерная только для Дайнити, еще называется *дайтин* – мудра Великого Знания. Подобная иконография связана с усилением тенденции придания образу поистине царского величия, поскольку Дайнити воспринимался как владыка небес, обладающий надменной силой правителя. В то же время изображение Дайнити в японской трактовке приобретает некоторые черты женственности, что подчеркивается изысканностью одеяния и богатством украшений. На высоком художественном уровне выполнен ореол энкан, обрамленный стилизованными языками пламени. Правое плечо по канону обнажено, одежда струится мягкими складками по идеально сложенной фигуре, которая отождествляется с незыблемостью мироздания. Во владыке Вселенной воплотились представления о возвышенной красоте и безграничной власти. Дайнити – повелитель мира, будда во вселенском «теле Закона». Все, что происходит вокруг, – это его «телесные деяния», звуки: речь людей, голоса зверей и птиц, шум ветра и воды – суть деяний его уст, мысли, истинные и ложные, результат его «умственных действий». Он считается прародителем всей природы, будд, бодхисаттв. Золотой цвет является основным при изображении Дайнити, поскольку золото обладает особой твердостью, а также этот цвет сродни солнечному свету, который будда распространяет вокруг.

Появление в храмах Сикоку изображений будды Якуси тоже связано с легендой, согласно которой Кукай, совершая паломничество, оказался в долине с целебными источниками, где ощутил глубокую связь этого благодатного для здоровья места с буддой-врачевателем Якуси нёрай. Он вырезал фигурку сидящего Якуси, построил часовню, которую определил как святое место на Сикоку. В центре алтарной композиции Главного храма Анракудзи находится основная святыня – сидящая скульптура Якуси, преподнесенная в дар храму в 1956 г. паломниками хэнро, которые совершали хождение по Сикоку с целью излечения от тяжелых болезней и полностью выздоровели. Весь сверкает от золотой мандорлы хитэнко в виде ладьи, украшенной

фигурками небожителей хитэн, в которую вписаны круг и овал. Голова будды выполнена в классическом стиле: прищуренные миндалевидные глаза, узкие брови в широком разлете, достаточно тонкий нос, пухлые губы, удлиненные мочки ушей. На голове «шиньон», скрывающий шишку мудрости, традиционно обозначающую высочайшую степень его умственных сил. Полуулыбка придает облику живость, непринужденность, что отличает Якуси от главного божества. Обычно в буддийской иконографии у основных будд рот приоткрыт, что символизирует постоянство наставлений, обращенных к живым существам. Якуси облачен в богатое одеяние дайэ, текущие складки которого выявляют естественность позы. В левой руке божества горшочек со снадобьями якко от десяти тысяч болезней. Правая рука приподнята и чуть согнута, ладонь открыта – мудра сэмуин. Он сидит в позе лотоса со скрещенными ногами, но поскольку они закрыты одеянием, не видны ступни и невозможно определить их позицию (ступня правой ноги лежит на левой ноге – китидзэдза, открытая ступня левой ноги лежит на правой ноге – гомадза или аналогична позиции китидзэдза, но левая ступня не видна – ханкафудза. Окружает статую Якуси группа из двенадцати божественных воинов Дзюнисинсё по шесть с каждой стороны, запечатленных в экспрессивных позах, с гневными лицами, которые свидетельствуют об их нетерпимости к противникам веры. В руках у облаченных в доспехи воинов мечи, алебарды, копья и другое оружие. Они выглядят всемогущими; расположены в соответствии с двенадцатью знаками зодиака и помещены на пьедестале ивадза, который напоминает скалу. Несмотря на общее сходство, они различаются одеждой, обувью, атрибутами, раскраской, прическами, закрепленными в них соответствующими знаками зодиака от «нэ» (крыса) до «и» (свинья), а также экспрессивными жестами.

Иконография Якуси в храмах Сикоку отличается еще большим многообразием, чем изображения Шакьямуни и Амида. Алтарный ряд Главного храма Идодзи на горе Руридзан включает центральную фигуру Якуси и по три подобных скульптуры слева и справа – Ситибуцу Якуси (отсюда и название, сити – по-яп. семь) с семилепестковым нимбом. Семь обликов Якуси символизируют семь божественных милостей. Считается, что эти редкие по красоте деревянные изваяния созданы в период расцвета японской художественной культуры – в годы Гэнроку (1688–1704). В алтарной композиции храма Якуси изображен не в сопровождении своих бодхисаттв Никко и Гакко, а в окружении шести будд, изображающих его ипостаси. Согласно «Сутре о благодатном главном обете семи будд Якуси, излучающих Лазоревый свет» («Якуси рурико ситибуцу хонган кудокукё»), мультиплицирование образов Якуси даст возможность снискать его милость, избавит от злых духов и излечит от болезней. Название горы Руридзан (Лазоревая) связано с лазоревым светом, который исходит от будды. Ореол вокруг головы главного Якуси украшен семью знаками санскритского алфавита. Например, левый нижний в стиле санскритского письма сиддхам «а» считается родоначальником всех букв, а также корнем, из которого произрастают буддийские учения.

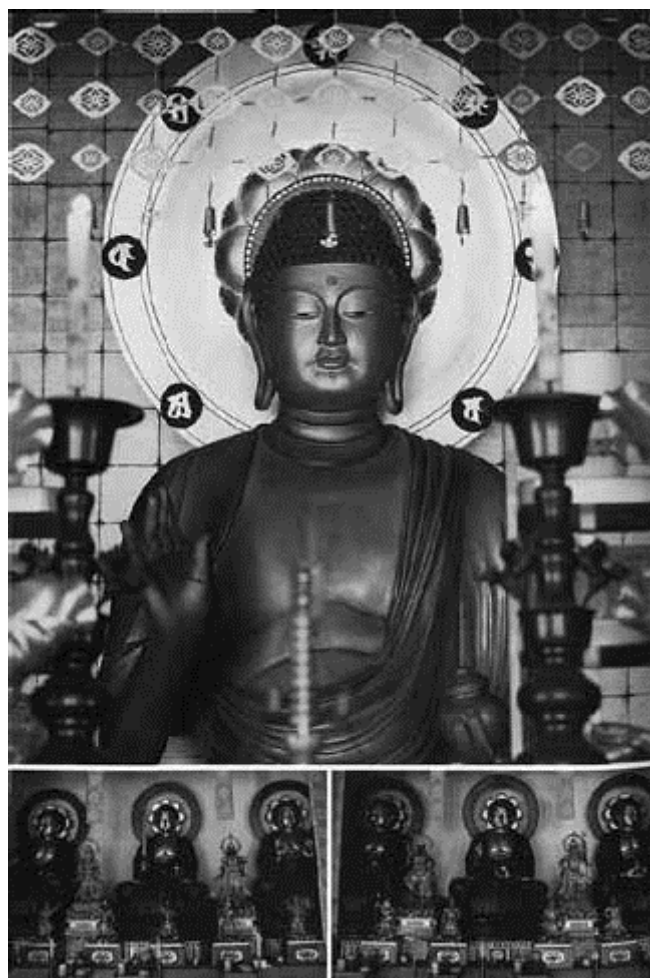


Будда Якуси, 6-й храм Анракудзи

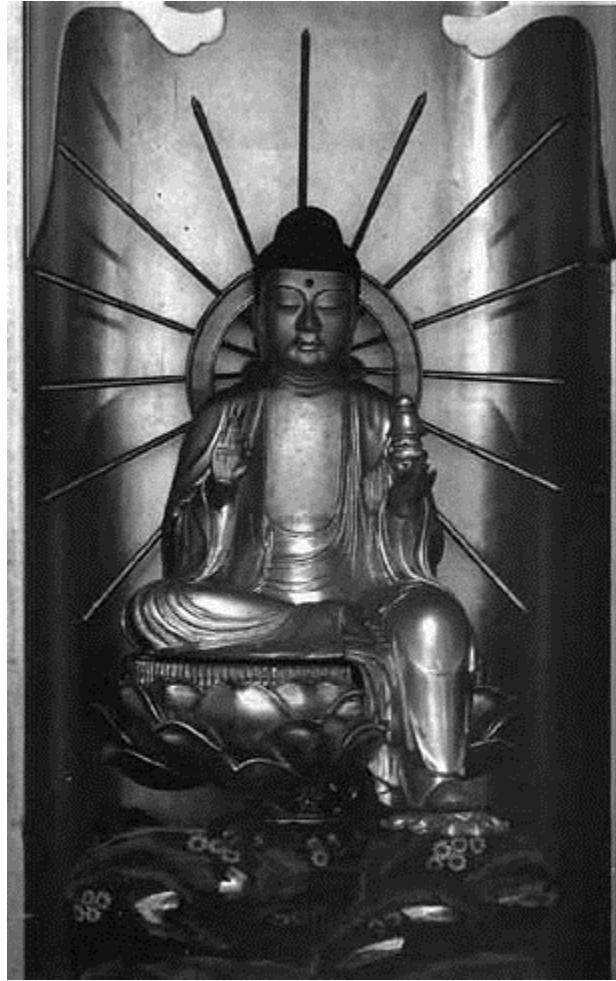
Не всегда Якуси изображался в канонической для этого божества позе со скрещенными ногами. Например, в храме Дзёруридзи целитель представлен в позе ханкафумисагэ: левая нога опущена, но правая не закинута на колено, как у будды будущего Мироку, спущенная нога которого, как известно, символизирует готовность его прихода на землю во имя спасения всего сущего, а лежит на пьедестале согнутой в колене. Вместо традиционного горшочка со снадобьем – в левой руке будды архитектурная модель пагоды. Задник украшает нимб хосяко, представляющий собой круг с расходящимися от центра золотыми лучами.

В храме Якудзи находятся две скульптуры Якуси. С одной, которая считается произведением Кукай, связана необычная история. В 1188 г. она якобы во время пожара спаслась, перелетев на гору Одзусисан, и появилась в день, когда устанавливали новую статую, за которой и расположилась. С тех пор ее называют «Усиромуки Нёрай» (будда за спиной). Руки сплетены в мудру дзэнна харамицу, в ладонях, а не в левой руке горшочек со снадобьями, что необычно для данного иконографического типа. В алтаре Главного храма Сэккэйдзи собраны подлинные шедевры ваяния периода Камакура. Центральный образ алтарной композиции представлен буддой Якуси, по обе стороны которого уже упоминавшиеся бодхисаттвы Никко и Гакко, олицетворяющие соответственно Солнечный и Лунный Свет (Триада Якуси сандзон). В человеческой жизни они были сыновьями врачевателя (будущего Якуси) и освещали путь отцу, готовому прийти на помощь в любое время суток. Триада выполнена знаменитым Ункэй, вдохновителем и создателем многих произведений буддийской пластики. А его старшему сыну Танкэй принадлежат фигуры небесного царя Бисямонтэн и государыни Китидзётэн, а также скульптура Дзэнниси додзи. Глаза всех фигур открыты и инкрустированы кристаллом в технике гёкуган (драгоценный глаз), чтобы придать схожесть с человеческим глазом. Совместное творчество отца и сына дало буддийской иконографии замечательную скульптуру предстоящего Четырехликого Четырехрукого Бонтэна (106,5 см входил в триаду Каннон), изваянную по желанию императора Тэмму в

1201 г. Правда, она находится не на Сикоку, а в префектуре Айти. Выполненная отчасти в сунской традиции скульптура Бонтэн привлекает пластичностью фигуры, нежностью и сосредоточенностью ликов, отмеченных третьим глазом. Ведь, как говорилось выше, Бонтэн стоит на страже распространения буддийского учения среди народа. Оголенный торс изящно перевивают ленты, а низ задрапирован яркой, изумительной по рисунку и расцветке юбкой. Из атрибутов остались золотой лотос и длинная черная алебарда хоко с золотым навершием, перекликающиеся по цвету с одеянием. Считается, что раньше был и обязательный атрибут для Бонтэн мухогонка хоссу. В общем Триада производит впечатление целостности и гармонии, характерных для скульптур такого рода. Камакурская скульптура, опиравшаяся на традиции нарского реализма и континентальную сунскую школу ваяния, отходила от каноничности сакральной пластики. Резчики по дереву много внимания уделили проработке одеяний, а также высоких, замысловато перевитых причесок.



Ситибуцу Якуси, 7-й храм Идодзи



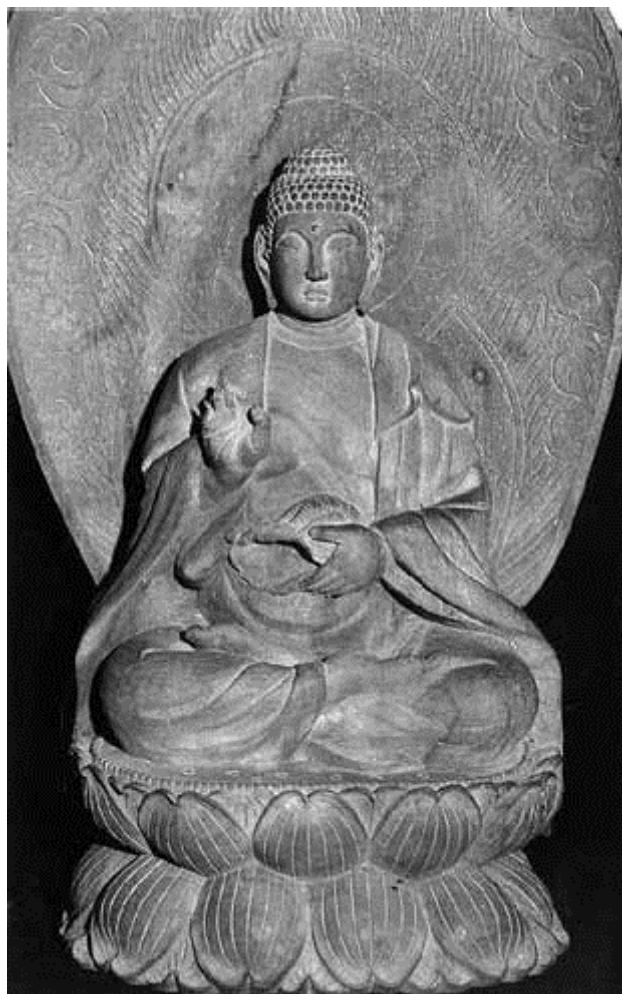
Будда Якуси, 46-й храм Дзёруидзи



Будда Якуси, 23-й храм Якуодзи



Будда Якуси, 33-й храм Дзэккэйдзи



Будда Якуси схорогай, 88-й храм Окубодзи

Установленная в храме Окубодзи основная святыня представляет собой редкое изображение Якуси с *хорагай* в руках – раковиной из морского моллюска, в которую трубили, как в трубу, атрибут странствующих монахов. «Раковина Закона» (*дхарма шанкха*) имеет древнеиндийские корни, и с ней связывают могущество бога Вишну,

который ее звуками наводил ужас на врагов. Как предмет буддийской иконографии раковина символизирует распространение Учения Будды, его «голос», созывающий верующих. Закручивание ее спирали вправо (такое же направление имеют волоски у урны) воспринимается как круговорот жизни и видимый знак, указывающий путь к нирване. Считается, что Якуси из храма Окубодзи не только традиционно помогает при болезнях, но к нему обращаются так же, как и к божеству Инари с просьбой даровать богатый урожай и как к богу Эбису, несущему благополучие. Эту святыню Кукай вырезал во время совершения на горе Тайдзоминэ упоминавшегося обряда гумондзихо.

На Сикоку в двадцати храмах почитают Якуси нёрай как основную святыню, что свидетельствует об особом отношении японцев к будде-целителю, представленному в храмах в иконографическом разнообразии. После Исторического Будды Шакьямуни образ Якуси самый значительный в истории японского буддизма и средневековой иконографии. Культ Якуси входит в фазу активного формирования в раннее Средневековье и остается одним из самых популярных на протяжении всех периодов исторического развития. Его облик, изобразительные подробности, композиционные детали наиболее разработаны в японском пластическом искусстве, которое активно развивалось, как в столичных, так и провинциальных храмах, и оказывался в центре внимания знаменитых и малоизвестных мастеров. Столичная традиция изображения Якуси складывалась раньше, но это не умаляет достоинства местных скульптурных обликов, которые отличаются своеобразием и многовариантностью.

Каноническим считается изображение Якуси с предстоящими Никко и Гакко, представляющее трехчастную композицию, оно приобретает черты устойчивости и многократно повторяется. Здесь Якуси выполняет не только роль могущественного будды, авторитетного учителя, целителя, но и отца, призывающего своих сыновей к подвигу во имя спасения живых существ. В духовном родстве и единении Якуси и предстоящих – сила воздействия скульптур на молящихся. Роль окружения в ряде многофигурных композиций играют и Двенадцать генералов, защитников будды-целителя. Обращает на себя внимание богатство символических составляющих: атрибутов Якуси (горшочек со снадобьем, пагода, хорогай), разнообразие поз, причесок, края одеяния, пьедесталов, олицетворяющих незыблемость веры. В изображениях Якуси прочитываются китайские аллюзии и сохраняется национальный колорит. Образ Якуси и его предстоящих варьировался на протяжении всего периода развития японской иконографии. Но неизменным оставался его призыв к обретению благодати в земле «Чистой лазури» и готовность через двенадцать обетов даровать всем исцеление, физическое и нравственное.



Бодхисаттва Эммэй Дзидзо, 5-й храм Дзидзокудзи



Тысячерукая Каннон, 8-й храм Кумаданидзи

В храмах Сикоку сидящим, медитирующим буддам противопоставлены бодхисаттвы в рост как символ активного динамического начала, предназначение которых спасти людей в этом мире. Среди них бодхисаттва Дзидзо, обитающий в «Подземных темницах» (Дзигоку, санскр. Нарака), покровитель путников и защитник грешников. Бодхисаттва Дзидзо появился в этом мире после того, как ушел в нирвану Шакьямуни и до прихода Мироку помогает людям. Кукай изобразил Дзидзо в шлеме, доспехах и на коне, что соответствует названию бодхисаттвы – Сёгун Дзидзо (сёгун – военачальник). Поэтому храм особенно почитался, прежде всего, полководцем Минамото Ёсицунэ, а также другими военными деятелями Японии. Подобное изображение Дзидзо в боевом убранстве и на лошади – единственное среди 88 священных реликвий Сикоку.

Вырезанная Кукай фигурка Сёгун Дзидзо помещена в основную святыню (50 см) – Эммэй Дзидзо (Дзидзо Долголетия), представляющую собой изображение бодхисаттвы, который восседает в лotosовой чаше в позе ханка фумисагэ – со спущенной левой ногой – на фоне блестящей, украшенной ажурной резьбой мандорлы. Золото богато декорированного пьедестала, нагрудных украшений контрастирует с затемненной скульптурой. В правой руке Дзидзо держит скипетр, в левой – драгоценность мани сферической формы в огне стилизованного пламени. В изображении Дзидзо, как и других бодхисаттв, меньше отрешенности от мира, чем в изображении будд. Считается, что к фигурке, так называемой «тайнайбуцу» (будда во чреве), помещенной во внутрь большей по размерам, восходят «оибуцу» (будда из дорожной корзины), – пластические изображения будд, которые с собой носили монахи-бродники, странствующие по стране.

Появление в храмах Сикоку бодхисаттвы Каннон связано с легендой, по которой, когда Кукай подвижничал в храме в долине Акагатани, представшее перед ним божество Кумано – аватар, воплощение Будды, изрекло: «сделай все, чтобы спасти души» и даровало храму золотую фигурку Тысячерукой бодхисаттвы Каннон (5,5 см). Тогда Кукай из священного дерева вырезал скульптуру Каннон в человеческий рост и в нее поместил обретенную золотую Каннон со 120 «фрагментами» праха Будды Шакьямуни. Так Каннон в храмах Сикоку положила начало целой серии популярного иконографического типа скульптурных изображений легендарной бодхисаттвы.

В буддийско-японской иконографии Каннон часто изображается с сорока двумя руками, две сложены в молитве и называются *синсю*, а каждая из сорока *вакисю* помогает двадцати пяти страждущим и держит сакральный предмет. Несколько вытянутых пропорций, возведенная на пьедестал в виде стилизованного цветка лотоса, фигура Тысячерукой богини из храма Кумаданидзи очень грациозна. Ее окружает размером в рост роскошная мандорла нидзюэнко, напоминающая ажурное кружево. Голову венчает корона с фигуркой будды кэбуцу в центре. Складки одеяния дзёхаку мягко струятся вдоль тела ровными орнаментальными рядами, придавая скульптуре ритм, динамичность и легкость. С плеч до пят спускается длинный, летящий шарф тэннэ. Ладони двух рук сложены в каноническом жесте «медитации мира дхармы», две другие руки скрещены на талии в мудре дзэнна харамицу, в ладонях патра – чаша для подаяний. Остальные руки держат уже упоминавшиеся разнообразные сакральные предметы, помогающие спасать людей. Золотая раскраска скульптуры, усиливает впечатление исключительности бодхисаттвы Каннон, призванной в мир оказывать милосердие. С Каннон как с основной святыней связаны тринадцать священных мест Сикоку.

Одиннадцатиликая Каннон из храма Дайнитидзи, считается *хондзибуцу*, т. е. буддийским божеством, соотносимым с синтоистским. Золотая корона богини с богато декорированными ниспадающими лентами придают всей фигуре особую торжественность и одновременно женственность. В центре короны закреплено колесо Закона «хорин», оно катится и уничтожает зло. Такое же колесо на нагрудном украшении ёраку, золотые ажурные ленты которого струятся по одеянию. Над тиарой – фигурки божеств с буддой Амида посередине, помогающие спасать живые существа. Роскошное одеяние и тонкой работы украшения как символ изобилия контрастируют с простой монашеской накидкой Будды, противника материальных ценностей. Облик богини повествует о ее царственном положении в мире, а добрая улыбка, мечтательно полуоткрытые глаза свидетельствуют о милосердном отношении ко всему живому. О сострадании и искренности Каннон также говорят мудры. Правая рука, выгибаясь наружу, свешивается вниз ладонью, на которой закреплена нитка бус как свидетельство

«ниспадения» в мир. Открытая рука, вытянутые пальцы символизируют раскрытие цветка истины. Левая рука согнута в локте, ладонь обращена к груди.

В 807 г., по преданию, Кукай, плывший по морю, вырезал основную святыню – Одиннадцатиликую Каннон, защитницу всех, кто в море (храм Дзэндзибудзи). Ее еще называют Фунадама Каннон (Каннон Корабельная душа). Задумчивое лицо бодхисаттвы озарено доброй улыбкой, потупив голову, она смотрит из-под полуопущенных век. В левой руке кувшин как вместилище Учения, а открытая ладонь опущенной правой руки пальцами вниз свидетельствует о готовности божества взять все живые существа под свой покров, также символизирует открытость истине. Это жест дарования защиты (*варамудра*), характерный для иконографии Будды. Он напоминает об эпизоде клятвы Будды. Поверх главного лика расположено несколько меньших, а также два слева и справа.



Одиннадцатиликая Каннон, 32-й храм Дзэндзибудзи



Бодхисаттва Мироку, 14-й храм Дзёракудзи

Каннон с Лошадиной головой, представленная только в одном храме Мотоямадзи, относится к хибуцу, «скрытому изображению», доступному для обозрения в определенное время.^[197] Такое необычное название Каннон, как известно, получила из-за установленной на ее голове лошадиной морды. Она больше напоминает гневных божеств с выпирающими клыками типа Фудо мёо, нежели милосердных. Бато Каннон наделена тремя ликами, смотрящими в разные стороны, и восемью руками. Каннон с головой лошади, вырезана Кукай традиционным способом *итто санрай* (одна насечка – три поклона-молитвы). Ее голову венчает ажурная золотая корона с колесом Закона в центре, в руках меч, топорик с длинной ручкой, колесо Закона, жезл (*токко*). Правая ступня приподнятой ноги перекрывает левую ступню, что символизирует победу истинного

знания над заблуждением – классическая поза Бато Каннон риннодза. Культ Бато Каннон восходит к индуистским, она относится к одному из пяти «превращенных» обликов «хэнгэ» Каннон. Золотисто-красный цвет скульптуры делает изображение зловещим, придает всему облику напряжение. Это достигается особой проработкой оскаленного лица, вздернутыми широкими бровями и сверкающими в гневе глазами. Тем не менее считается, что Бато Каннон оберегает от болезней, предотвращает стихийные бедствия и внутренние смуты. Издавна Бато Каннон почитают и как заступницу земледельцев, а также тех, кто в пути. (Сейчас она пользуется большой популярностью у любителей скачек.)



Намикири Фудо мёо, 36-й храм Сёрюдзи



Бодхисаттва Мондзю, 31-й храм Тикурундзи

Скульптурное изображение будды будущего, бодхисаттвы Мироку впервые, как уже говорилось, появилось в Японии в 584 г., вскоре после принятия буддизма. Как спаситель человеческого рода он вначале почитался наравне с Шакьямуни и считался его преемником. С ним связано ожидание крушения мира. Поэтому японские буддисты надеются на перерождение, когда Мироку сойдет на землю для проповедования «правильного Закона», чему и учили странствующие монахи. С его приходом наступят прекрасные времена, откроется путь к нирване. Милосердное божество Мироку воспринималось подобным солнцу и изображалось золотым. Сияет все: его фигура, украшения, корона, почти закрывающая прическу в виде высокого пучка кокэй,

мандорла, декорированная цветочным узором каракуса, лотосовая чаша, пьедестал. В ладонях рук, сложенных в мудру дзэнна харамицу, миниатюрная пагода пяти кругов горинто, символизирующая стойкость Учения. Бодхисаттва находится в состоянии просветленности, о чем говорят полуприкрытые, потупленные глаза и едва заметная тихая улыбка. Лик Мироку выражает особую одухотворенную красоту, мечтательность и готовность помочь людям. Он в ожидании спуститься на землю и предстать совершеннейшим, чтобы избавить мир от страданий (Виноградова Н. А. Скульптура Японии. С. 77–78).

Сидящая фигура Мироку создана по канонам японской красоты и олицетворяет идеал гармонии – основополагающий принцип дальневосточного искусства. Данный иконографический вариант в деталях не похож на классический тип, у которого левая нога опущена в позе ханка фумисагэ. Местное изображение Мироку отличается и от китайского, в иконографии которого бодхисаттва часто предстает в виде благодушного лысого толстяка, свободно расположившегося на троне и одаривающего молящихся радостной улыбкой.



Бисямонтэн в сопровождении Китидзётэн, Дзэнниси Додзи, потирающий демонов Нирамба и Бирамба, 63-й храм Китидзёдзи

Каноническое изображение светлого царя Фудо мёо, борющегося с неведением и злом, представляет собой динамичную, грозную фигуру. В руках у «устрашающего» божества меч и веревка, губа закушена в гневе. По степени открытости глаз он относится к типу *тэнтиган* (Глаз Небо-Земля), но у Фудо мёо: левый глаз наполовину открыт и смотрит в землю, правый целиком открыт и направлен в небо. При этом и характерные для этого персонажа выпирающие изо рта клыки^[198] тоже направлены соответственно вниз и вверх. Такая переключка рта и глаз была обязательной. Завивающиеся волосы убраны в классическую для этого божества прическу *макигами* со спускающейся на

левое плечо косичкой *бэмпацу*. Встречаются прически Фудо мёо, представляющие компактную массу с крупно вырезанными завитками, верх которой венчает цветок лотоса (храм Эриндзи, преф. Яманаси, цветок лотоса венчает и прическу Намикири Фудо, о котором несколько строк ниже). Еще один тип прически, характерный для Фудо мёо, это толстые пряди волос, почти вертикально поднимающиеся наверх и вызывающие ассоциации со сполохами пламени. С основной святыней храма Сёрюдзи Намикири Фудо мёо (Светлый государь Фудо, Разрезающий волны) связана легенда: когда судно, на котором Кукай плыл из Китая, попало в шторм, явился Фудо мёо, и все, находившиеся там, чудесным образом были спасены. Стоящая фигура Фудо мёо экспрессивна и даже зловеща. Темную скульптуру контрастно украшают шесть золотых браслетов – на ногах, руках, и предплечьях. Традиционно в правой руке у него меч, в левой – силки для спасения человеческого рода. Никакое земное зло не вызывает у Фудо мёо страха, которому он противостоит с непоколебимой силой. Божество возвышается на постаменте сиссицудза, олицетворяющем центр Космоса гору Сумеру, в окружении расположенных справа и слева посланцев-спутников Конгара и Сэйтэка. Это не единственная скульптура Намикири Фудо, считающегося защитником прежде всего тех, кто в море, и охранителем спокойствия в государстве.^[199] По преданию, самое старое изображение Намикири Фудо принадлежит Кукаю и находится на горе Коя в Южной молельне Минамиин, являющейся частью храма Таттю, и до сих пор собирающее множество паломников. При внешней схожести двух фигур есть отличие, например, в посадке головы, правый разворот которой у скульптуры Кукая придает всему облику динамику и живость. Скульптура из храма Сёрюдзи более статуарна. Кроме того, левая рука у скульптуры Кукая, держащая силки, опущена вниз, а не согнута в локте. Намикири Фудо Кукая демонстрирует реальную готовность защитить живые существа, а Фудо из Сёрюдзи своим зловещим видом больше призван напугать врагов.

Известный индо-китайский персонаж Манджушри обрел почитателей и на Сикоку. Согласно преданию, императору Сёму в сновидении явился бодхисаттва Мондзю (Манджушри). Поскольку обителью Мондзю была гора Годайсан (Утайшань) в Китае, император велел праведнику Гёки найти подобную гору в Японии и заложить там храм. Это случилось в 724 г. Гёки вырезал для нового храма Тикурундзи статую Мондзю. В Главном зале храма Мондзю, вознесенный на золотой львиный пьедестал,^[200] запечатлен в позе созерцания, олицетворяет мысль и знания. Он в состоянии готовности всех обратить в свою веру. Меч в его правой руке рассекает мрак неведения и отсекает заблуждения, а лотос в левой символизирует чистоту и стойкость (по канону в левой руке кёкан – свиток «Сутры Праджня-парамиты»). Мондзю освобождает от неверия и одаривает истинными знаниями. Из учеников Будды только у Мондзю есть меч. Среди японцев он почитается как божество мудрости – *тиэ но коми*. В народе в ходу поговорка «саннин ёрэба Мондзю но тиэ» («у Мондзю мудрости на троих»). Голову венчает золотая ажурная корона с ниспадающими лентами. В алтарной композиции Мондзю изображается вместе с Шакьямуни и бодхисаттвой Фугэн. Это классическая Триада Сяка сандзон (Триада Шакьямуни) – единственная основная святыня на паломническом пути по Сикоку.

Только в храме Китидзёдзи почитается небесный царь (один из четырех – Ситэнно и двенадцати – Дзюнитэн), хранитель севера, Бисямонтэн (Вайшравана). Он же, по поверьям, пришедшим из Индии, мог озолотить того, кто ему поклоняется, раздает богатства из ступы хото, которую держит в левой руке. Бисямонтэн провозглашается как защитник святых мест, где проповедовал Будда. В отличие от будд всегда изображается с закрытым ртом, так как его дыхание несет «разрушение», восседает на троне в позе ханка фумисагэ – левая нога опущена, но правая не закинута на колени, а лежит на

пьедестале, в воинских доспехах, в правой руке палица *конгобо*.^[201] Бисямонтэн попирает двух демонов – Нирамба и Бирамба. Вместо классического для буддийских статуй ореола – колесо Закона. Обычно Бисямонтэн сверкает золотом, поскольку считается, что его тело излучает свет «тысячи солнц». Скульптура Бисямонтэн из-за яркой раскраски очень живописна.

В храмах острова Сикоку, находившегося в удалении от центров культурной жизни Японии (Нара, Киото, Камакура), за редким исключением, не представлены высокие образцы скульптурной пластики. Созданные в разные эпохи, они не отличаются стилистическим единством. Тем не менее, несмотря на свое «провинциальное» происхождение эти скульптуры достойны изучения и обозрения. Некоторые из них связаны с именем Кукай, великого сына Японии, оставившего свой след в различных областях национальной культуры и формировании буддийского мировоззрения японцев, а также несколько созданы известными скульпторами Ункэй и Танкэй. Разнообразие персонажей буддийского пантеона в храмах Сикоку отражало многоплановость взглядов японцев на роль божеств в их жизни, гармоническом строении окружающего мира. Воссозданные в храмах образы Вселенной вызывали трепет перед ее необъятностью и красотой, оказывали эмоциональное воздействие.

Каменная скульптура и наскальные изображения



Тысячерукая Каннон, 402 см, пещерный храм XI–XII вв., Отпанидэра, преф. Тоттиги

Гений японских мастеров во всей полноте проявился в лаковой, бронзовой и особенно деревянной скульптуре, диктовавшей свои правила ваяния и создания устойчивых выразительных символов. В Японии из-за ограниченного запаса подходящего природного материала слабо была развита буддийская каменная скульптура *исиботокэ*, или *сэкибуцу*, и, в отличие от Китая, не так много пещерных храмов сэккуцудзиин с богатой рельефной культурой. Тем не менее в некоторых местах в древние времена, связанные с японской цивилизацией, встречаются образцы каменной скульптуры, которые мыслились как форма скальной пластики. Они высечены на каменной глыбе с учетом закона фронтальности, присущему архаическому искусству с его тяготением к замкнутости, угловатости, сведению округлостей тела к прямым

плоскостям, которыми каменные изображения обращены к зрителю. Эти скульптуры сохраняют неподвижность поз, без каких-либо намеков на поворот вокруг своей оси. Их композиционная схема и набор персонажей не отличаются особым разнообразием. Относительный расцвет каменной пластики связывают с синтоистским верованием японцев в духов гор, скал, а также с тем, что в конце X–XI вв. в стране усилились настроения относительно «маппо» («конец света»), а фигурам, сделанным из самого крепкого материала, придавали свойства каким-то образом противостоять этой неизбежности.

В Японии искусство скальной пластики, прежде всего, было связано с миром буддийских божеств, и мы не рассматриваем ранние сюжеты, относящиеся к местным верованиям, мифологическим представлениям или народной жизни. К тому же, в отличие от Индии и Китая, в Японии не так много скальных изображений будд, так называемых *магайбуцу*, первые из которых восходят к начальному периоду Хэйан. Самые известные *магайбуцу* сохранились в Усуки, Инукаи, Сугао (преф. Оита), в Оя (преф. Тотиги), в Кинки, Тохоку, Хокурику и других районах. В префектуре Оита обнаружено от 60 до 70 % всех *магайбуцу* в стране. Есть предположение, что изображения Усуки *магайбуцу*, обнаруженные в нишах пещер *буцуган* (ниши с буддийскими изображениями) недалеко от города Усуки, в течение длительного времени выдалбивали мастера-каменотесы из податливого туфа, образованного из вулканической лавы горы Аса с X по XIV в., что давало возможность искусно вырезать мелкие детали.^[202] По оставшимся на некоторых скульптурах фрагментам красочного слоя можно говорить о применении способом *тякуиродори* разнообразных минеральных красителей, а также золотого напыления. Благодаря реставрационным работам, продолжавшимся с 1980 по 199 г., для обозрения было возвращено много пещерных фигур, пятидесяти девяти из которых впервые для каменных скульптур придали статус национальных сокровищ.



Инукаи магайбуцу



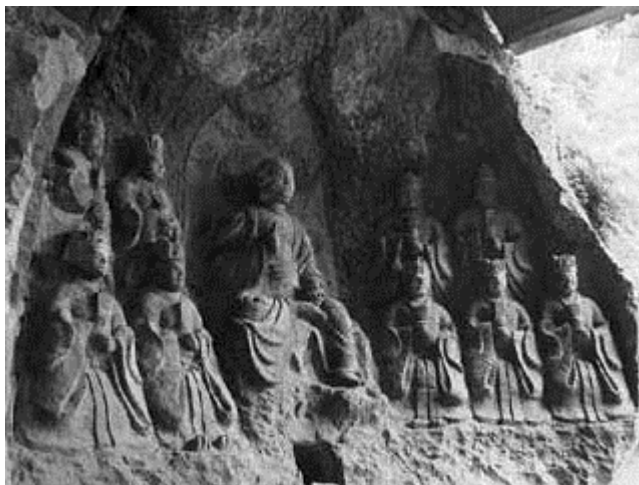
Сугао магайбуцу



Усуки магайбуцу, галерея 1, ниша 3, Триада будд (слева вверху)



Усуки магайбуцу, галерея 1, ниша 1, Триада будд (справа вверху)



Усуки магайбуцу, галерея 1, ниша 4, Дзидзо и 10 предстоящих

В первой галерее Хоки, состоящей из четырех ниш, представлено двадцать сидящих и стоящих бодхисаттв, в том числе бодхисаттва Дзидзо, будда Якуси, десять небесных царей тэмбу, будда Амида, будда Дайнити из Мира Ваджры. В четвертой нише – компактная, удачно скоординированная композиция из центральной скульптуры бодхисаттвы Дзидзо и десяти предстоящих государей: по три в первом ряду и по два во втором. Дзидзо изображен в позе ханка фумисагэ со спущенной левой ногой, правая не лежит на бедре левой, а едва касается ее. Раскрашенная мандорла Дзидзо необычной ассиметричной килевидной формы с явным наклоном вправо. Все предстоящие в одинаковых головных уборах в виде трехчастных корон, широких одеяниях, напоминающих китайские халаты, в руках у них атрибуты, похожие на складные вееры. Во второй галерее Хоки, включающей две ниши, – Триада Амида с двумя предстоящими, Мирокку с двумя фланкирующими, а также девять фигур Амида – *кубон но Амидадзо*. На стене, где позволяла поверхность, выгравированы в технике сэнкоку килевидные мандорлы, куда вписаны круглые нимбы. Мастера сохранили принцип одноголовья, т. е. головы выдержаны на одном уровне. Между первой и второй нишами расположена сидящая фигура Светлого государя Айдзэн мёо, покровителя, в том числе влюбленных, с соответствующими атрибутами – стрелой и луком. В третьей галерее Саннодзан (Саннояма) масштабная пятиметровая фигура будды и двух предстоящих; его наивный, даже детский взгляд искусствоведам дал основание назвать бодхисаттву Какурэ Дзидзо (Скрытый Дзидзо). В четвертой галерее Фурудзоно из тринадцати скульптур Фурудзоно дзюсамбуцу, или Дайнити сансэкибуцу доминирует фигура Дайнити из Мира Ваджры, которой реставраторы после дискуссий решили вернуть первоначальный вид, установив голову, долгое время лежавшую в стороне. Фигуру Дайнити относят к шедеврам каменной пластики. Скульптор прибегнул к особым средствам выразительности, наделив лицо Дайнити высоко поднятыми бровями, резким подбородком, окрасил в красный цвет губы и щеки, и тем самым, по мнению специалистов, придал образу таинственность и загадочность. Дайнити – центр Вселенной и олицетворение света – фланкирует канонизированная свита из четырех будд, четырех бодхисаттв, двух Светлых государей, двух Небесных царей (всего тринадцать фигур).

Фигуры Усуки магайбуцу связаны с окружением, неотделимы от среды, внедрены в нее. Мастера искусно использовали эту ситуацию и водрузили свои персонажи на естественные, а не рукотворные, высокие пьедесталы-плиты разных геометрических форм, которым присущи абстрактные, тектонические черты. Постаменты не отвлекают внимание от скульптур, а придают им внушительный покой, устойчивость. Единственным украшением некоторых баз являются ниспадающие складками одеяния божеств. Двухмерный объем пещерных скульптур не лишает их выразительности и убедительности, хотя трудно говорить о многообразности пластических решений.

Невозможность обхода не делает фигуры менее значимыми, мощными по энергии, нежели круглые пластические объемы, рассчитанные на всесторонний осмотр. Кажется, что стены раздвинутся или фигуры перешагнут границы постамента и приобретут трехмерность. Выпуклые скульптуры, развернутые на плоскости стен, вызывают живой интерес, в том числе моторикой, напряжением тела, разнообразием мудр. По значимости для японского искусства каменные буддийские изображения Усуки сопоставимы с пещерной пластикой китайского Дуньхуана, поэтому в 1994 г. между городами был подписан договор, и в парке Каменных будд Сэкибуцукоэн установлен памятный камень.



Усуки магайбуцу, галерея 2, ниша 1, Триада Амида с 2 предстоящими



Усуки магайбуцу, галерея 2, ниша 2, Амида с 9 предстоящими

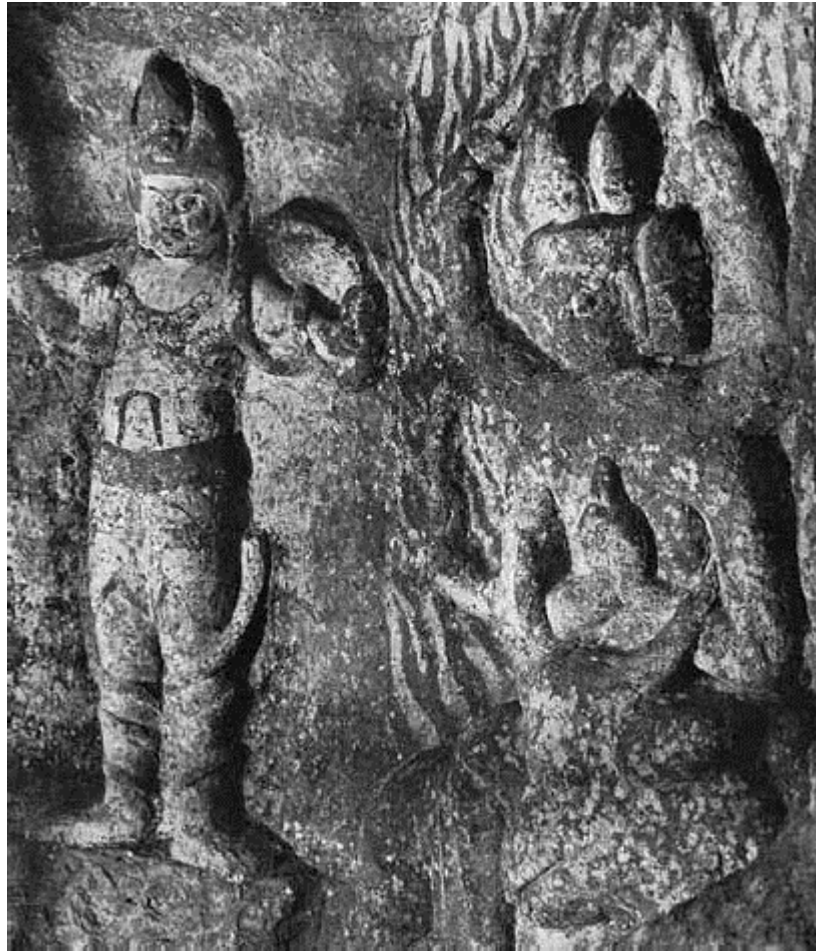


Усуки магайбуцу, галерея Фурудзоно, Дайнити и 13 предстоящих

Недалеко от пещер на территории храма Мангацудзи, основанному монахом Хасудзё, за низкой оградой находятся два важных каменных артефакта – стражи врат Нио). Они созданы по желанию уже упоминавшегося богача-донатора Мана во второй половине эпохи Камакура. Исполинские фигуры как будто вырастают из земли, в которую они врыты по колено. Их мощные мускулистые тела и устрашающие лица, выражающие необузданную ярость, резкий поворот корпусов, огромные руки, замахивающиеся на невидимых врагов, вполне соответствуют стилистике изображения этих персонажей.

Начиная с периода Хэйан, возрастает количество рельефов, созданных аскетами-отшельниками *сюгэнся*. Среди них многофигурная композиция, включающая Дайитоку мёо, высота которого 139,4 см и Дзиндзя Тайсё, охранителя «Сутры Праджня-парамиты» (XII в. Пещера Такасэ, преф. Оита), Тысячерукая Каннон (Оя, преф. Тотиги, пещерный храм Отанидэра (Оядзи), ^[2031]402 см, XI–XII вв.), гравировка на стене сэнкоку – Будда и два предстоящих (пещерный храм Сэйдзингуцу, он же Дзёнингуцу, Дзигокудани, Нара, высота центральной фигуры с тронном 140 см, XI–XII вв.), Фудо мёо, Одиннадцатиликая Каннон. Мастерской обработкой в камне, непринужденностью пластики привлекает фигура Дайнити, выполненная в технике высокого рельефа таканикубори и особенно голова одного из основных будд (Кумано Гонгэндзиндзя, преф. Оита. Космический будда узнаваем по спокойному, но властному облику, широкому носу, пухлым губам, узкому разрезу удлинённых глаз. Тщательно вырезанные завитки канонического «шиньона» даже дают повод усомниться, что эта работа по камню, а не дереву или не бронзовое литье. Акцент сделан на условной улыбке, подчеркивающей самоуглубленность покоя, отключенность от земной суеты и таинственную многозначительность. В пещерной пластике в традиционном ключе решены образы Светлого царя Фудо мёо. Это монументальные, застывшие фигуры, соответствующие своему названию – Неподвижные, Нерушимые. Скальный рельеф, возможно, более всего соответствовал передаче сущности этих яростных охранителей веры, крепко стоящих на мощных ногах. Мастера четко следовали традиции, придав образам характерную суровость. Искусно высечены сверкающие гневом вытаращенные глаза, открытый в оскале рот с выступающими резцами, широкий мясистый нос, а также неременный атрибут Фудо мёо – косичка бэмбацу, ниспадающая на левое плечо. Фигура отличается экспрессией заглубленных контуров. Особенно впечатляет своим восьмиметровым ростом Фудо мёо из Кумано Гонгэндзя, поскольку подобный исполинский размер был характерен только для высших будд. Конечно, природный массив скалы способствовал созданию такого колосса, поражающего крепостью и силой, но нельзя забывать и о

повсеместно возросшей роли этого божества в XII-XIII вв. как среди самураев, так и простого народа.^[204] Через величавость образов Фудо мёо мастера донесли идеалы новой эпохи, героем и движущей силой которой стало воинское сословие. Фудо мёо из Кумано Гонгэндзя, помещенный в естественную среду, воспринимается как часть природного мира, в которую он гармонично вписан мастерством талантливых камнерезов.



Даитокумёо, 139,4 см и Дзиндзя Тайсё, XII в., преф. Оита



Фудомёо, 3 м, XII в., храм Ниссэкидзи, преф. Тояма



Одиннадцатиликая Каннон, 184,8 см, XI–XII вв., Ивагонгэн, преф. Ошпа



Голова будды Дайнити, общий размер 673 см, XIII в., Кумано Гонгэндзя, Ошпа

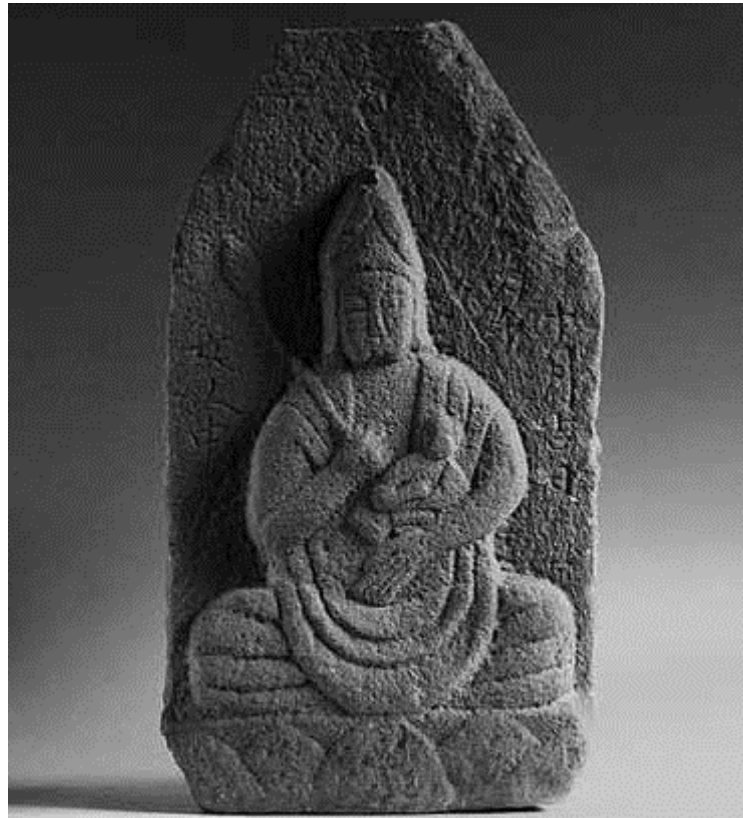
До сих пор окончательно не атрибутирована голова, которая известна под названием Ивамэн, или Гаммэн размером 3,6 X 9,9 м, вырезанная на скальной поверхности в Итарутани Сайходзи в префектуре Иватэ. Считается, что это изображение или Амида или Дайнити, первоначальная высота которого была 16 м. В 1896 г. основная часть барельефа разрушилась во время землетрясения. Огромная фигура была высечена в конце периода Хэйан по велению Минамото но Ёсиэ (1041–1108), одного из основных родоначальников в будущем могущественного клана Минамото, для совершения молебна о воинах, погибших в Первую девятилетнюю войну (1051–1062, *дзэнкунэн но эки*) и Вторую трехлетнюю войну (1083–1087, *госаннэн но эки*), закончившихся победой правительственных войск над восставшими самураями провинции Муцу. Об искусстве средневековых мастеров можно судить по оставшемуся важному фрагменту – голове.^[205] На лице будды особенно рельефно выделяются крупный нос и пухлые мясистые губы. Скалы считались священными для населявшего эти места коренного

народа *эмиси*, который был покорен войсками правительства Ямато. В ознаменование победы военачальник Саканоуэ но Тамурамаро (758–811) в 801 г. воздвиг здесь храм на сваях Бисямондо в стиле киотоского Киёмидзудэра.

Тысячерукая Каннон из пещерного храма Отанидэра представляет собой образец наскального рельефа, поражающего четкостью исполнения многочисленных рук бодхисаттвы, выразительностью линий ее лица, сложной прической, канонизированностью позы и жестов. Лицо с выступающими скулами и узкими глазами отражает местные представления о красоте и вкусе. Коясу Каннон (высота 57 см, глубина 20,5 см, ширина 31 см), по канону, изображена с ребенком, которого она прижимает левой рукой к груди, а в правой держит длинный стебель с бутоном лотоса (около 1700 г.). Возможно, наскальная техника не способствовала высеканию сугубо женского стана с характерными округлостями, что было свойственно подобным изображениям милосердного божества, выполненных в дереве, лаке или глине.



Оя Каннон



Коясу Каннон

К классике искусства пещерного ваяния относят Триаду Амиды с двумя предстоящими Якуси и Одиннадцатиликой Каннон из пещеры Дзёнингуцу (Сэйдзингуцу) Дзигокудани. По мастерству исполнения, выразительности образов эти рельефы признаются лучшими образцами в жанре магайбуцу. Большая рельефная композиция, прежде всего, поражает четким следованием мастерами буддийскому пластическому канону, что проявилось в позах, жестах, изысканно высеченных нимбах. Тщательно вырезаны лotosовые пьедесталы и окутывающие тела одеяния с многочисленными складками, которые смягчают застывшие позы. На стенах Пещеры Дзёнингуцу также различаются изображения Нёйрин Каннон, сидящего Амиды, Одиннадцатиликой Каннон и другие (VIII в.) со следами красной и зеленой красок, выполненные неизвестными мастерами, возможно, монахами.



Усуки магайбуцу, Триада Шакьямуни



Уцуномия магайбуцу, Триада Шакьямуни, Отани

Триада Будды Шакьямуни Сансондзо (115,4 см, конец VII в.) из храма Исиидэра в Нара, вырезанная из одного каменного блока в технике *иссэкидзукури* на фоне мандорлы фунагата, считается самой старой каменной скульптурой. Похожая Триада сохранилась и среди шедевров Усуки магайбуцу. Центральная фигура Будды под стилизованным балдахином необычно изображена в полурельефе *ханникубори* на троне со спущенными ногами, упирающимися в двухярусный лotosовый пьедестал. Предстоящие стоят по обе стороны на одноярусных пьедесталах, сложив руки в мудре гассё. Симметричные складки одежды всех трех персонажей и летящие шарфы предстоящих искусно вырезаны и свидетельствуют о высоком мастерстве камнетесов. В уже упоминавшейся пещере храма Оядзи, кроме Тысячерукой Оядзи Каннон представлены многофигурные композиции из трех Триад – Триада Шакьямуни (центральная фигура 354 см, Триада Амида (260 см, эпоха Камакура) и самая ранняя Триада Якуси (115 см). Это так называемые пещерные изображения Уцуномия магайбуцу в префектуре Тотиги, редкие, а возможно, единственные, образы пещерной скульптуры самых значимых персонажей буддийского мира в сопровождении предстоящих. Мастера в передаче поз, мудр не только выдержали соответствующий каждому божеству канон, но и высокохудожественно вырезали складки одеяния и летящие шарфы. Стена вокруг Триады Амида украшена миниатюрными репликами центральной фигуры. Уцуномия магайбуцу причислена к важной культурной ценности префектурального значения.

Путешествуя по старому тракту Ягю, связывавшему Нара с сельской местностью Ягю, на скальных выступах, а также в пещерах, где находили убежище и предавались самосозерцанию монахи, тоже можно обнаружить изваяния каменных будд и бодхисаттв. Среди них спящий будда Симбуцу – фрагмент композиции, в которую изначально входили четыре сидящих будды (XV в.). В середине XX в. – это, к сожалению, лишь отнесенный вниз по течению речки Ното отвалившийся кусок скалы, на котором едва читался абрис божества. Над четырьмя буддами, оставшимися на первоначальном месте, угадывается изображение бодхисаттвы Мироку, которое в народе также известно как Юхи Каннон, т. е. Каннон заката, поскольку его хорошо видно в лучах вечернего солнца (эпоха Камакура). Выше по ущелью на скале проступает

очертание Асахи Каннон – Каннон утреннего солнца, которое вырезано в 1256 г. тоже под именем Мироку.

Наибольшее число каменных изваяний, как уже упоминалось, посвящено придорожному божеству Дзидзо, хранителю земли, спасителю душ, защитнику живых существ, путешественников и детей.^[206] Мастера-монахи в основном изображали Дзидзо с детским лицом, но с посохом старца и драгоценным камнем в руках. Их можно встретить в скалах над речкой Ното, а самая большая фигура Кубикирэ Дзидзо (Дзидзо Усекновенный) высотой более 2,5 м стоит на площадке для отдыха на развилке трех троп. Такое название, по легенде, она получила потому, что выглядит высеченной из двух частей: как будто отрубленная голова приставлена к туловищу.^[207] В нишах двух пещер, которые расположены недалеко от Кубикирэ Дзидзо, установлены фигуры восемнадцати божеств, вырезанные в 1157 г. из вулканического туфа (Светлов Г. Колыбель японской цивилизации. С. 231–233).



Шесть Дзидзо

Скальные и пещерные скульптуры на тракте Ягю не отличаются особым разнообразием, масштабностью, изощренностью исполнения. Они еще не приобрели движение, в них ощущается архаичная застылость и скованность. Главным признаком наскальных изображений явилось тяготение к плоскостности и двумерности. Красота этих каменных изваяний, прежде всего, определяется расположением в естественном ландшафте, где они воспринимаются как части природного мира, отрыв от которого может сопровождаться утратой их ценности.

На паломнических тропах тоже повсеместно встречаются придорожные каменные изваяния Дзидзо, одиночные или групповые (шесть Дзидзо, року Дзидзо), по числу «шести миров» «шести превращений», часто в красных чепчиках и такого же цвета нагрудничках, поскольку в символике цветов в VI–XVIII вв. – это самый благопочитаемый и оберегающий от злых сил. Известный исследователь японского искусства Е. Ф. Фенеллоза считал, что «один из самых поразительных ранних горельефов Дзидзо высечен в человеческий рост в скале у маленькой тропинки через гору Хаконэ». По местной легенде авторство приписывается Кукай (Цит. по: Китагава Дж. М. Религия в истории Японии. С. 120; Fenellosa E. F. Epochs of Chinese and Japanese Art. I. P. 149). Редкое изображение на фоне мандорлы двух стоящих Дзидзо, ладони которых сложены в мудре гассё, относится к 1700 г. (высота 445 см, ширина 29 см, глубина 17,5 см). Придорожные синтоистские божества-охранители *досодзин* Сэ но ками и Сай но ками встречались и на сложных горных перевалах, и на границах деревень,

чтобы туда не проникли злые силы. Они призваны оберегать от опасностей путников и паломников, а изваяния Бато Каннон с лошадиной головой охраняли путешествующих верхом. Среди придорожных божеств распространены каменные изваяния верных супругов Дзэ и Уба, или Дзэтокомба, которые, по поверью, способствовали счастливому браку, легким родам, а в целом ассоциировались с плодородием. Они как символ гармоничной жизни изображены трогательно обнявшись, а в их взглядах, жестах просматриваются забота друг о друге и бесконечная любовь. Фоном этих фигур часто служит сосна, дендрологический персонаж легенд об этой паре.



Два Дзидзо



Бато Каннон (Каннон с лошадиной головой)

К произведениям в камне относят рельефы, украшающие «Курган Головы» (Дзуто), расположенный недалеко от храма Син Якусидзи в Нара. Возвышающийся курган с каменными рельефами на поверхности, где изображены будды и бодхисаттвы,

напоминает древнеиндийскую протоступу. Тринадцать бодхисаттв выполнены в невысоком рельефе *усуникубори* из одного каменного блока в технике *иссэкидзукури*. По одной легенде, холм Дзито сооружен над головой священника Гэмбо, умершего в 746 г., для успокоения души Фудзивара Хироцугу, безвременно погибшего во время восстания на Кюсю. Более убедительна другая версия, согласно которой, уже упоминавшийся знаменитый монах, имевший большое политическое влияние, Робэн воздвиг этот вотивный курган с каменными фигурами для воссоздания ранней формы индийской ступы. Рельефные изображения будд и бодхисаттв, декор балдахинов над ними, выполненные в поздненарском стиле, свидетельствуют, что уже прошло время торжества нарской пластики, представленной каменным рельефом с изображением сидящей Триады Будды из кургана Дзито (выс. 45 см, вторая половина VIII в., рядом с храмом Син Якусидзи).



Триада Будды, курган Дзито, 45 см, втор. пол. VIII в., Нара

Чтобы добраться до храма Синсэндэра, находящегося на высоте 700 м над уровнем моря в горах, надо преодолеть очень крутые подъемы. На вершине громоздятся четыре огромные скалы, имеющие форму скобки. Нынешняя конфигурация пещеры сложилась благодаря каменным глыбам – на севере, востоке и западе соответственно по два и одному на юге, в результате чего образовалась глубокая ниша прямоугольной формы 18 × 32 м. Она разделена на две части – переднюю и внутреннюю. На северной, восточной и южной стенах изображены фигуры будд, самая большая высотой до 6 м. Пальцы ее левой руки сплетены в мудре ёганъин, правой – сэмуин. Эта – типичный образец наивного искусства. На восточной стене тоже высечено изображение стоящего бодхисаттвы, высотой 3 м, левая рука которого прижата к груди, а в правой – драгоценный кувшин. На южной стене выдолблена фигура стоящего бодхисаттвы высотой 2 м, очертания которого несколько размыты. По жестам рук она отличается от предыдущей: правая рука прижата к груди, а левая лежит на животе, т. е. зеркально противоположное положение рук, но кувшин отсутствует. Средний и правый бодхисаттвы расположены на низких лотосовых пьедесталах. В переднем отсеке в три ряда изображены семь фронтальных фигур: четыре в верхнем, два в среднем и одна в нижнем. Правая верхняя фигура Мироку в позе ханкасиюи высотой 110 см, далее,

стоящий будда 116 см, на нем оплечье, затем тоже стоящий будда 102 см, следующий, тоже стоящий 106 см. У всех четырех над головами выгравированы нимбы, у первого и третьего круглые, у второго и четвертого килевидной формы. Руки обращены к главному божеству – Мироку. На двух изображениях высотой 123 см, расположенных во втором ряду, надеты короны, похожие на птичьи хохолки *торибоси*, в нижнем ряду вырезано самое маленькое божество ростом 58 см. Предположительно эти скальные рельефы датируются концом VI началом VII вв.

В японской пещерной пластике известны настенные изображения Накахара – Накахара магайбуцу, которые делятся на две группы – расположенные на правой стене и левой. На правой их шесть. Основной считается самая большая фигура в позе ханкасиюи высотой 120 см. Левая нога опущена и упирается в лотосовый пьедестал, правая лежит на лодыжке левой, правая рука касается пальцами щеки. Взоры пяти предстоящих бодхисаттв обращены к главной святыне Мироку, некоторые держат в руках сакральные предметы: лотос, камень мани. Подобные изображения встречаются в китайских пещерно-храмовых комплексах Лунмэнь, Дуньхуан, в Корее, а также в японских храмах в западном Кондо Кофукудзи, на фресках в Кондо Хорюдзи, на мандале в храме Тодайдзи. На правой стене высечены всего две фигуры: одна фронтальная – изображение сидящего будды высотой 83 см, справа от него – коленопреклоненный бодхисаттва в профиль, обращающийся жестами рук к центральному. Будда представлен в позе умиротворения, пальцы левой руки сплетены в мудре ёганьин, правой – сэмуиин. Скорей всего, изображения на левой и правой стенах сюжетно связаны между собой. На первой композиции бодхисаттва Мироку, готовящийся ступить на Землю, на второй – его становление буддой, достижение того состояния, когда он пришел освободить человечество, избавить его от страданий. Создание этих пещерных фигур относится к 600 г., и здесь не обошлось без влияния континентальной скульптуры. Мори Хисаси отмечает сходство сидящего будды с бронзовой фигурой Каннон из пещеры Санъёдо в окрестностях Сеула (Мори Хисаси. Буцудзо Тотё. Тёсэн то Нихон но кодайтёкоку. С. 200), проявившееся в контуре овального лица, моделировке тонкого носа, рисунке раскосых глаз.

Возможно, одной из самых монументальных и выразительных скульптур Мироку, живописно вписанных в природный ландшафт, на берегу реки Уда, является Мироку из храма Онодзи в префектуре Нара.^[208] В эпоху Камакура будде грядущего придавали особое значение, так как в этот период среди населения страны обострились ожидания конца света «маппо», связанные, как уже говорилось, с приходом, пока еще бодхисаттвы, Мироку. В 1207 г. каменотесы Тока Сокэй, Суна Дзиро и другие, по велению Великого общинного распорядителя храма Кофукудзи дайсодзё Миябиэна, приступили к подготовке ниши высотой тридцать метров, в которой вырезали 11,5-метровую статую будды с мандорлой в 13,6 м. Открытие статуи кайгэн куё произошло через три года в присутствии экс-императора Готоба (прав. 1183–1198). Несмотря на свои внушительные размеры, изображение производит трогательное впечатление, благодаря робкой улыбке, легкому наклону головы, рукам, опущенным вдоль тела. Как всегда в скульптурах такого масштаба поражает тщательность проработки деталей одежды. Изображение Мироку в рост, что чаще характерно для главных будд, а не в канонической позе готовности ступить на Землю, видимо, свидетельствует о некотором переосмыслении образа – он уже близок стать буддой грядущего. Но есть и другая версия. Считается, что эта каменная скульптура вырезана в подражание когда-то очень известной, – Мироку из Касагитэра высотой 16 м, шириной 15 м, но сейчас от нее остался только нимб.^[209] Спустя почти век (согласно записи на камне – апрель 1300 г.) на правом берегу реки Вадзука близ г. Вадзука (район Киото) среди зелени в гранитной нише вырублена в

полурельефе трехметровая статуя Мироку (Вадзука Мироку), стоящая на пьедестале рэмбэндза. Особая твердость материала не помешала мастеру (или мастерам) создать образ бодхисаттвы, обращающийся к людям с помощью жестов рук, сложенных в классические мудры – ёганъин (левая рука) и сэмуйин (правая рука). Полагают, что статуя похожа на ранее упоминавшуюся Юхи Каннон (изначально Мироку) на тракте Ягю.



Вадзука Мироку, 3 м

В центре Триады наскальных изображений Дзуйсан магайбуцу – стоящий будда в оплечье (208 см), слева бодхисаттва Мироку в позе ханкасиюи, справа стоящий бодхисаттва, которые меньше по размеру (107 см). У центрального фронтального божества, вознесенного на базу каэрибана, три пальца левой руки вытянуты, два согнуты, а все пальцы правой руки тоже вытянуты. За головой проступает искусно вырезанный нимб ходзюко, украшенный в центре цветком лотоса, по краям языками пламени, а в верхней части просматриваются три фигурки будд кэбуцу. Лицо будды круглое, глаза широко открыты, на устах играет легкая улыбка. Такие большие глаза характерны для стеновых скульптур пещерного храма Юньмэнь в провинции Шаньдун (эпоха Суй). Фигура предстоящего слева божества высотой 166 см, исполнена в классической манере: правая нога лежит на левой лодыжке, правая рука касается щеки, левая нога упирается в такой же пьедестал, на котором возвышается основная скульптура. Но по краям нимба ходзюко нет огненного орнамента, на голове трехчастная корона. Умиротворенный вид Мироку с улыбкой на устах настраивает на покой и благодушие. В скульптурах, относящихся к первой половине VII в., обнаруживается сходство с корейскими фигурами государства Кudara и сказывается влияние пластики эпохи Суй. В наскальных композициях из трех вышеперечисленных пещер обнаруживается сюжетная общность, а в технике их исполнения, безусловно, много похожего.



Дзуйсан магайбуцу, Триада



Буддийские персонажи, Мотомия магайбуцу

В различных районах Японии немало подобных наскальных изображений, но с разными персонажами буддийского мира. Например, Мотомия магайбуцу (преф. Оита, г. Бунготакада, п-ов Кунисака), где на стеновой поверхности 3×6 м вырезаны Бисямонтэн, Конгара Додзи, Фудо мёо, Дзикокутэн, Дзидзо, относящиеся к позднему Хэйан или раннему Камакура, а также периоду Муромати. В скальной композиции в низком рельефе доминирует Фудо мёо. Небольшое, по сравнению с другими, изображение Дзидзо появилось позже. Считается, что раньше слева от Фудо мёо было изображение Сэйтэка Додзи. Из находящейся недалеко Триады Фудо мёо (Набэяма магайбуцу) осталась фигура только одного предстоящего – Сэйтэка Додзи, изображение Конгара Додзи утрачено.

Сакэдати магайбуцу (деревня Сакадати, около г. Канэяма, преф. Фукусима) известно изображениями Бэндзайтэн, Кисибодзин, Эмма Дайо. Пятьдесят одну фигуру на скале вырезал с 1782 по 1788 г. монах Юсон, практиковавший сюэндо и молившийся об избавлении от чумы и голода, свирепствовавшие в те годы. Персонажами других

скальных скульптур Нарамото магайбуцу (г. Уса, преф. Оита) являются Фудо мёо с предстоящими Конгара Додзи и Сэйтака Додзи, Якуси с бодхисаттвами Никко и Гакко, двенадцать генералов, стражи врат Нио и другие буддийские герои (1428 г.). Вырезанные на скальной поверхности шириной в 40 м в два ряда в полурельефе, они представляют собой образец «дугобразной» скальной скульптуры *камабокогата*, характерной для периода Муромати. В 1957 г. им придан статус префектурального исторического наследия. Наскальные изображения в районе Кагосима (юг Кюсю) так называемые Киёмидзу магайбуцу – это несколько медальонов, в которых вырезаны Фудо мёо, Якуси, Бисямонтэн, а также символические изображения кометы, солнечного затмения. Таким образом, демонстрируется астрологическая связь с эзотерическими учениями и, прежде всего, догматами школы Тэндай. Из форм погребальной пластики на скалах вырезаны ступы, и самая большая японского происхождения *хокёинто* со множеством ступеней, навершием и санскритскими надписями на поясах. Там же в 1895 г. священнослужитель Ёсида Тидзан вырезал стоящего на лотосовом троне будду Амида, от лика которого веером расходятся лучи, а мудры обращены к верующим.



Фудо мёо и предстоящие, Нарамото магайбуцу

Дзуйгандзи магайбуцу (преф. Оита, г. Коконоэ, храм построен в 717–723, после пожара перестроен в 1573–1592) известно полурельефными силуэтами Фудо мёо (226 см) в центре, по бокам Дзотётэн (170 см), Тамонтэн (170 см), Сэйтака Додзи (162 см), Конгара Додзи (161 см), которые созданы в последний период Хэйан или в начале эпохи Камакура, а также в середине Муромати и занимают площадь 2,5 X 7 м. Одно из самых внушительных по размеру наскальных изображений – это стоящий Мироку (13,6 м, 1208) в храме Онодэра (преф. Нара). Особенно тщательно вырезана корона будды грядущего и длинное одеяние с рельефными симметричными насечками, имитирующими складки.

В разных районах Японии сохранились храмовые изваяния важных буддийских божеств, среди которых привлекает внимание каменное изображение сидящего Мироку из храма Дзиммудзи в районе Камакура. Мироку представлен на фоне каменной мандорлы не в классической позе размышления, когда правая нога закинута на левую, а сидящим на лотосовом троне со скрещенными ногами. Его голову украшает высокая трехчастная корона. Считается, что эта фигура высечена как надгробье уже упоминавшегося известного актера театра Бугаку – Накахара Мицудзи. Художественным исполнением отличается и сидящая скульптура Якуси из храма Кухондзи. Бодхисаттва изображен в

традиционной позе с горшочком для снадобья в левой руке. Высокое мастерство скульптора проявилось в высекании многочисленных глубоких складок одеяния, свободно облегающего тело, а также в передаче доброго взгляда целителя, заступника и охранителя человечества. Две скульптуры бодхисаттвы Дзидзо соответственно из храмов Дзёкомёдзи (1313) и Комёдзи (1325) идентичны по позам, при которых правая нога вывернутой пяткой лежит на левой, положениям рук – в левой драгоценность мани, а также схожи контуры круглых лиц. Но драпировка одежды первого Дзидзо богаче и исполнена виртуозней, так же как и мандорла со стилизованными языками пламени.

В густой лесистой местности рядом с горной деревушкой Тооно в скале вырублена статуя Амида, которая является одной из самых выразительных из помещенных в естественную среду (округ Киото, городок Кидзугава). Встреча с подобным природным артефактом усиливает впечатление таинственности, всегда сопровождающей божеств буддийского мира, наделенных признаками космической силы. В этом районе сохранилось немало старых магайбуцу, в том числе Амида с предстоящими. За необычную для этого иконографического типа улыбку изображение известно как «Смеющийся будда» (ваработокэ). Триада помещена в полусферическую нишу которая служит природным нимбом. Фигуры Амиды и предстоящих тщательно вырезаны. Еще одна Триада Амида с двумя предстоящими Каннон и Сэйси, выполненная в таканикубори на внушительном гранитном массиве (6 м на 4 м), считается одной из самых старых и относится к Комадзака магайбуцу (преф. Сига, недалеко от г. Ритто). Скорей всего, эта каменная композиция, которая включает еще двенадцать буддийских божеств в полурельефе, вырезана в конце периода Нара ассимилировавшимися в Японии корейскими мастерами из рода Ким в стиле скульптур государства Силла. Амида, по канону скрестив ноги, восседает на троне, который символизирует г. Сумеру, два предстоящих стоят на лотосовых тронах рэмбэндза. Несмотря на очень солидный возраст скульптур, легко читается мудра Амиды тэмборин, хорошо сохранились очертания причесок и одежды всех трех персонажей. Специалисты находят сходство этих рельефов с пещерными юньганскими в китайском Датуне. В 1944 г. эти каменные изображения признаны историческим наследием. Для мастеров-каменщиков не было второстепенных элементов – к одеяниям, прическам, чертам лиц, сплетениям рук, пьедесталам – они относились профессионально и оставили прекрасные творения.

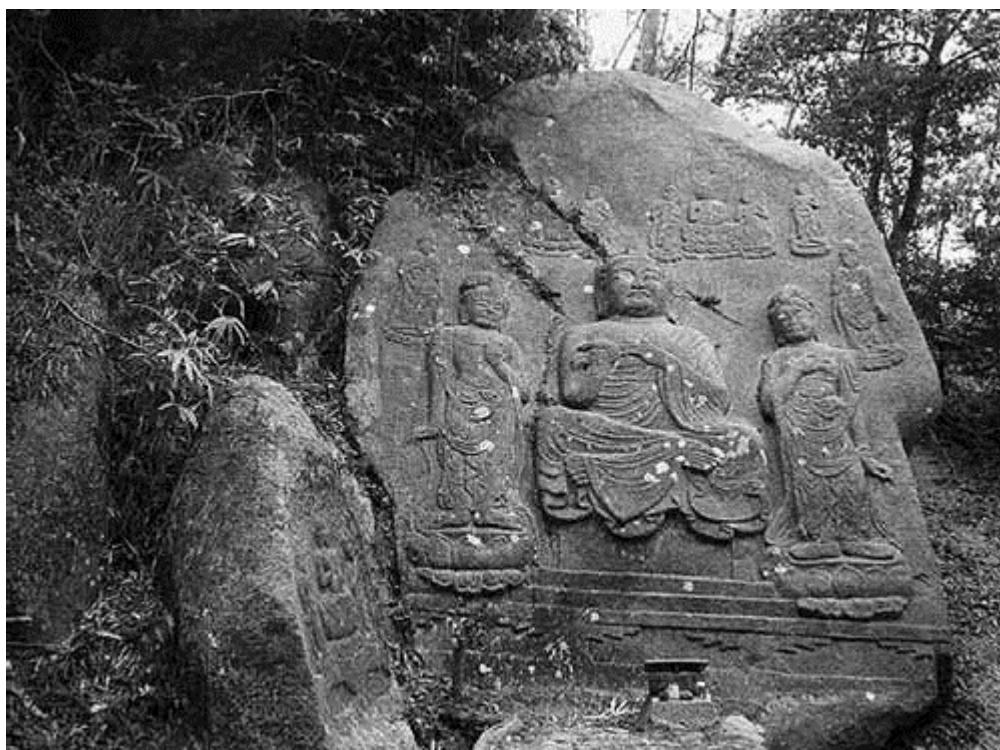




Амида, деревня Тооно, округ Киото



Триада Амида Вараи, смеющийся Амида, Вараиботокэ



Комадзака магайбуцу, Триада Амида с предстоящими Каннони Сэйси



Скульптуры раканов в храме Ракандзи

Среди крупных каменных изваяний впечатляет ясная, монументальная скульптура величавого будды Рурико в храме Нокогирияма Нихондзи,^[210] воздвигнутая в 1783 г. (высота вместе с 10 метровым лotosовым пьедесталом составляет 31 м, преф. Тиба, важное культурное наследие). Ее вырезал известный мастер Дзингоро Эйрай вместе с 27 учениками в течение более трех лет. Кроме того, из каменных валунов, привезенных с п-ва Идзу, мастера за 19 лет высекли фигуры 1500 архатов, которых разместили в пещерах нависшей скалы, тем самым превзойдя китайских скульпторов, установивших в храме Дазонг 800 изображений учеников Будды. В отличие от архаичного метода, характерного для наскальных изображений, Дзингоро Эйрай создал классический вариант каменной скульптуры, смоделировав ее объем и освободив от угловатости, тяготеющей над архаикой. Приковывает взор мощная, тоже каменная, мандорла с высеченными объемными розетками, повторяющими форму и рисунок традиционных мандорл. Помещенный в природном пространстве на фоне заросшей лесом зеленой горы, сидящий будда своей умиротворенной созерцательностью символизирует покой, внушает благостное настроение и уверяет в стабильности миропорядка.

В каменной летописи периода Эдо встречаются многофигурные статуарные изображения пятисот учеников и последователей (раканов) Шакьямуни гохякуракандзо,^[211] собравшихся на первый буддийский Собор (Совет) Панчасатика, чтобы обсудить вопросы, связанные с содержанием дисциплинарного устава Виная, нормами и правилами монашеской жизни, а также проповедями Учения Будды.^[212] Особенно впечатляют скульптуры почтенных раканов в храме Накаямадэра (пров. Хёго), которые, как в амфитатре, окружают основную храмовую святыню – величественную статую Будды в богато декорированной короне (хокан Сякамуни нёрайдзо), смотрящейся еще более роскошно на фоне простого позолоченного круга-нимба. Всего в зале гохякуракандзо свыше семисот фигур, которые мастера-каменщики создавали более 100 лет, положив в основу образы исторических раканов. Те, что в первом ряду, изображены сидячими со спущенными ногами, остальные стоят, поэтому хорошо обозреваемы. Они не находятся в непосредственной близости от основной святыни, их разделяет деревянная перегородка, но кажется, что ученики внимательно вслушиваются в проповедь Учителя. Специалисты считают, что главная фигура Исторического Будды создана Миянака Сокэй (первая половина периода Эдо), унаследовавшего приемы школы Кэй, к которой принадлежали Ункэй, Какэй и

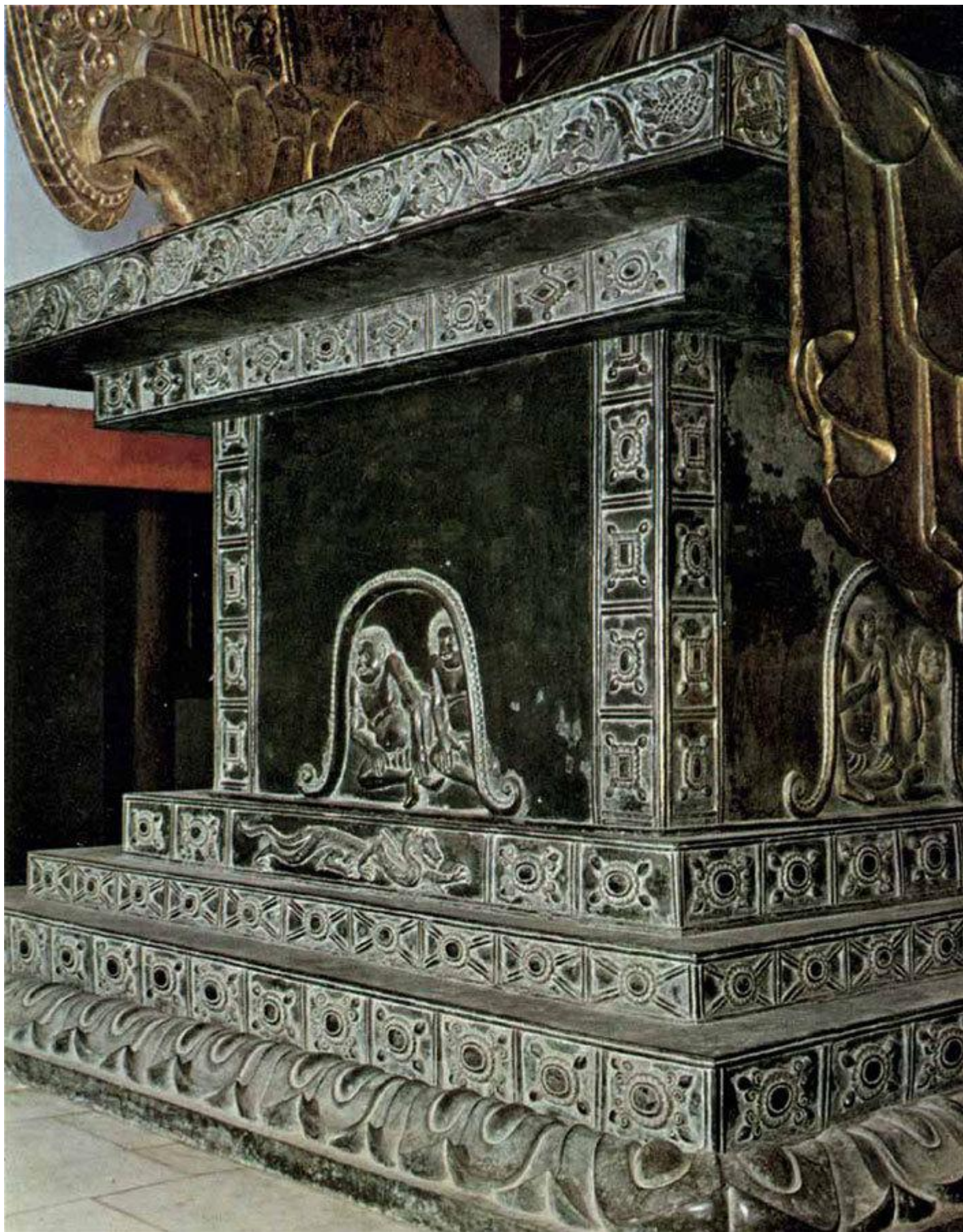
другие мастера эпохи Камакура (Нёрайдзо но субэтэ. С. 53, 67). Декор четырехугольного в плане пьедестала ивадза с восседающим в позе сосредоточения Буддой напоминает плетение из веток старого дерева, и поэтому еще называется *кутикидза* (старое, трухлявое дерево). Такими были пьедесталы в дзэнских храмах в эпохи Камакура и Муромати.^[213] Сам зал гохякуракандзодо совсем новый, возведен в 1997 г. К тому же, Накамаядэра является двадцать четвертым храмом на паломническом пути в Сайкоку (Кужель Ю. Л. Мир японского паломничества. С. 213).

Пятьсот тридцать пять каменных фигур в различных позах, с выражением разных эмоций выставлены на склоне горы у храма Тёкэйдзи в Тояма. Неизвестный каменщик с о. Садо создавал их по заказу богатого купца Куромакия Дзэндзиро с 1786 г. в течение пятидесяти лет. Пятьсот сорок фигур в схожей народной стилистике вырезаны примерно в одно время для другого храма Китаин в старинном городе Кавагоэ,^[214] двенадцать из них символизируют годы по восточной системе летосчисления. В галерее скульптур, расположенных во дворе храма, представлено множество разнообразных образов, далеких от канонических. Безвестные мастера-каменотесы воплотили в сложном для работы материале разные портреты, доведя до гротесковости черты лиц некоторых из них. Среди изваяний попадаются улыбающиеся, срывающиеся до хохота уличные персонажи, заботливые родители с детьми, ведущие диалог монахи, не брезгующие выпивкой. Похожие пятсот раканов украшают западный склон г. Кимпудзан в Кумамото, храм Унгадзэн, или Кумоиваодзэнтэра, которые вырезали с 1779 по 1802 г. по желанию купца Футидая Гихэя, принесшего их в дар. Это типично народная скульптура, наравне с деревянными творениями Энку и Мокудзики, вызвавшая оживление японского искусства, на протяжении веков находившегося в рамках религиозного канона.

Как правило, скульптурные группы такого рода представляют собой рядоположность множества фигур, связанных религиозным назначением, в них отсутствует эмоционально-психологическое единство, контакт. Эти группы объединяет некий религиозный символ, общее действо, но не переживание. Статуи в подобных многофигурных композициях не могут существовать изолированно, они ценны только в пластическом единстве.

Каменные рельефы отражают черты ранней японо-буддийской иконографии с ее грубоватыми линиями рисунка. Техника исполнения в камне, которая в основном процветала в эпохи Нара, Хэйан, Камакура (за исключением последних лет), а также в последующие периоды, включая Эдо, безусловно, расширила образную систему скульптуры, но не выдвинулась на передовые позиции и не дала новый импульс для развития национальной пластики. Каменная плоскость не утратила связи со стеной, но в то же время в некоторой степени стала орнаментально оформленным полем, где присутствовали и стилизованные языки пламени, и мандорлы, и нимбы. Тем не менее изобразительный принцип победил декоративный, акцент больше сделан на отдельном образе, пластический замысел сужался до частного изображения. Мировоззренческие и художественные представления времени нашли выражение, в том числе, в высеченных скульптурных рельефах. В VI–VII вв. границы пещерной скульптуры начинают расширяться, появляются более отчетливые контуры тела, рук и плеч. Но в них, безусловно, не хватает экспрессии, проникновенного взгляда, нефронтальной обращенности к зрителю, присущих ряду скульптур, выполненных из традиционных материалов. Пластическую нагрузку больше несет передний план с прямым фасом и прямым профилем. Они не отягощены всесторонностью и динамикой, в то же время, срастаясь с массивом скал, покоряют монументальностью покоя. Впрочем, каменные изображения, как и вся буддийская скульптура, тоже живут в мире сложных символов и

понятий. Более того, как в случае с пятистами раканами скульптуры возвращают к истории буддизма, напоминают о важных событиях в буддийском мире в прошлом. Внушительен по силе воздействия и художественности народный пласт каменных портретов, вносящих живое разнообразие в классическую скульптуру. Каменная иконография в определенной степени являет собой язык символов и понятий, отображенных в позах и мудрах, реже атрибутах, но не такой многообразный как у скульптур, созданных из традиционных японских материалов. Запечатленные в камне фигуры и скальные изображения при всей своей важности и значительности не лежали в русле развития основного направления пластической культуры, представленной в большей степени скульптурами из дерева, глины, лака и бронзы.



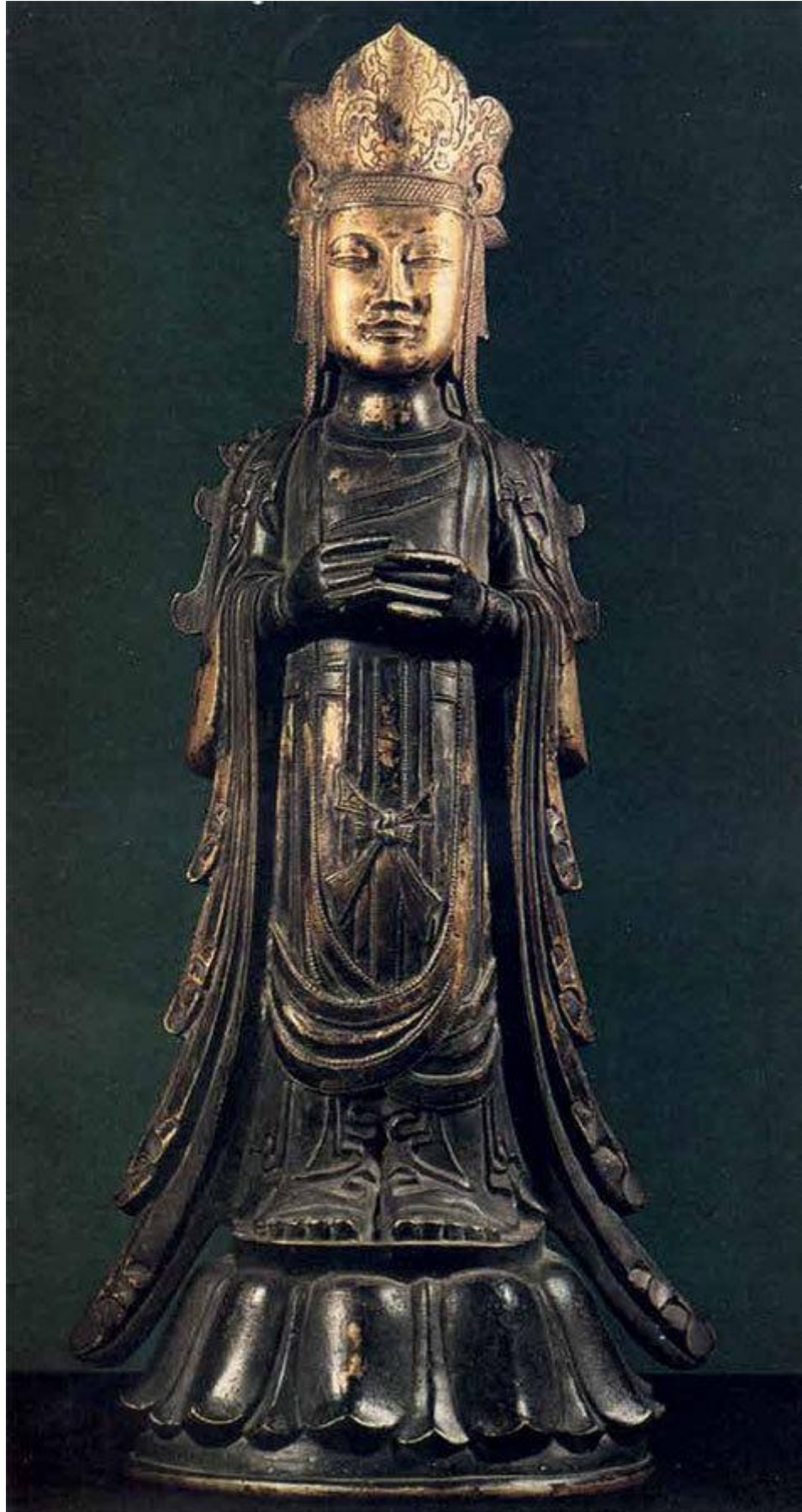
Пьедестал Якуси, бронза, 150,7 см, 688 г., Кондо, храм Якусидзи, Нара



Юмэдоно Каннон, дерево, вторая пол. VII в. 179,9 см, 729 г., храм Хорюдзи, Нара



Кудара Каннон, дерево, вторая пол. VII в., 209,4 см, храм Хорюдзи, Нара



Бодхисаттва Каннон, бронза, вторая пол. VII в., 56,3 см, Сокровищница храма Хорюдзи, Нара



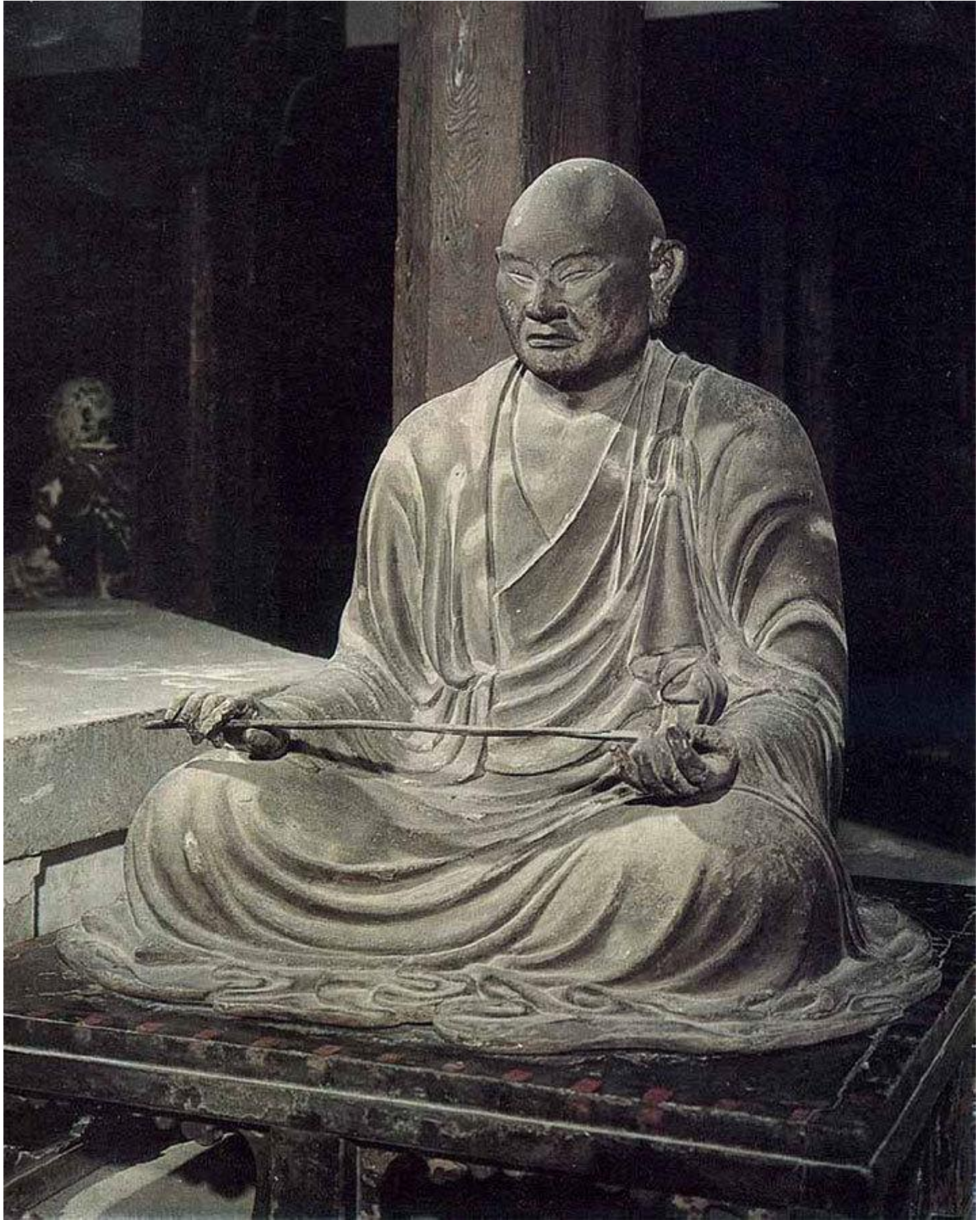
Юмэтагаи Каннон, бронза, вторая пол. VII в., 86,9 см, Сокровищница храма Хорюдзи, Нара



Дзотётэн, глина, перв. пол. VIII в., 133 см, Сокровищница храма Хорюдзи, оригинал в Дзикидо



Триада Шакьямуни, Якуси (справа), Дзотётэн (слева), храм Хорюдзи



Гёсин, сухой лак, вторая пол. VIII в., 90 см, Юмэдоно, храм Хорюдзи, Нара



Бонтэн, сухой лак, 402,8 см, 757–64 гг., Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара



Фукукэндзяку Каннон, сухой лак, 360,6 см, 742–746 гг., с предстоящими Никко (справа), Гакко (слева), раскрашенная глина, высота соответственно 224,4 и 226,1 см, Сангацудо, храм Тодайдзи, Нара



Будда Якуси, другое название Кани Якуси (Крабовый Якуси), храм Гангодзи



Бонтэн, раскрашенное дерево, 100 см, 839 г., храм Тодзи, Киото



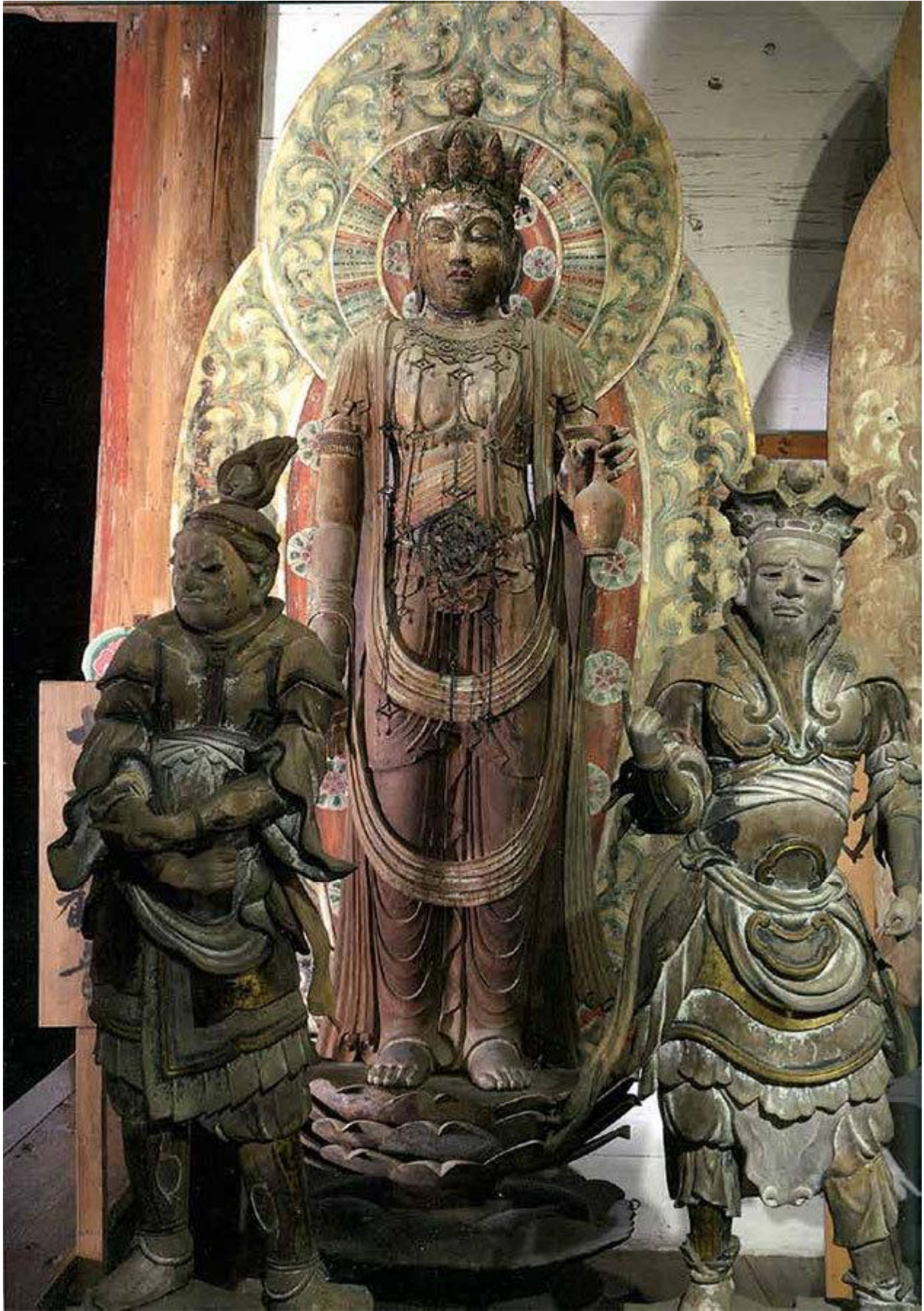
Будда Якуси в окружении 12 воинов, дерево, 191,5 см, храм Син Якусидзи



Пентада Кокудзо, раскрашенное дерево, 99–100 см, 847 г., пагода Дзингодзи, Киото



Каннон с жемчужиной исполнения желаний, 108,8 см, 836 г., храм Кансиндзи, Осака



Одиннадцатиликая Каннон, дерево, 195,1 см, храм Муродзи



Амида, дерево, позолота, 1053 г., скульптор Дзётё, храм Феникса, Бёдоин



Триада Амида с бодхисаттвами Каннон и Сэйси, 233 см, храм Сандзэнъин, округ Киото



Триада Амида, 140 см, бодхисаттва Каннон (слева), 178 см, бодхисаттва Сэйси (справа), 178 см, лак и золотые пластины поверх дерева, 1189 г., скульптор Ункэй, храм Дзёракудзи, префектура Канагава



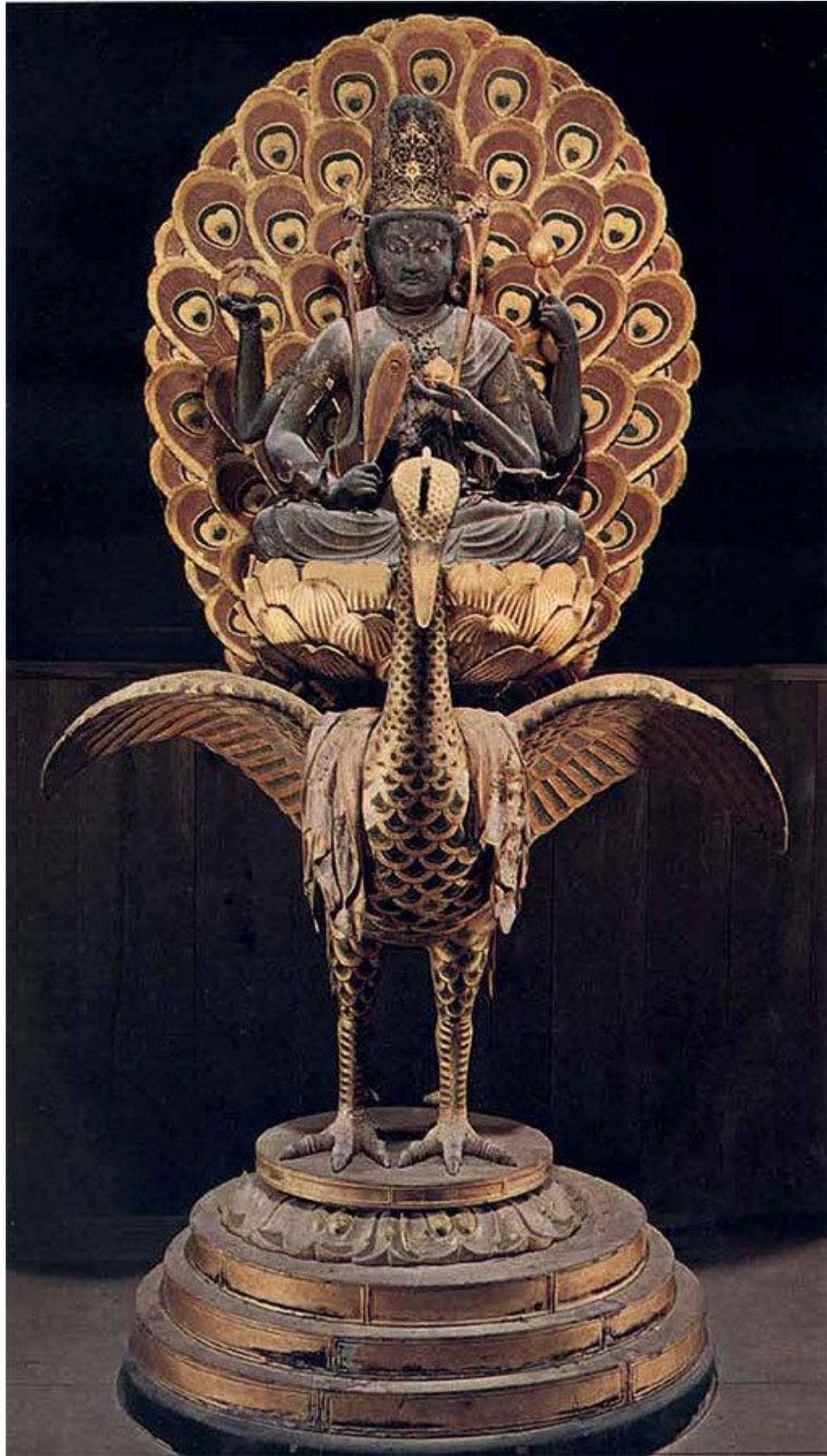
Биямонтэн, раскрашенное дерево, 139,5 см, 1189 г., скульптор Ункэй, храм Дзёракудзи, префектура Канагава



Тысячерукая Каннон, лак и золотые пластины поверх дерева, 339,4 см, 1254 г., скульптор Танкэй, Сандзюсангэндо



Бодхисаттва Мироку, раскрашенное дерево, 112,5 см, 1192 г., скульптор Кайкэй, храм Самбоин, Дайгодзи, Киото



Кудзяку мёо, раскрашенное дерево, 78,5 см, 1200 г., скульптор Кайкэй, храм Конгобудзи, гора Коя префектура Вакаяма



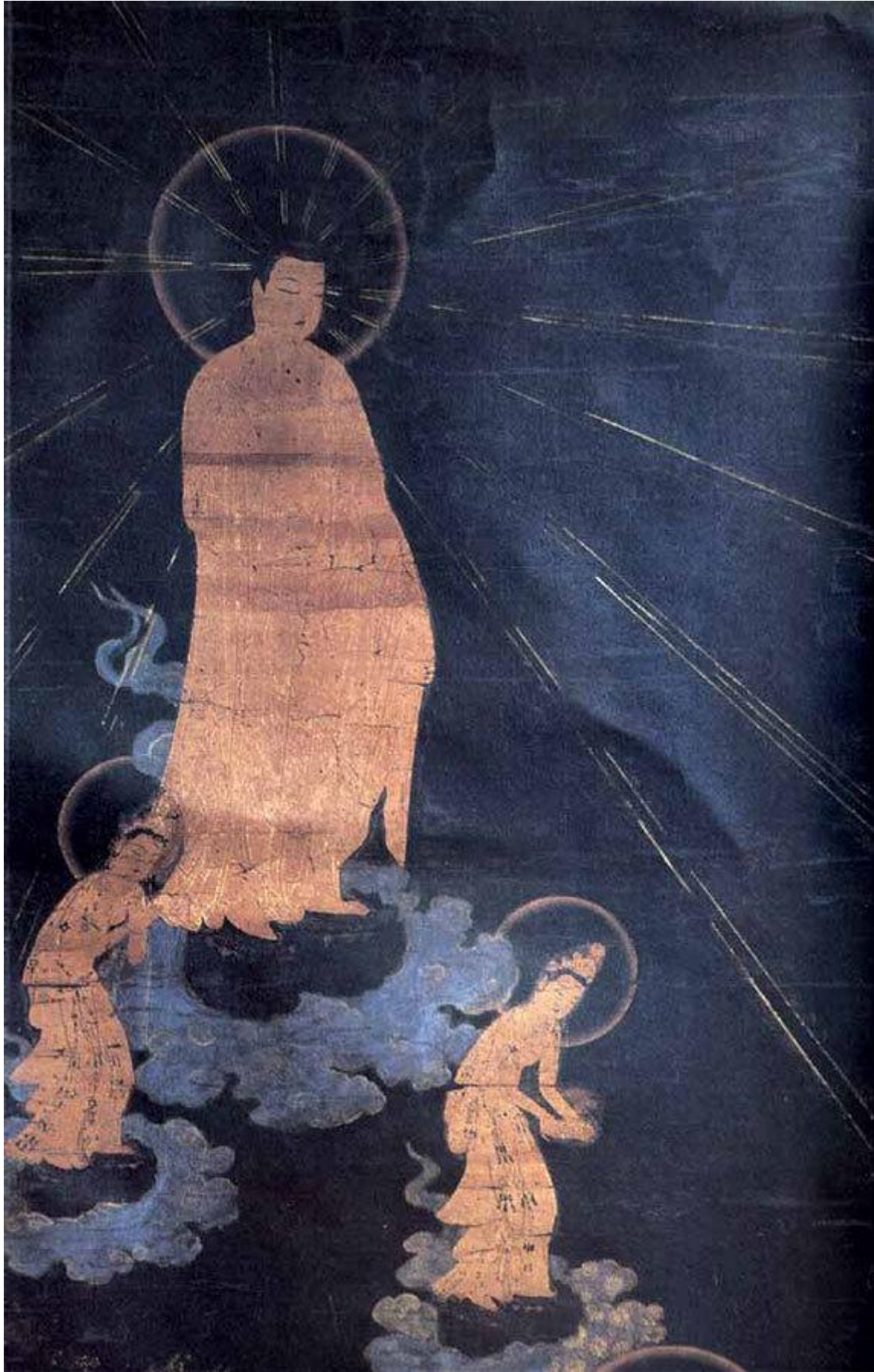
Синтоистское божество Хатиман в облике буддийского священника, раскрашенное дерево, 87 см, 1201 г., скульптор Кайкэй, Хатимандэн, храм Тодайдзи, Нара



Двуликий Сукуна, дерево, 87,2 см, около 1685 г., скульптор Энку, храм Хида Сэнсодзи, преф. Гифу



Бонтэн, 106,5 см, 1201 г., скульпторы Ункэй и Танкэй, храм Такисандзи, префектура Аити



Сошествие трех почитаемых (Амида, Каннон, Сэйси) 68-ой храм Дзиннэин



Одиннадцатиликая Каннон, 13-й храм Дайнитидзи



Бато Каннон, 70-й храм Мотоямадзи



Дайнити, Фукодзи магайбуцу



Один из стражей врат Нио, храм Мангаюдзи



Дзидзо Усекновенный, тракт Ягю



Мироку, храм Онодзи, Нара



Фудо мёо, Набэяма магайбуцу



Дзуйгандзи магайбуцу, Фудо мёо



Будда, Нокогирияма Нихондзи, преф. Тиба



Супруги Дзё и Уба

Заключение

Японская храмовая скульптура Средневековья формировалась под сильным воздействием буддизма, преобразившего ее облик. Новое вероучение дало импульс развитию буддийской пластики с разветвленной, глубоко символической образной системой. Уже на раннем этапе Япония показала способность усваивать иную культуру, ассимилировать художественные ценности и создавать свои уникальные шедевры. Несмотря на то что

идея ваяния буддийских образов была привнесена извне, на японской почве за двенадцать веков скульптура превратилась в составную часть национального искусства. Континентальный пласт буддийской культуры прослеживается в пантеоне многочисленных божеств и связанной с ними мифологии, а также в изобразительных средствах, унаследованных у оригиналов. В результате обретения японских черт в иконографии сложился самобытный стиль, который явился синтезом многопланового индо-китайско-корейско-японского искусства, множества культурных влияний, создавших национальную пластику. Подвергшись сильной трансформации, континентальное буддийское искусство модифицировало островное.

Напряженно всматриваясь в лица, жесты, одеяния будд и бодхисаттв верующий получал нравственный урок, наполнялся духовной энергией, уводившей его в мир непостижимого, где царят отвлеченные идеи. Спаянность религии и искусства, которая в Японии была продемонстрирована еще в период Асука, не покидала национальную скульптуру и в последующие эпохи. Скрещение художественных принципов дало всплеск развитию этого важнейшего вида изобразительного искусства, обладающего «осязательной силой убеждения». Наделенные состраданием и мудростью, буддийские божества помогали верующему преодолеть заблуждения и приближали к истине буддизма, формированию буддийского мироощущения. Японской пластике не чуждо выражение эмоций, но больше она ориентирована на выявление медитативной сосредоточенности, просветления, отключенности от бытийного мира, но сосредоточенности «не подверженным воздействию времени идеалам гармонии, красоты и мудрости».

Спокойным, уравновешенным, обращенным во внутренний мир изображениям будд, противопоставлены выразительные, врывающиеся в пространство храма динамичные фигуры светлых богов и рьяных охранителей Учения. От их эмоциональных фигур исходит заряд энергии. Дисгармония форм и поз не рождает негативное ощущение, наоборот, завораживает. Застылость асукских и ранненарских скульптур сменяется порывом к физическому движению, а позже и проявлением духовной напряженности. Чрезмерность, порой переходящая в гротеск, сегодня трогает современных зрителей, поражает откровенным проникновением в образ и свидетельствует о мастерстве скульпторов, творчески воспринявших буддийский канон, который вобрал универсальные закономерности континентального искусства, обогатив его локальными художественными признаками.

Японские мастера с вниманием отнеслись к изображениям женских персонажей, выступающих в ипостаси бодхисаттв, и особенно Каннон, скульптурные изображения которой, выполненные из различных материалов, отличаются многообразием. Динамика скульптур передается благодаря особому конструированию одежды, задрапированной многоярусными складками, а также через жесты. На смену отстраненности от всего происходящего приходит близость к людям, которые воспринимают образы божества как свои, родные. Царственное величие бодхисаттвы уступает земной трепетности, женственности и чувственности, выявившихся не столько в обнажении форм, сколько в изгибах линий стана, окутанного лентами шарфов. Иконографический тип бодхисаттвы, развивавшийся в японской пластике, приобретает черты земной привлекательности. Заступничество со стороны Каннон осознается и как результат действия непознаваемых высших сил, и как естественное проявление ее доброты и милосердия по отношению ко всем людям, независимо от их положения. Ведь именно бодхисаттвы отказались от блаженств рая, не погрузились в нирвану и ради спасения человечества остались на земле. Исходящая от Каннон благодать выражается в трактовке пластических образов

через особую проработку черт лица, одеяний, причесок, что роднит ее больше с людьми, чем с божествами. В хэйанскую эпоху в пластике начинают материализовываться разнообразные образы Каннон, тоже призванные щедро одаривать людей благами, но обладающие мифической многорукостью, многоликостью и всевидящими очами. В умножении голов, конечностей также передается идея движения тела. На смену нарскому реализму приходит эзотерический мистицизм.

Светозарность облика бодхисаттвы Каннон и других женских божеств подчеркивается яркостью мандорл, полихромией нарядов, блеском ювелирных украшений. Все это свечение озаряет их лица с четко выточенными чертами и придает фигурам праздничность, необыкновенную выразительность и оживленность. Декоративными средствами смягчена некоторая статичность поз. Орнаментальность решения обликов Каннон сродни картинности образов других богинь, которые тоже оказывают людям помощь, выступают в роли дарительниц. Бодхисаттве Каннон определено важное место в алтарной композиции храма: находясь рядом с Буддой, она подчеркивает его космическую суть. Когда Каннон предстает отдельно как основная святыня хондзон, то в ее облике больше подчеркиваются человечность и женственность. Этими же живыми чертами, мягкостью, задумчивостью, печалью, наделены и другие буддийские женские персонажи. Покой и равновесие фигур второго плана и их правильное расположение в пространстве храма призваны сделать зримыми духовные качества высших божеств и идеально воплощают буддийскую идею целостности и гармонии мира.

Но из круга описанных выше божеств выбиваются так называемые необычные образы *хэнна буцудзо*, к которым, например, принадлежит Тысячерукая Тысяченогая Каннон – Сэндзю Сэндзоку Каннон из маленького храма-часовни Сёмёдзи (основан в 1004–1010 гг.) в префектуре Сига недалеко от о. Бива в районе Кохоку. Высотой 42,1 см из наборного дерева со вставленными глазами в технике гёкуган она создана в эпоху Хэйан и постоянно находится в ковчеге дзуси. Считается, что эта Каннон наделена всеми добродетелями других Каннон и в любое время в любом месте готова выступить в роли спасительницы. Ее гневный лик, как у Бато Каннон и Светлых государей, не смущает верующих, поскольку свидетельствует о том, что она стоит на страже интересов буддийского учения и нетерпима к его врагам. Над одиннадцатью ликами, как и положено, возвышается фигурка будды кэбуцу. Оголенный верх едва прикрывает нагрудное украшение, а низ задрапирован треугольным передником, из-под которого выглядывают короткие до колен «штанишки». На ладонях рук – по глазу как символу всевидения. Две основные руки сжимают скипетры. Большие выразительные глаза явно не соотносятся с японским каноном: больше напоминают индийский прототип. Полихромия скульптуры проявляется в золотистом цвете всей фигуры, красных губах, белых зубах и синих волосах. Безусловно, самой удивительной частью скульптуры являются многочисленные ноги, за что эта Каннон получила название тадзоку – многоножка, ее сравнивают с сороконожкой *мукадэ*. Ноги как будто вырастают из нижней части фигуры. Из них пять справа и пять слева вполне реалистичны: согнуты в коленях и заканчиваются ступнями с пальцами одной длины. Остальных ног не видно, но четко обозначены их ступни. Необычные скульптуры не столь часто встречаются в японской иконографии, тем не менее они украшают различные провинциальные храмы, и их обзор способствовал бы расширению границ изучения буддийской скульптуры. Но это задача другого исследования.



Тысячерукая Тысяченогая Каннон, техника наборного дерева, покрыта лаком, 42,1 см, 1001–1010 гг., храм Сёмёдзи, преф. Сига

Японская скульптура, вышедшая из недр древнейшего неолитического искусства, представленного глиняными идолами догу и многообразной по формам и сюжетам погребальной пластикой ханива, прошла многовековой путь, прежде чем появиться в буддийских храмах в виде бессмертных средневековых творений. Пластическая выразительность древних фигурок, их сдержанность дали импульс для формирования базисных принципов последующей скульптуры. Присущая буддийской скульптуре монументальность вызревала в мелкой глиняной пластике, как круглой, так и носящей линейный характер. Стилистика, присущая эстетике фигурок ханива, вобравших ясность скульптурных форм, четкость и эмоциональность в трактовке лиц, обобщенность силуэта, точность деталей была воспринята буддийской иконографией, отличающейся многослойной символикой, концентрацией вечных истин, отстраненностью от потока жизни, просветленностью. Накопленный опыт позволил сформировать национальный облик японской скульптуры, развивавшейся в русле местных традиций и благотворного континентального воздействия.

На протяжении столетий в Японии сформировалась пластика, за которой стояло китаизированное искусство, включившее элементы культуры Индии, Ирана, Средней Азии, эллинистического мира и местные традиции. Постигание пластических свойств японского искусства невозможно без осмысления кодов азиатской и дальневосточной культурной матрицы, проявившейся в едином храмовом ансамбле, который соединял архитектуру, живопись и декоративно-прикладное искусство. Каноническая замкнутость скульптур не мешала выявлению многогранных чувств и обнажению сложной символики. Развитие пластического мышления определило на века приоритетное значение скульптуры в постижении мира. Японцы не удовлетворились готовыми образцами буддийской иконографии, не ограничились копированием, а создали свои сложные трансформированные варианты изображений будд, бодхисаттв и других божеств, которые не потерялись в потоке времени и стилей, а приобрели новое звучание

на национальной почве. Общность иконографических основ помогает современному зрителю постигать неисчерпаемый по разнообразию мир духовности и красоты, воплощенный в многочисленных буддийских скульптурных образах.

Словарь терминов

агёдзо – левая скульптура стража врат Нио с открытым ртом

амида дзёин – мудра, характерная для будды Амида

Аннамифу – стиль ваяния Аннами

анъиин – мудра, характерная для будды-целителя Якуси

анъисёсюин – тип мудры

арабори – грубый стиль ваяния

арабори арацути – грубый слой глины, используемый при лепке скульптуры

арукаикку сумайру – архаичная улыбка

асана (санскр.) – поза буддийских божеств

бандзякудза – (см. ивадза)

бисёбуцу – улыбающиеся будды мастера Энку

боакудай сёмэн – буйный лик божества

бодай (санскр. бодхи) – дерево, под которым Будда обрел просветление; высшая степень духовного прозрения, состоящего из трех уровней – состояние архата, бодхисаттвы и Будды

бодхисаттва – мифологическое существо, достигшее состояния высшей духовности, отказавшееся от погружения в нирвану, чтобы помогать всем живым на пути к спасению от страданий

бокаси – художественный прием, характерный переходом цветов от яркого к бледному

бонкё – пучок из волос на макушке бодхисаттвы Мондзю

босацумэн – лики бодхисаттвы (кугадзёсюцу).

буки – оружие, атрибут некоторых божеств

букко – см. бусси

бункадзай (дзюё —) – важная культурная ценность

буппацуин – тип мудры

бусси – мастер буддийской скульптуры, скульптор

бусси кэйдзу – реестр буддийских скульпторов

буссё – скульптурная мастерская

буссокусэки – следы Будды на камне

буцуган – глаз Будды

буцуган – ниша в пещере с буддийскими изображениями (см. магайбуцу)

буцугумон – орнамент, связанный с буддийской тематикой

буцудан – домашний буддийский алтарь

буцу но тайё – классический стиль, созданный скульптором Дзётё

буцудо – голова Будды
 бэмпацу – косичка, часть прически макигами
 бякуго (санскр. урна) – третий глаз в межбровье, 17-й телесный признак Будды
 вадзуми – техника изготовления глиняных фигур ханива
 ваё сюмидза – пьедестал сюмидза в японском стиле
 вакисю – одна из сорока рук бодхисаттвы Каннон
 вандзэн – браслеты на запястьях
 варабитэ – прическа, напоминающая листья папоротника
 гадзо – см. нэхандзо
 гарандзин – скульптуры охранителей веры
 гатирин – атрибут в виде лунного диска
 гимбуцу – скульптуры с серебряным отливом
 гёрэн – верхняя часть пьедестала Каннон лотосовыми листьями вверх
 гогё – сплетение пяти пальцев, связанных с пятью первоэлементами
 годзандзэин – тип мудры
 годзёгэса – кэса (одеяние) из пяти кусков материи
 гокорин – колокольчик (атрибут)
 госинтай – священное тело божества, роль которого играли, в том числе, синтоистские скульптуры
 госёккоин – мудра пяти цветных лучей
 госякуракандзо – изображения пятисот раканов
 гэдзюсюцу – лики божеств с выпирающими клыками
 гэки – алебарда (атрибут)
 гэнкэй – главная модель
 гэндзайбуцу – будда настоящего
 гуэнка – плод для жертвоприношений (атрибут)
 дайандзиёсики – стиль дайандзи, по названию храма Дайандзи в Нара
 дайбусси – главный скульптор
 дайдза – трон, пьедестал
 дайдоин – тип мудры
 дайкохай – большая мандорла
 дайсанган – третий глаз
 дайсинъин – тип мудры
 дайсёмэн – смеющийся лик божеств
 дайсодзёбуд. – архиепископ, Великий общинный распорядитель
 дайтин – мудра Великого Знания
 дайэ – оплечье, буддийское одеяние
 даккацу кансицу – техника создания лаковой скульптуры

дандзо тёкоку – скульптуры из сандала

дзадзо – сидячая фигура

дзакуро – стилизованный плод граната (атрибут Каритэймо)

дзёбонтюдзёин – тип мудры Учения

дзёган – стиль скульптуры, названный по годам Дзёган

дзёроку (итидзё року сяку) – стандарт, в котором отливались скульптуры: 1 дзё около 3 м, б сяку более 1,8 м, т. е. высота стоящего Будды в метрической системе 4,8 м, сидящего 2,7м

дзёрокубуцу – будды, созданные в стандарте дзёроку

дзёхаку – одеяние божеств, слегка прикрывающее грудь

дзимоцу – атрибуты в руках

дзитё – мастера, выполнявшие разовую работу

дзихацубу – часть прически Каннон, выступающая из-под обруча тэнкандай

дзихимэн – лик, обращенный на добродетельные существа

дзито – кольца в ушах

дзобусси – см. бусси

дзобуссё – см. буссё

дзобуцу – создание скульптур

дзобуцутёкан – см. дайбусси

дзуйсёмон – символические рисунки на ступне будд – знаки доброй судьбы

дзуко (бу) – нимб

дзуси – ковчег в храме

дзэндзёин – мудра созерцания

дзэндзё но Сяка – Шакьямуни в позе созерцания дзэнна харамицу – мудра созерцания

дзюбонтюдзёин – тип мудры

дзюдзо – прижизненная статуя

дзюдзу – четки

дзюнидайган – двенадцать Великих обетов Якуси

дзюнитэн – двенадцать небожителей

дзяма – попираемый демон

добуку, дофуку – одеяние халатного типа

догу – древние охранные идолы из глины

доганфу – скульптурное изображения в детском стиле

докуро – череп, атрибут

докэйбуцу – детская скульптура

дохацу – прическа в виде вздыбленных волос

ивадза – трон, напоминающий скалу

идза – поза со спущенными ногами

идзо – изображение сидящего божества со спущенными ногами
игата форма для литья
икаригата высокие плечи (тип плеч божества)
икко сандзон тип пластики с общей для всей скульптурной композиции мандорлой
инкэй (см. инсо)
инсо (ин) мудра, «печать»
исиботокэ каменная скульптура
исигата форма для литья из камня
иссэкидзукури каменная скульптура из единого блока
итакохай тип мандорлы из двух пластин ита
итибоку вырезание скульптуры из единого ствола дерева
ёганъин тип мудры
ёко пояснично-набедренные латы ёндзюхатитайбуцу сорок восемь буддийских скульптур
ёраку украшения
кай ракушка (атрибут)
кайгэнкуё церемония открытия статуи, доел, «открытие глаза»
кайдзандо зал, где выставлялись скульптуры основателей храмов
каёдза трон в виде цветов
кагамиита основные панели трона
кайкондзики но дзо золоченая скульптура будды Амида в храме Феникса
какобуцу будда прошлого
камабокогата скальные скульптуры в период Муромати дугообразной формы
камати база, элемент пьедестала
каматидза общее название для элементов трона – увагамати и ситакамати
каммури корона
камон цветочный орнамент
кандзё таинственный обряд, в буддизме «окропление головы»
кандзёбан бронзовые стяги в храмах
кандзёин тип мудры
караё сюмидза трон сюмидза в китайском стиле
каракуса китайское растение
каракусамон китайский растительный орнамент
каёдза трон в виде открывшейся водяной лилии
касёдза трон в виде перевернутых листьев лотоса
каэнко мандорла со сполохами пламени
каэнринко отдельные сполохи пламени на мандорле небесных царей
каэрибана часть трона, цветами вниз

кибусси скульптор по дереву
 кидза положение, напоминающее сидение на пятках
 кидзин демоны в индийской мифологии
 кимбуцу бронзовые скульптуры с золотым отливом
 киммэки см. токин
 кимпакуси техника нанесения золотой фольги с помощью лака или клея
 киндобуцу золоченая бронзовая скульптура
 кинкан золотое кольцо (атрибут)
 киндзюдза см. тёдзюдза
 киссёка см. дзакуро
 китидзёка плод для изгнания злых духов (атрибут)
 китидзёдза монументальная поза сидящего Будды
 кёдзи босацу предстоящие бодхисаттв
 кёкан свиток (атрибут)
 кёко парные латы, закрывающие верх груди
 кобу неквалифицированные работники скульптурных мастерских
 коку наемные скульпторы
 кёкурокудза кресло со сквозными спинками, на которых восседали патриархи
 кёнин глаза в виде абрикосовой косточки
 кёсинко (см. синко)
 когай декоративная шпилька
 коё Тайсидзо скульптурный портрет Сётоку Тайси, символизирующий сыновнюю
 почтительность
 кокухо национальное сокровище
 кокэй высокая прическа
 комаин тип мудры
 кондзикисо сияние, исходящее от тела Будды, 15-й физический признак Будды
 конгобо палица (атрибут)
 конго гассё тип мудры
 конгокэнъин тип мудры (алмазный кулак)
 конгосё см. косё
 конгоси алмазный палец
 косан, сэссё Тайсидзо – образ Сётоку Тайси регента
 косё ваджра (атрибут), иконографический тип ваджры 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
 косинуно ткань, обернутая вокруг поясицы, часть одеяния

косэцу но бисё см. арукаикку сумаиру
 котэ поручи
 кохай тип мандорлы
 кубон (кухон) но райго – обряд встречи души умершего
 кубон одзёин – мудры, связанные с обрядом райго
 кугадзёсюцу лик, похожий на лик бодхисаттвы
 кудзякуо павлинье перо
 кумо облако (атрибут)
 кун юбка, часть буддийского одеяния
 курики божественная сила
 кутикидза пьедестал кутики, имитирующий старое дерево
 кухон буцу девять иконографических типов Амиды
 кэбан элемент трона
 кэбан укэита – элемент трона
 кэйко латы в виде поножей у небесных царей
 кэндзоку предстоящие
 кэнко наплечные латы
 кэнсаку (кэндзяку) – лассо (атрибут)
 кэса см. дайэ
 кэсоку ножки на троне, упирающиеся в элемент трона – укэдза
 кюдэн дворец (атрибут)
 кякубуцу см. хондзон – неосновная скульптура в храме
 магайбуцу наскальные изображения будд
 макигами прическа со спускающейся на левое плечо косичкой бэмпацу
 мандала буддийская картина мира, мистическая диаграмма Вселенной
 маэдатэ деталь амуниции, прикрывающая пах
 маэтаорэ наклон вперед (поза сидящей фигуры)
 мидадзёин мудра Амиды
 микайрэн нераскрывшийся лотос (атрибут)
 миккётэки буцудзо – эзотерическая буддийская скульптура
 мимитабу мочка ушей
 мирайбуцу будда грядущего
 митамаирэ синтоистский обряд обретения души
 митамануки синтоистский обряд выставления фигур вне святилища
 мицуин (см. инсо)
 мо см. кун
 мокакэдза (мокакэдза) – пьедестал, покрытый юбкой мо

мокакэсэннодзидза – вид трона
 мокусин кансицу – техника создания лаковой скульптуры
 мокусоуруси древесные опилки, смешанные с лаком
 мосаки задрапированная передняя часть юбки мо
 мотодори высокая прическа Каннон, на которой установлена фигурка тёдзёбуцу
 мугё см. мусо
 мунакадзари ожерелье
 мусо в типологии мудр – отсутствие признака «со»
 мусубибуми свернутый свиток (атрибут)
 мэгами богини
 мэйбун имя-надпись на скульптуре
 надэгата покатые плечи (тип плеч у будды)
 накацути средний слой глины, используемый при лепке скульптуры
 намубуцу, намубуцу Тайсидзо скульптурный портрет Сётоку Тайси, изображенного в молитве
 нанто бусси скульпторы из южной столицы
 натабацури стиль, свойственный Энку, вырезание из дерева с помощью топорика
 натабори но буцудзо – скульптуры из дерева, вырезанные при помощи короткого ножа с широким лезвием ната в грубом стиле
 нёйрин (санскр. мани) – жемчужина исполнения желаний
 нёрай кэнъин – тип мудры
 нидзюсэннодзидза – вид пьедестала
 нидзюэнко вид мандорлы с наплывающими кругами
 никкэй, нукукэй (санскр. ушниша) шишка мудрости, физический признак Будды
 никкэйсю драгоценный камень в центре шишки мудрости
 нукубори рельеф
 ниндокаракусамон – см. каракусамон
 нисэ-э придворная живопись, подобные портреты
 нитирин солнечный диск (атрибут)
 нитирин изображение Кукай в состоянии просветления
 ноэ см. кэса
 нэндзибуцу дорожная фигурка будды, которую брали с собой
 нэхандзо лежащая поза Будды
 нюдзёсо статуя мидитирующего Будды
 оибуцу будда из дорожной корзины, мелкая пластика, которые носили монахи-бродники
 оно топорик (атрибут)
 осодэ развевающийся длинный рукав, деталь одеяния Небесных царей
 рагё, рагёдзо скульптуры с оголенным торсом

радэн перламутр
 райго композиция, изображающая спускающегося с небес Амида
 райгоин тип мудры
 райгокё изображение в рост Амида, встречающего души
 райго сандзон – Триада сошествия почитаемых
 ракан (санскр. архат) ученик Будды
 ракэй прическа в виде вырезанных волн
 рахацу прическа будд в виде мелко закрученных волос
 рёкин шейный платок, завязанный на бант, деталь одеяния Небесных царей
 римпомон орнамент в виде колеса Закона
 ринко нимб в виде круга
 риннодза поза Каннон с Лошадиной головой, при которой ступня согнутой в колене правой ноги лежит на вывернутой ступне лежащей левой ноги
 ринхокой ореол в виде колеса закона у Небесных царей
 рогата форма для литья из воска
 родза сидящая скульптура, находящаяся вне храма
 ро-со-дзяку деление учеников Будды по физическому состоянию
 рэмбасики рябь волн, стиль одеяния
 рэмбэн плоское сидалище в лотосовом троне
 рэнгэ многолепестковый лотос
 рэнгэхассюдза – лотосовый трон
 рэннику плоское сидалище на троне
 рокэйтюдзо скульптуры, отлитые с помощью воска
 рэмбэн лотосовый пьедестал
 рюдзо стоящая поза
 саммай будды трех миров
 сандо три шейные складки, символизируют три пути круговорота человеческого существования риннэ: бонно (заблуждения и страдания), гё (подвижничество), ку (мучения). Имеет также значение – три ступени подвижничества сюгё но данкай
 санкёкухо способ моделировки корпуса статуи
 сансагэки трехзубчатая алебарда (атрибут)
 сасанами гравированные медные пластины, покрывающие пол-пруд в алтаре госпожи Татибана
 сиягэцути отделочный слой глины, используемый при лепке скульптуры
 сигами изображение львиной морды, завершающей наплечные латы или львиная маска на животе у Ситэнно
 сидзё но буцу Исторический Будда
 сикинасу элемент трона
 сико скульпторы, имевшие статус государственного служащего

синдзо скульптуры синтоистских божеств ками
 синко(бу) часть мандорлы, примыкающая к спине
 синнумэн гневные лики
 синею две руки Каннон, сложенные в молитве
 сиппокан корона семи сокровищ
 сиппэй атрибут дзэнских наставников
 сисигёсо один из тридцати двух телесных признаков Будды, надутые как льва щеки (брыли)
 сисидза львиный трон
 сисикан львиная морда-корона
 сиссицудза пьедестал в виде камней
 сисэй поза
 ситаёко латы в виде юбки до колен
 ситакаматти элемент трона
 ситакаэрибана элемент трона
 ситидзёгэса кэса из семи кусков материи
 сёбусси младшие скульпторы
 соин (см. инсо)
 согата форма для литья из глины
 согиси верхняя часть одеяния бодхисаттв
 содзо глиняная скульптура
 содэ нижняя часть свисающих широких рукавов
 сокка ампэйрицусо один из тридцати двух телесных признаков Будды, характеризуется совершенно плоской подошвой ступни
 сока ниринсо физический признак Будды, относящийся к ногам и рукам
 сокутиин тип мудры
 сокутай парадная одежда, в которой изображены камакурские военачальники
 сокэй два пучка волос на голове
 сорими наклон назад (поза сидящей фигуры)
 сосидо патриарший зал для скульптур патриархов
 сосингу украшения
 сувариката поза (сидячая)
 суйбё кувшин мудрости (атрибут)
 суйкабу разновидность шарфа тэннэ
 суймон орнамент в виде волн
 суйхацу (суйбоцу) – волосы, лежащие на плечах поверх одеяния
 сунагата форма для литья из песка
 сухамадза пьедестал, имитирующий песчаную отмель

сэйрэкидза тип пьедестала
сэкидзо скульптура из камня
сэкибуцу см. исиботокэ
сэкитай бант-бабочка у лона богини, деталь одеяния Каннон
сэккуцудзин пещерный храм
сэмпукутайрин большой колокольчик, атрибут
сэмуйин тип мудры
сэндайдза (см. сюмидза)
сэнкоку гравировка, линии гравировки
сэннодзидза вид трона
сэппоин тип мудры
сюгё изображение Кукай как аскета
сюин (см. инсо)
сюэмбу внешняя часть мандорлы кохай
сюмидза алтарь в храме часто в виде многоступенчатой террасы, олицетворяющий центр вселенной – гору Сумеру
Сяка сандзон Триада Будды Шакьямуни
сякэй (рэнгэгата) украшение на темени Светлого царя в виде цветка лотоса
сякудзё, сяку жезл (атрибут)
сярира (санскр. шарира), сяри, буцусяри останки Будды и похоронного костра
тайнайбуцу будда во чреве, помещенный во внутрь большей по размерам статуи
таканикубори высокий рельеф
танкэй один пучок волос на голове
татикибуцу стоящие скульптуры, вырезанные из старого дерева, росшего на вершине горы
тиго детское изображение Кукай
тикэнъин мудра, характерная для Дайнити (из Мира Ваджры)
тиндзо, тинсо портретные скульптуры
тинёрай будды мудрости
тёган вставной глаз у скульптуры
тёдзёбуцу отдельная фигурка будды, возвышающаяся над ликами, вырезанными на голове Каннон
тёдзюдза зооморфный трон
тёкуруицу сидящая прямая фигура, т. е. без наклона
токин золочение бронзовой скульптуры
токко жезл, атрибут
торибоси корона в виде птичьего хохолка у наскальной скульптуры тёкуруицу (сисэй)
вертикальная (поза)

тэко латы в виде наручей
 тэмбориньин тип мудры
 тэнгай балдахин над троном
 тэнкандай головной обруч
 тэнкантай ленты, спадающие с головного обруча
 тэннэ летящий шарф, часть одеяния
 тэнтиган тип глаз «Небо-Земля»
 тэньи см. тэннэ
 тэньидза см. сэннодзидза
 тэньита верхний бордюр трона тэньидза
 тэцубуцу скульптура с металлическим отливом, скульптура из железа
 тэцусин металлические пластины для крепления лаковых скульптур
 тюкэй внутренняя (центральная) глиняная модель
 тюдодзо бронзовая скульптура
 тюсё мастерская, где отливали бронзовые скульптуры
 тяккодзо скульптура в доспехах
 цукэн способ надевания одежды
 увагамати элемент трона
 уваёко набедренные латы
 укаригата высокие плечи (тип плеч у будды)
 укибори см. никубори
 укэдза элемент трона
 укэита элемент трона
 унгёдзо правая скульптура стража врат Нио с закрытым ртом
 уохирэ см. хирэ
 уруси лак
 усункубори невысокий рельеф
 уэкаэрибана составляющая трона
 хадзи ритуальные глиняные сосуды
 хаккэн при перемещении скульптур молят об их возврате, см. митамануки
 хакуоси техника нанесения сусального золота
 ханива древние глиняные фигурки, предметы материальной культуры
 ханиси мастера ханива
 ханкасиюи поза мидитирующего божества (Мироку)
 ханкафудза «половинная фудза», когда видна открытая ступня только правой ноги, лежащей на левом бедре
 ханка фумисагэ в этой позе правая нога закинута на опущенную левую или лежит на пьедестале

ханникубори полурельеф
хатасодэ часть рукава одеяния Небесного царя
хати (санскр. патра) – чаша для подаяния (атрибут)
хатиё восьмилепестковый лотос, обрамляющий голову как нимб
хатисэй восьмеричный путь
хацурибуцу будды, вырезанные топориком хацури
хибуцу скрытое изображение, недоступное для обозрения или доступное в определенное время
хида складки одеяния
хидзири святой
хирэ «плавники», украшающие одеяние по бокам
хитэн небожители
хитэнко мандорла с рельефами небожителей
хо скипетр (атрибут)
хогэн звание буддийских иерархов, также присваивалось скульпторам
ходзю см. мани и дзюдзу
ходзюко нимб в виде сполохов пламени
хоин свастика (атрибут)
хоин звание буддийских иерархов, также присваивалось скульпторам
хокан Сяка Шакьямуни в короне
хокёинто японская ступа
хокайдзёин мудра, характерная для Дайнити из Мира Чрева
хоккё звание буддийских иерархов, также присваивалось скульпторам
хоко см. сансагэки
хокэй высокая прическа
хоккэн обряд, при котором скульптуры становятся экспонатами, а не объектами культа
хомпасикиэмон одеяние с обилием вырезанных складок в виде набегающих волн
хондзибуцу буддийское божество, соотносимое с синтоистским
хондзон «истинно-почитаемое» – основная скульптура в храме
хорагай раковина (атрибут)
хорин колесо Закона
хосогэ каракусамоё – ажурный растительный орнамент
хоссу мухогонка (атрибут)
хосю тип пластики, над головой божества изображен нимб хосю
хосядзёкохай мандорла, испускающая лучи
хосяко нимб, пронизанный разновеликими лучами, расходящимися от центра
хото (тахото) ступа
хотокэ будда

хоэсуйка, хоэ тип одеяния
 хоэсуйкадзо скульптуры в одеянии хоэсуйка
 хэнгэ «превращенные» изображения Каннон
 хэндан укэн способ надевания одеяния
 хэнна буцудзо необычная скульптура
 уэкаэрибана составляющая трона
 фукуко латы в виде полоски, спускающейся от сиками, часть одеяния небесных царей, прикрывает живот
 фукухомбасики см. рэмбасики
 фумиварирэнгэ поза, при которой ноги упираются в раскрытые цветы лотоса
 фумигаэси форма-реплика для создания металлических копий
 фунагата кохай мандорла в виде ладьи
 фондзоэ кэса из кусков материи, которые подобрали
 фунну(мэн) гневный лик божества
 футаэ полузакрытые глаза
 фуцу но ката обычные плечи
 эгоро курильница с длинной ручкой (атрибут)
 эйдо портретный зал основателей храмов кайдзандо
 эмпацу прическа в виде вздыбленных волос
 энко нимб, состоящий из нескольких концентрических окружностей
 юми лук (атрибут)
 я стрела (атрибут)
 ягарамон орнамент, изображающий стрелы
 якко горшочек со снадобьями, атрибут будды Якуси
 ясясин персонажи индийской мифологии, у которых вместо ног рыбы плавники
 яматодзувари редкий тип позы, когда сидят, поджав колени под себя

Будды, Бодхисаттвы, Светлые государи, Небесные цари и другие почитаемые божества

БУДДЫ (НЁРАЙ)

Сяка нёрай Амида нёрай Якуси нёрай Бирусяна нёрай Дайнити нёрай

БОДХИСАТТВЫ (БОСАЦУ)

Мироку босацу

Каннон босацу

Хэнгэ Каннон, превращенные образы Каннон: Чунди, или Каннон с кувшином;
Одиннадцатиликая Каннон Дзюитимэн Каннон; Каннон с жемчужиной исполнения

желаний Нейрин Каннон; Каннон с Лошадиной головой Бато Каннон; Тысячерукая Каннон Сэндзю Каннон; Тысячерукая Тысяченогая Каннон Сэндзю Сэндзоку Каннон; Истинная Каннон; Святая Каннон Сё Каннон

Фугэн босацу

Дзидзо босацу

Мондзю босацу

Сэйси босацу

Никко босацу

Гакко босацу

Кокудзо босацу

Ходзо босацу

СВЕТЛЫЕ ГОСУДАРИ (МЁО)

Фудо мёо

Госандзэ мёо

Гундари мёо

Дайитоку мёо

Конгояся мёо

Айдзэн мёо

Кудзяку мёо

Тайгэнсуй мёо

Усусама мёо

Дайгэн мёо

НЕБЕСНЫЕ ЦАРИ (ТЭН)

Бонтэн

Тайсякутэн

Ситэнно (Дзикокутэн, Дзотётэн, Комокутэн, Тамонтэн)

Асюра

Конгорикиси

Сикконгосин

Дзиндзя Тайсё

Бисямонтэн

Китидзётэн

Дайкокутэн

Идатэн

Мариситэн

Кангитэн

Эмнатэн
 Бэндзайтэн
 Каритэймо
 Нититэн, Ниттэн
 Футэн
 Мёмонтэн
 Кумаратэн
 Гаттэн
 Суйтэн
 Нараэнтэн
 Идзанатэн
 Катэн
 Дайдзидайтэн
 Комэтэн

ДРУГИЕ БОЖЕСТВА

Каруна
 Дайдэси
 Хатибусю
 Нидзюхатибусю
 Конгара Додзи
 Расацу
 Конго Додзи
 Сэйтака Додзи

Использованная литература

- Босацудзо но субэтэ. Токио, 2006.
 Буддизм в Японии. М., 1993.
 Буцудзо – Иконографи. Токио, 1958.
 «Ветер в соснах...» 5000 лет корейского искусства. СПб., 2010.
 Виноградова Н. А. Скульптура Японии. III–XIV вв. М., 1981.
 Виноградова Н. А. Скульптура Китая. Духовные знаки времени. М., 2010.
 Виноградова Н. А. Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве. М., 2010.
 Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2010.
 Духовная культура Китая. Т. 2, б. М., 2007, 2010.
 Золотая книга легенд и мифов. Ростов-на-Дону, 2011.
 Есипова М. В. Образ богини Бэндзайтэн и семантика ее лютни // Сб. материалов XVII конференции «История и культура Японии». 2015.

- Иофан Н. А. Культура древней Японии. М., 1974.
- Кобаяси Такэси. Нихон тэкоку. Токио, 1956.
- Kobayashi Takeshi. Nara Buddhist Art: Todai-ji. Vol. 5 N. Y.: T., 1975.
- Комаровский Г. Е. Пять тысяч будд Энку. М., 1968.
- Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. М., 1980.
- Корольков Г. М. Письма мертвому другу // Проза. ру
- Кужель Ю. Л. Мир японского паломничества. М., 2012.
- Кужель Ю. Л. Буддийская иконография святынь о. Сикоку. Ежегодник Япония. М., 2012.
- Кужель Ю. Л. Иконография Шакьямуни и Амитабха в японском искусстве // Диалог армянской, русской и японской культур: опыт сравнительного анализа. Ереван, 2013.
- Кужель Ю. Л. Женские образы в буддийской иконографии. Япония: культурные традиции в меняющемся социуме. К 100-летию со дня рождения Е. М. Пинус: коллективная монография. СПб., 2014.
- Кужель Ю. Л. Буддийские скульптуры из глины и лака // Ежегодник Япония. М., 2015.
- Кужель Ю. Л. Скульптурные образы будды – целителя Якуси // Ежегодник Япония. М., 2016.
- Кужель Ю. Л. Будда грядущего Мироку в японской иконографии. М., 2017 (в издательстве).
- Кумада Юмико. Буцудзо но дзитэн. Токио, 2007.
- Макино Осаму. Дзиндзя о арукэба Кёто га вакару. Токио, 2010.
- Матида Юити. Нихон кодай тэкокуси гайсэцу. Токио, 1974.
- Мещеряков А. Н., Грачев М. В. История древней Японии. М., 2010.
- Мидзуно Кэйдзабуро. Нара Кёто но фурудэра но мэгури. Токио, 1985.
- Mizuno Seiichi. Asuka Buddhist Art: Horyu-ji. V. 4 / N. Y.: T., 1974.
- Мёодзо но субэтэ. Токио, 2014.
- Мори Хисаси. Буцудзо Тотё. Тёсэн то Нихон но кодайтёкоку. Токио, 1983.
- Mori Hisashi. Japanese Portrait Sculpture. T.: N. Y.: S. F., 1977.
- Mori Hisashi. Sculpture of the Kamakura Period. Vol. 11. N. Y.: Токио, 1974.
- Морияма Рюхэй. Камакура но исиботокэ. Токио, 1979.
- Николаева Н. С. Образы Японии. М., 2009.
- Нисимура Кодзо, Огава Котё. Буцудзо но мивакэката. Токио, 2009.
- Нихон но тэкоку. Токио, 1960.
- Нёрайдзо но субэтэ. Токио, 2013.
- Нома Сэйроку. Тёкоку. Токио, 1959.
- Розенберг О. О. Труды по буддизму / Подг. текста, вступит, ст. и коммент. А. Н. Игнатовича. М., 1991.
- Сава Такааки. Миккё но бидзюцу. Нихон но бидзюцу. Т. 8. Токио, 1967.
- Сакамото Кансидзи. Якусидзи. Токио, 1960.
- Сакамото Асити. Кокухо тёдзо. Доп. том. Токио, 1958.

- Сакураи Мэгуму. Сикоку хэнро. Хатидзюхати но хондзон. Токио, 2008.
- Светлов Г. Е. Колыбель японской цивилизации. Нара. М., 1994.
- Симидзу Мадзуми. Камакура но тёкоку. Токио, 1980.
- Стэнли-Бейкер Дж. Искусство Японии. М., 2002.
- Судзуки Дайсэцу Тэйтаро. Японский буддизм. Харбин, 1941.
- Сэки Юдзи. Буцудзо то кодайси. Токио, 2012.
- Сэнсом Дж. Б. Япония: Краткая история культуры. СПб., 1999.
- Такэси Куно. Хорюдзи тёкоку. Токио, 1958.
- Такэяма Митио. Кото хэнрэки. Нара. Токио, 1969.
- Танака Ёсиясу. Буцудзо но сэкай. Токио, 2009.
- Танака Тоёдзо. Нихон буцудзо но кэнкю. Токио, 1960.
- The Arts of Ancient Korea. Seul, 1974.
- Трубникова Н. Н., Бачурин А. С. История религий Японии. М., 2009.
- Тэн но буцудзо но субэтэ. Токио, 2013.
- Тян В. Д. Буддийские храмы средневековой Кореи. М., 2001.
- Штейнер Е. С. Содзюн Иккю. М., 1987.
- Хамада Сэйрё. Кудара Каннон. Токио, 1972.
- Хонда Фудзио. Хэнна буцудзо. Токио, 2012.
- Фишер Р. Искусство буддизма. М., 2001.
- Watson W. Sculpture of Japan. London, 1959.
- Ямаори Тэцуо. Лицо: портрет и культура Японии / Пер. К. Маранджян. СПб., 2011

Об авторе



Юрий Леонидович Кужель – японовед, доктор искусствоведения, почетный работник образования Российской Федерации и города Москвы, член Союза писателей России, удостоен золотой медали Европейской научно-промышленной палаты за особые достижения в педагогической и научной деятельности. Автор монографий и статей о японском традиционном театре, драматургии, буддийскому искусству, культуре. Переводчик пьес Тикамацу Мондзаэмона и Киносита Мокутаро.