
Сокровенные смыслы музыкальной иконографии киотского храма Сандзю:сангэндо:

М. В. Есипова

Статья посвящена музыкально-иконографической концепции храма. Последовательно описываются скульптуры божеств-охранников Тысячерукой Каннон, изображенных с музыкальными инструментами. Выявляются черты преемственности некоторых образов божеств с музыкальной иконографией Дуньхуана и древних культур Юго-Восточной Азии. Раскрывается функция изображенных музыкальных инструментов, восходящая к индуистским и буддийским эзотерическим медитативным практикам (нада-йога).

Ключевые слова: буддизм, музыкальная иконография, скульптура, храм Сандзю:сангэндо:.

Даниил Заточник (XII–XIII вв.) «Вострубим убо братие, аки в златокованную трубу, в разум ума своего и начнем бити в серебряные органы во известие мудрости, и ударим в бубны ума своего».

Буддийская иконография Японии (в том числе и музыкальная ее составляющая) в силу исторических особенностей развития японской культуры донесла до наших дней многие древние традиции, пришедшие с континента и утраченные там¹. В Японию, где буддизм стал официальной государственной религией в 538 году, проникали разные буддийские направления и учения, в том числе наиболее ранние, они дополняли друг друга, взаимодействовали, соединялись с синтоизмом. В течение нескольких веков в Японию продолжали завозиться различные образцы континентального буддийского изобразительного искусства, принадлежащие к разным буддийским вероучениям, и шел процесс их воспроизводства и японизации. Работы местных мастеров начали появляться приблизительно с середины VII века, но в Японии долго еще работали иностранные (корейские и китайские) мастера. Но не только это обусловило специфику японской буддийской музыкальной иконографии, хитросплетения ее образов связаны не только с буддизмом, но и с индуизмом (брахманизмом), который был инкорпорирован буддизмом.

¹ В Индии, как известно, буддийская традиция практически исчезла к XIII веку. В Китае и Корее развитие буддийской иконографии прерывалось периодами гонения на буддизм. В Китае практически угасли древние традиционные школы, за исключением взаимодействующих амидаизма и школы чань, а памятникам буддийского искусства в целом был нанесен серьезный ущерб во времена «культурной революции».

Она сохранила и зафиксировала ранние стадии формирования иконографического канона континентального буддизма, следуя китайским руководствам-правилам (япон. гики) по созданию буддийских скульптур и картин, завезенным в Японию из танского Китая в IX веке и передававшимся в течение столетий от учителя к ученику (изданы подобные руководства были лишь в середине периода Эдо).

Уникальные образцы японской буддийской иконографии, в том числе музыкальной, демонстрируют великолепные скульптуры киотского храма Сандзю:сангэн-до², принадлежащего основному буддийскому направлению тэндай².

Храм был построен в 1164 году (то есть в конце периода Хэйан) по указанию экс-императора Го-Сиракава³ его придворным Тайра-но Киёмори (1118–1181), одним из первых представителей военной аристократии. Официальное название храма Рэнгэ-О:ин (Храм Лotosового государя). В 1249 году он был уничтожен пожаром. В 1266-ом главный зал храма был восстановлен. Он несколько раз реставрировался и сохранился до наших дней. В народе за ним закрепилось название Сандзю:сангэндо: – букв. «Зал тридцати трех пролетов» (имеются в виду тридцать три пролета, длиной в кэн [1,81 м] каждый, между колоннами длинного деревянного павильона).

Сандзю:сангэндо: подчиняется тэндайскому храму Мё:хо:ин и посвящен бодхисаттве Каннон, или Кандзэон (кит. Гуаньинь, или Гуаньшйинь – Постигающий Звуки Мира, или Внимающий Звукам Мира [то есть голосам, просящим помощи], или Взвизгающий на звуки Мира; санскр. Авалокитешвара), а конкретнее – одному из распространенных эзотерических образов бодхисаттвы – Тысячерукой (Сандзю: босацу, санскр. Сахасрабхуджа) и Одиннадцатиликой (Дзю:итимэн, санскр. Экадашамукха) Каннон⁴. Культ Авалокитешвары был чрезвычайно распространен в Восточной, Центральной и Юго-Восточной Азии, он доминировал в Тибете, Камбодже (где этот бодхисаттва был самым почитаемым божеством после самого Будды Шакьямуни), Китае (где получил женское обличье), Корее (начиная с эпохи Трех царств). Гуаньинь посвящена

² Храму посвящена следующая статья: *Кручина Е.* Сто лиц старой столицы: Сандзюсангэндо // ОКНО В ЯПОНИЮ. E-mail бюллетень Общества «Россия–Япония», <http://ru-jp.org>.

³ Во дворе храма к 13-й годовщине кончины Го-Сиракава ему был установлен каменный памятник.

⁴ Согласно буддийской амидаистской легенде Авалокитешвара, достигший просветления, отказался стать буддой из-за сострадания ко всему существу. Обращавшихся к нему в минуты страдания было так много, а он так старался услышать их всех, что его голова раскололась на одиннадцать частей. И будда Амитабха дал ему одиннадцать голов. Тогда, услышав молитвы, Авалокитешвара попытался помочь всем, кто их возносил к нему, но его руки разорвались на тысячи частей. И будда Амитабха дал ему тысячу рук. В Китае Авалокитешвара получил женский облик. У бодхисаттвы есть особая Чистая земля праведников Потала (япон. Фудараку), расположенная на юге.

XXV глава Лотосовой сутры. В Японии, по крайней мере с VII века, Каннон стала одним из главных почитаемых божеств и, видимо, осмысливалась как воплощение Будды. И сама она, обладающая способностью воплощаться в разные образы, в том числе и человеческие, считалась в первую очередь заступницей, защитницей от всяких бед людей и государства в целом и подательницей благ.

Храм мыслился его создателями как новая общенациональная государственная святыня в противовес храму Ко:фукудзи в Нара, построенному в 669 году как фамильный храм Фудзивара (принадлежал направлению хоссо: так называемого нарского буддизма), также посвященному Сандзю: Каннон и находившемуся в течение веков под покровительством семейства Фудзивара – ведущего правящего рода периода Хэйан. Несмотря на драматическую судьбу Ко:фукудзи (пожары, отсутствие поддержки правительства Токугава), он считался (и считается) сокровищницей буддийской скульптуры Японии. Поэтому и главное внимание создателей Сандзю:сангэндо: было направлено именно на храмовую скульптуру. Само здание храма интересно тем, что ныне это самое длинное деревянное здание в Японии (длина его – 118 м, ширина – 18 м, по др. данным 16,5 м), его форма обусловлена поставленной задачей: вместить огромное количество скульптурных изображений. (рис. 1)

Знаменит храм и своей великолепной большой (высотой 3,35 м) деревянной статуей сидящей на лотосовом троне Каннон в облике будды⁵, вырезанной в 1254 году великим скульптором Танкэем (1173–1256), сыном и учеником знаменитого Ункэя (работавшего над скульптурами храма Ко:фукудзи), представителем школы кэй (кэйха), и установленными по обе стороны от нее (на помостах рядами вдоль двух стен) еще тысячей скульптур Тысячеруких Каннон (высотой 1,65 м; некоторые из них также делал Танкэй), а также стоящими перед ними на отдельных резных помостах – еще тридцатью скульптурами божественных охранников. (рис. 2)

Выполнены эти скульптуры под руководством Танкэя 70-ю скульпторами, в числе которых был и его сын. Все они вырезаны из японского кипариса, с использованием техники ёсэги, или ёсэги-дзукури (ее суть в том, что скульптура изготовлялась не из цельного куска древесины, а из нескольких полых внутри; головы и руки вырезались отдельно, затем детали соединялись, полировались, покрывались лаком, затем позолотой или какой-либо краской)⁶. Статуи Каннон покрыты позолотой, статуи

⁵ В соответствии со словами Лотосовой сутры: «Если в [какой-нибудь] земле живых существ можно спасти в теле будды, бодхисаттва Постигающий Звуки Мира выявляет [себя] в теле будды и проповедует Дхарму» (Цит.: Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы ... Пер. с кит. А. Н. Игнатовича. С. 132. – <http://www.pvost.org/personal/ikedai.htm>).

⁶ Техника ёсэги, значительно облегчающая и ускоряющая работу скульптора, использовалась со второй половины X в. и обрела свои классические формы в творчестве Ункэя (1148–1223).

божеств-охранников раскрашены. Из всех этих статуй 124 уцелели после пожара, а 876 были заново вырезаны в середине XIII века (период Камакура). Ныне и сам храм, и многие его скульптуры имеют статус «национального сокровища Японии».

Как правило, сюжеты буддийской иконографии следуют тому или ино-му буддийскому тексту. И в данном случае создатели храма, вероятно, опирались на V главу «Ниннокё:» (Сутра о человеколюбивом царе), которая озаглавлена «Защита страны». Там Будда говорит, что в случае мятежей и бедствий надо почитать сутру «Ниннокё:» в должном месте, установив там 100 статуй Будды и 1000 статуй бодхисаттв. В Японии эта сутра читалась для защиты государства приблизительно с VII века. Подобные тысячекратные изображения как бы в тысячу раз усиливали мощь божества и источаемую им благодать⁷.

Каннон называют Тысячерукой, но на самом деле у храмовых скульптур сорок рук, но каждая символизирует еще двадцать пять (на каждой ладони – глаз, способный видеть двадцать пять миров, как и у тибетской богини Тары). Каждая статуя уникальна: у этих Каннон разные одеяния, разные украшения и индивидуальные выражения лиц. Но у всех в руках полный набор символических предметов буддизма (в числе которых посох с шестью звенящими колечками – япон. *сякудзё*:⁸, колокольчик *рэй* с ручкой в форме половинки ваджры⁹, колесо, меч, зеркало и т.д.). (рис. 3)

Мы сосредоточим внимание на некоторых предстоящих божествах-охранниках, поскольку у некоторых из них в руках находятся интересные нас музыкальные инструменты. Для толкования музыкально-иконографической концепции храма нам необходимо будет привлечь еще один иконографический источник, описанный Н. Н. Трубниковой¹⁰: «иконку»-какэдзiku (типа тибетской танка) из старинного киотского

⁷ В тибетском ваджраянском буддизме известны аналогичные 1000-кратные или 108-кратные изображения богини Тары (Спасительницы), дублирующие центральный образ.

⁸ Сякудзё: (кит. *сичжан*, *xizhang*) – посох (или жезл) с металлическим фигурным навершием, на которое с двух сторон подвешены звенящие металлические колечки – инструмент древнеиндийского происхождения, его санскритское название – *хакхара* (*khakkhara*). Классический индийский буддийский посох имел 12 колец (6+6), символизовавших 12 причин (бесконечной цепи перерождений) и следствий, посох начинающих монашеский подвиг имел 4 колечка. В Японию этот посох был завезен из Китая около VII в., обычно он имеет 6 колечек (3+3), символизирующих 6 состояний существования (посох в руках бодхисаттв в иконографии всегда имеет 6 колечек).

⁹ Колокольчик и ваджра символизируют единство метода спасения (санскр. упайя; символ – ваджра) и мудрости (праджня; символ – колокольчик), выражая недвойственную природу Истинносущего. Колокольчик в одной из рук Сандзю: Каннон не является собственно сигнальным инструментом, он – символический ритуальный объект.

¹⁰ См.: Трубникова Н. Н. Почитаемые существа храма Киёмидзудэра // Культура и форма: К 60-летию А. Л. Доброхотова. М., 2013. С. 322–339; а также: <http://umbloo.livejournal.com/17971.html>.

храма Киёмидзудэра с изображением главного объекта поклонения (гохондзон) – бодхисаттвы Каннон (здесь бодхисаттва в мужском обличье) и божеств-стражей, поскольку почти все персонажи, запечатленные в скульптуре Сандзю:сагэндо:, присутствуют на этой картине¹¹. Но к этому сравнению мы обратимся чуть позже.

Скульптуры стражей представляют разные разряды божеств и полубожественных существ, главным образом индуистских, инкорпорированных эзотерическим буддизмом, переосмысленных в качестве защитников учения Будды и занявших определенные (второстепенные) позиции в буддийском пантеоне. Они не являются объектами поклонения, но все они одновременно являются и воплощениями самой бодхисаттвы Каннон. В XXV главе Лotosовой сутры (Хоккэжэ:), известной как Каннонкэ: (Сутра Каннон), перечисляются тридцать три возможные воплощения Каннон – в зависимости от ситуации она может являться в облике будды, монаха, ребенка, дракона, гандхарвы, киннары, гаруды, махораги и т. д.¹².

Если появление в иконографии того или иного персонажа обусловлено каким-либо пассажем из священных текстов, то «присоединение» музыкального инструмента к конкретному персонажу пантеона в ряде случаев – область вариативная и в разных направлениях буддизма, и в разных буддийских учениях. Но в каждом конкретном учении это «присоединение» закрепляется своим канонам.

Из тридцати изображенных божеств-охранников Тысячерукой Каннон 28 пришли из китайского эзотерического буддизма, первые их изображения появились в пещерных храмах Дуньхуана в эпоху Тан (618–907). Они упоминаются в буддийских текстах, переведенных на китайский язык, посвященных бодхисаттве Гуаньинь (Каннон). Среди них есть и мужские, и женские персонажи.

В Японии скульптурные изображения этих 28 стражей (они называются нидзю:хати бусю:), помогающих Тысячерукой Каннон и спасающих верующих, редки, и состав их несколько варьируется в зависимости от того, к какому учению принадлежит храм или от той или иной собственной храмовой традиции. Есть они в храме Дзэ:рокудзи в Сига, в храме Ко:фукудзи в Нара (но из 28-ми там осталось лишь восемь). В Сандзю:сангэндо: сохранился полный состав этой «гвардии».

¹¹ Хочу выразить искреннюю благодарность японскому музыковеду Каори Юноки-Оиэ, по моей просьбе уточнившей ряд интересующих меня изобразительных деталей скульптур Сандзю:сангэндо: (в частности, по изданию: Камакура но тэкоку кэнтику: Ункэй то Кайкэй / Сост. Сусуму Мияма. Т. 12. Токио: Гакусюкэнкюся, 1978), а также выяснившую историю упомянутой «иконки»-какэдзика из храма Киёмидзудэра (какэдзика выполнена современным художником по случаю очередного показа в 2000 г. главного объекта поклонения храма – статуи Каннон (это происходит один раз в 33 года, все остальное время статуя сокрыта от глаз прихожан).

¹² В древней махаянской Карандавьюха-сутре, посвященной Авалокитешваре, он являлся либо как будда, либо как один из индуистских богов – Брахма, Индра, Шива.

Среди стражей есть и некоторые представители группы «восьми небесных существ» (хатибусю:, или тэнрю: хатибусю:, кит. тянь лун бабу). Это восемь индуистского происхождения полубожеств (санскр. дэва, япон. тэн), или восемь видов сверхъестественных существ¹³, перешедших в буддизм в качестве охранников Дхармы. Впервые их скульптурные (лаковые) изображения появились в Японии в 734 году, они «сопровождали» изображение будды Сяка Нё:рай (Шакьямуни).

В число стражей, представляющих разряд «небесных существ», или полубожеств (тэмбу/тэнбу), вошли: «Государи божеств» – Дайбонтэн (Великий бог Брахма; в индуизме Брахма – творец мира) и Тайсякутэн (Индра, переименованный в буддизме в Шакру), двое из четырех Небесных царей, охраняющих четыре стороны света, – Тайсякутэн (санскр. Дхритараштра, Небесный царь Востока) и Бисямонтэн (Вайшравана, Небесный царь Севера; позднее вошел в состав японских Семи богов удачи), а также супруга последнего – богиня Дайбэнкудокутэн (индуистским прообразом которой была либо богиня Сарасвати, либо богиня Лакшми) и богиня Дзиммонтэн (Дзинмонтэн). В японском синтоистско-буддийском варианте Дайбэнкудокутэн рассматривается как манифестация синтоистских богинь Бэндзайтэн или Китидзё:тэн; в храме Сандзю:сангэндо: ее традиционно рассматривают как манифестацию богини Китидзё:тэн (Махашри, Лакшми). Отметим, что Небесный царь Востока Дхритараштра и богиня Сарасвати в континентальной ваджраянской иконографии после VIII века почти всегда изображаются с лютней (поскольку Дхритараштра – предводитель небесных музыкантов гандхарв, Сарасвати – небесных музыкантов и танцоров киннара)¹⁴, здесь же и Тайсякутэн, и Дайбэнкудокутэн изображены без лютни. Из всех тэмбу с музыкальным инструментом (тарелочками) изображена только богиня Дзинмотэн (Дзиммотэн). Функция примакающего к этой группе божества музыки гандхарвы (согласно индий-

¹³ В эту группу входят: небесные существа (япон. тэн, тэнбу, санскр. дэва), драконы или наги (япон. рю:, санскр. нага), духи природы якши (санскр.: япон. яся или расэцу), божества музыки и медицины гандхарвы (япон. кэндацуба, кэндабба), полубожества асуры (япон. асюра), враги нагов и драконов гаруды (япон. карура, от палийск. гарула), небесные музыканты и танцоры киннары (япон.: санскр. кимнара), змееподобные существа-музыканты (?) махораги (япон. магорака). В разных храмовых традициях наименования этих персонажей могут чуть отличаться. Статусы этих персонажей различны. Тэнбу/тэмбу – это божества, рангом ниже бодхисаттв, к ним относятся четыре Небесных царя (ситэнно:), Бонтэн, Тайсякутэн (Индра), Бэндзайтэн (Сарасвати?). Прочие персонажи обычно подчиняются божествам тэнбу: якши – Тамонтэну (они же служат будде Якуси-Нё:рай), гандхарвы – музыканты небесного дворца Тайсякутэна подчиняются небесному царю Дзикокутэну (Дхритарашстре), асуры подчиняются Тайсякутэну, киннары служат Тамонтэну (Бисямонтэну), но в традиции храма Сандзю:сангэндо: Киннара-о: считается помощником Тайсякутэна (см.: Japanese Buddhist Statuary. – <http://www.onmarkproductions.com/html/schools-three-vehicles.shtml>).

¹⁴ Подробнее см.: *Есимова М. В.* Буддийская музыкальная иконография. Введение в проблематику // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 78–79.

ской буддийской классификации) довольно неожиданно в скульптуре храма возлагается на махорагу (в континентальной традиции – божественного музыканта низшего ранга, как и киннара, подчиняющегося божествам дэва, япон. тэмбу), а Государь гандхарв (япон. Кэндацуба-о:) изображен без музыкального инструмента. Рангом ниже стоят полубожественное существо – демон асура (япон. асура), враг змей-нагов гаруда и др.

Предводители классов полубожественных небесных существ – Государь гаруд (высота статуи 163,9 см), Государь махорага (154,8 см), Государь киннар (166 см) в храме Сандзю:сангэндо: изображены с разными музыкальными инструментами – инструментами, составляющими основу небесного музыкального ансамбля, судя по составу (лютня, барабан в форме песочных часов, поперечная флейта, а также тарелочки в руках богини Дзиммотэн) – индийского происхождения, так же как и сами божества. Но до классического состава индийского буддийского ансамбля *панчавадьа* («пять инструментов»), или *панчамахашабда* («пять великих звуков»), упоминаемого в сутрах, этот состав «не дотягивает»: здесь не хватает одного инструмента.

Позднее (как считают исследователи, правда, не указывают когда) к этим 28-ми стражам в Сандзю:сангэндо: были добавлены еще два буддийско-даосско-синтоистских персонажа. Это две крайние скульптуры: божество грома Райдзин (высота 100 см) с восемью круговыми барабанами и божество ветра Фу:дзин (высота 111 см) с мешком ветра на плечах. По-видимому, появление этих персонажей некоторым образом связано с текстом Лotosовой сутры¹⁵.

Музыкальные инструменты в буддийском изобразительном искусстве выступают как носители особой сакральной силы и выполняют несколько функций, одна из которых – иконографическое (визуальное) подношение музыки для улаживания слуха (одного из пяти чувств) главного почитаемого божества (в нашем случае – Сандзю: Каннон). Поскольку храм Сандзю:сангэндо: фактически представляет собой огромный алтарь, вероятно эта функция музыки здесь присутствует. Однако, если бы ставилась задача изобразить именно музыкальный ансамбль, то персонажи-музыканты были бы помещены рядом друг с другом, здесь же они чередуются с другими божествами-охранниками,

¹⁵ В гатхе, посвященной Каннон, есть такие слова: «[В нем] незамутненный, чистейший свет, / [Его] солнечная мудрость устраняет тьму. / [Он] может усмирить ураганы, / [Приносящие] несчастья, и пожары, / [Он] ярко освещает все миры. / [Его] заповедь сострадания / Подобна раскатам грома, / [Его] сострадание подобно / Чудесному великому облаку. / Проливая дождь Дхармы, / [Подобный] сладкому нектару, / [Он] тушит пламя заблуждений. / [Тот, кто] на суде в чиновничьем присутствии / Или при смятении во время битвы / Вспомнит о силах того Постигающего Звуки [Мира], / Заставит отступить всех врагов / И рассеет [их]» (Цит. :Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы. Глава XXV. Пер. с кит. и коммент А. Н. Игнатовича. С. 133).

то есть находятся друг от друга на значительном расстоянии, да еще по обе стороны зала. Другая функция музыки в буддизме – превентивная, связанная с назначением самих храмовых скульптур божеств и полубожеств-охранников, то есть устранение всех возможных негативных проявлений или защита от них посредством гармонизации вибраций пространства. Есть и еще одна функция изображенных музыкальных инструментов, имеющая отношение к метафизической трактовке понятия «звук», которая не прочитывается в контексте известных нам буддийских первоисточников, но выявляется при обращении к индуистским текстам (напомню, почти все божества-защитники и воплощения Каннон – индуистского происхождения). Но к этому вопросу мы еще вернемся, а сейчас последовательно рассмотрим персонажей-музыкантов и их музыкальные инструменты. (рис. 4)

Государь махораг (япон. Макура-о:, или Макура-о:) – персонаж индуистского пантеона, образ неопределенный. Он считается повелителем змей и драконов (в китайской традиции он сам является змеем), а по функции близок ваджраянским дхармапалам (божествам, защищающим буддийское учение и всех последователей буддизма). Однако, в числе 28-ми охранников Каннон храма Сандзю:сангэндо: Государь махораг изображен с лютней (санскр. *вина*) – одним из главных символов небесной музыки, инструментом-метафорой самого буддийского учения¹⁶. Возможно, это обусловлено тем, что, согласно буддийской иерархии, махораги подчиняются Шакре (Индре; япон. Тайсякутэн), а в континентальном ваджраянском буддизме Шакра сам иногда изображается с лютней. Здесь же, как уже говорилось, Тайсякутэн, присутствующий в числе 28-ми охранников, не имеет лютни¹⁷.

Похоже, что махорага с лютней – редкий иконографический образ. В скульптуре эпохи Хэйан (например, в храме Ко:рю:дзи в Киото, скульптор Тё:сэй, XI в.) махорага в числе 12-ти Небесных министров, или генералов (дзю:ни синсё: или дзю:ни якуся тайсё:) – защитников будды Якуси Нё:рай (Бхайсаджьягуру; Будда-врачеватель, Исцеляющий души), – изображался с мечом, а не с лютней. Также и в одном из первых крупных японских иллюстративных собраний-исследований буддийской иконографии «Буцудзо: дзуи», опубликованном впервые в 1690 году, в период Гэнроку (в расширенной версии – в 1783 году), махорага изображен без лютни¹⁸.

Лютня Государя махораг описываемого храма заслуживает особого внимания. На первый взгляд, это японская *бива* – четырехструнная

¹⁶ Подробнее см.: *Есинова М. В.* Буддийская музыкальная иконография. Введение в проблематику. С. 75.

¹⁷ Вероятно, контаминация образов произошла при включении Индры – индуистского локапалы, охраняющего Восток, в тибетский и китайский буддизм, где локапалой Востока становится Дхритараштра (и он всегда изображается с лютней и в позе танца).

¹⁸ См.: <http://www.lib.ehime-u.ac.jp/SUZUKA/316/index.html>

лютня с короткой шейкой, отогнутой головкой с колками, на которой играют плектром¹⁹. Однако от *бивы* она отличается специфическим фигурным (с выемками) корпусом, очертаниями напоминающим облако или цветок. Подобные формы корпуса лютни *бивы* в Японии не встречались и не описаны. Думается, что прообразом этой лютни могла быть четырехструнная лютня с длинной шейкой, встречающаяся в руках музыканта небесного оркестра на фреске северной стены пещерного храма № 220 Дуньхуана (Восточный Туркестан, Китай). (рис. 5)

Китайские исследователи определяют эту лютню термином «*жуань*», хотя *жуань* – это китайская лютня с длинной шейкой и круглым корпусом, связанная с даосским образом Жуаньсяня – одного из Семи мудрецов Бамбуковой рощи; она была распространена в эпоху Тан и попала в Японию, где получила название *гэнкан* (ее образец сохранился в Императорской сокровищнице Сё:со:ин), но довольно быстро вышла из обихода.

Создается впечатление, что скульптор этой лютни (*гэнкан*) не видел, как не видел и «дуньхуанской» лютни, но был знаком с последней по прорисовкам (или по устным описаниям.) Поэтому он и придал ей форму хорошо известного ему инструмента – японской *бивы* (лютни с короткой шейкой), изменив лишь форму ее корпуса на «дуньхуанскую». (рис. 6)

Государь киннар (Киннара-о:) – предводитель небесных музыкантов и танцоров – изображен играющим на барабане в форме песочных часов, выполненным очень реалистично²⁰. Судя по размеру, это либо *си-но цудзуми*, либо *сан-но цудзуми*. Этот инструмент восточно-туркестанского происхождения попал в Японию в эпоху Нара в нескольких регистровых разновидностях и входил в придворный оркестр музыки *то:гаку* («танской музыки»). Он сохранялся в придворном оркестре в эпоху Хэйан и дожил до наших дней (в виде одной разновидности – *сан-но цудзуми*). Прообразом этого барабана является древнеиндийский *дамару*, обладавший четкой буддийской символикой: две половинки корпуса *дамару* символизировали двойственность сансары и ее непостоянство, а одновременные удары по обеим мембранам барабана – объединение в недвойственности. В традиции храма Сандзю:сангэндо: Государь киннар считается помощником Тайсэкутэна (Индры) и подчиняется одному из четырех Небесных царей (ситэнно:) по имени Тамонтэн, или Бисямонтэн (санскр. Вайшравана, хранитель Севера). Небеса

¹⁹ Японцы считают, что название лютни *бива* (кит. *pipa*) восходит к санскр. *вина* (хотя есть несколько противоречащих друг другу версий происхождения китайского термина «*пи-па*»). О многозначности термина «*вина*» (арфа, лютня, цитра) и передаче его от лютневого инструмента цитровидному и обратно, подробнее см.: *Есипова М. В.* Буддийская музыкальная иконография. Введение в проблематику. С. 68–76.

²⁰ В индийской иконографии Царь киннар изображался с *виной*.

Индры и в индуизме, и в раннем буддизме считались местом пребывания небесных музыкантов – гандхарв и киннар (но киннары подчинялись богине Сарасвати).

В образе Государя киннар мы видим явное смешение функций киннары и гандхарвы, а также смешение функций двух Небесных царей. В древней индийской традиции райским музыкантом бога Индры являлся гандхарва, а в континентальном буддизме ваджраяны гандхарвы-музыканты подчиняются Дхритараштре (Небесному царю Востока). В Японии, по-видимому, сохранился более древний канон (возможно, связанный с хинаяной), поскольку Небесный царь Востока Дзикокутэн (Дхритараштра) никогда не изображается с лютней, к тому же его символический цвет – зеленый или голубой (цвет Индры?), тогда как в континентальной традиции – белый. Подчиняющиеся ему гандхарвы обычно не изображаются с музыкальными инструментами, более того, сами их изображения в Японии очень редки. В поздней хинаянской иконографии встречаются изображения самого Индры с лютней (и с кожей зеленого цвета). Видимо в иконографии Сандзю:сангэндо: лютня была «передана» помощнику Индры – махораге²¹. (рис. 7)

Государь гаруд (япон. Карура-о:) – индуистский персонаж (не упоминается в ведах), перешедший в буддизм. В индийской традиции гаруда считается врагом змей, но это не касается буддийских драконов-защитников. Как правило, в буддийской иконографии он предстает в виде птицы с большими крыльями, «но иногда гаруды могут принимать человеческий облик»²², как например, в иконографии древнего государства Юго-Восточной Азии Тямпа (территория современного Вьетнама), известного в Древней Японии как Ринью (от кит. названия Тямпы – Линь). Японская иконография также придерживается этого предания, поскольку в Японии гаруда имеет вид получеловека-полуптицы (с торсом мужчины, с крыльями и с головой орла). В храме он изображен с японской большой поперечной флейтой *ёкобуэ*, одно из названий которой – *рю:тэки* («драконовая флейта»); считается, что ее звучание символизирует дракона, парящего между небесным и земным мирами. И это соответствует местопребыванию гаруд. Существует предание, что исторический Будда Шакьямуни в одном из своих прошлых рождений был Царем гаруд²³. Скульптурные изображения гаруды в Японии крайне редки, зато хорошо известны его маски, восходящие к началу VI века и использовавшиеся в древности в буддийских (индийского происхождения) представлениях Гигаку²⁴ (пришедших из Южного Китая через корейское царство Пэкче),

²¹ Что касается гандхарвы, его японское наименование – кэндацуба, или кэндабба восходит не к санскритскому слову, а к палийскому гандхабба; напомним, что пали – язык хинаяны.

²² Цит.: Гаруда // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 141–142.

²³ По другой версии – Царем нагов.

²⁴ Гигаку восходит к древнеиндийским музыкально-драматическим представлениям, исполнявшимся в ритуале пуджа («подношения» Будде). Представления Гигаку в Японии со-

перешедшие впоследствии в театр Но (японская маска гаруды напоминает скульптурное изображение его головы, принадлежащее искусству Тямпы). Известно, что Гигаку исполнялись во всех крупных монастырях, в том числе в Ко:фукудзи, некоторые персонажи Гигаку (в том числе гаруда) появляются и среди скульптур Сандзю:сангэндо:.

Кажется, ныне изображения гаруды с флейтой встречаются только в Японии, но и эта традиция имеет китайские корни. Впервые поперечная флейта появилась в руках у гаруды в виде получеловека полуптицы, изображенного в Тайдзо:кай-мандале (санскр. Гарбхадхату-мандала) и в ее сокращенном варианте Гэндзу-мандале²⁵. Тайдзо:кай-мандала была привезена в Японию из Китая Ку:каем, основоположником учения сингон, в начале IX века, она известна в нескольких списках и почитается и ваджраянским учением сингон, и учением тэндай. На ней изображены божества, упомянутые в сутре «Дайнитикё:» (Махавайрочана-сутра; всего 120 божеств). Гаруда с флейтой помещен в секции мандалы, называемой гэконго:бу-ин в числе других 28-ми божеств-охранников²⁶. Здесь следует вспомнить, что с поперечной флейтой обычно изображается бодхисатва-махасаттва Ондзё: (Ондзё:-босацу) – «бодхисатва Дивный Звук [музыки]» (одно из ранних изображений которого можно увидеть на восьмиугольном бронзовом фонаре VIII века в храме То:дайдзи в Нара), то есть статус этого инструмента в буддизме очень высок. В целом же, в буддийской иконографии флейта – инструмент, символизирующий небесную радость.

Дзиммотэн (Дзинмотэн; высота статуи 169,4 см) – Богиня Мать богов (санскр. Харити?) изображена играющей на тарелочках с выпуклостями в центре (япон. *до:бёси*, или *тянна*), она ударяет в них горизонтальным движением. Сведений об этой богине крайне мало, в числе 28-ми стражей Дзиммотэн упоминается в Лотосовой сутре. Каннон часто изображается в ее обличье как защитница и покровительница матерей. В позднем континентальном ваджраянском буддизме тарелки становятся атрибутом богини Шабда (санскр. *шабда* – «звук») – богини-персонификации Звука (тарелки и тарелочки входят в число подношений, устанавливаемых на алтарь).

Некоторые из описанных выше музыкальных инструментов входили в ансамбль представлений Гигаку (поперечная флейта, барабан в форме песочных часов, тарелочки), а также в тэндайский литургический инст-

провождались ансамблем, включающим барабаны с приталенным корпусом *курэцудзуми*, флейты и малые тарелочки. Традиция угасла после XV века.

²⁵ См.: *Thakur, Upendra. India and Japan, a Study in Interaction during 5th Cent.–14th Cent. A.D.* New Delhi: Abhinav Publication, 1992. P. 40. У. Тхакур упоминает также Сандзу-мандалу и отмечает, что гаруда может иметь четыре или восемь рук.

²⁶ См.: *Grotenhuis E. ten. Japanese Mandala: Representations of Sacred Geography.* Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1998. P. 94. В этой мандале есть и изображение гаруды с раковиной-трубой.

рументарий (некоторые тэндайские храмы доныне сохранили древнюю традицию звучания во время службы инструментального ансамбля слепых монахов мо:со: в следующем составе: лютия *мо:со:бива*²⁷, попере-чные флейты, барабан, раковина-труба *хорагай*).

Включение в скульптурную композицию фигур Райдзина и Фу:дзина как будто бы существенно изменило «визуально-музыкальную» концепцию храмового пространства, поскольку восемь барабанов (фольклорного происхождения) божества грома Райдзина совершенно не вписываются в контекст индийского буддийского музыкального «ансамбля». (рис. 8)

Райдзин (рай – «гром» и син/ками) – божество грома; его другое имя – Райдэн (Райдэн-сама – Господин Гром и Молния). Буддистами Райдзин рассматривается как побежденный демон, ставший одним из последователей и охранников буддизма, он изображается краснокожим. В Сандзю:сангэндо: Райдзин изображен с круговым набором из восьми барабанов. Рядом с ним – бог ветра Фу:дзин. (рис. 8а) Это парный образ. Обе скульптуры имеют статус национального сокровища Японии.

Эти два божества имеют свои китайские даосские прообразы, менявшиеся в течение их длительной исторической жизни. Образ Райдзина восходит к китайскому громовнику Лэй-гуну. В образе Фу:дзина объединились старейшие синтоистские божества ветра и китайский Повелитель ветра Фын-бо. В сложившейся к концу I тысячелетия до н. э. структуре китайской народной мифологии божества Лэй-гун и Фын-бо входили в состав небесной управы грома (кит. лэйбу), наряду с божествами Лэй-цзу (Предок-громовик), Дянь-му (Мать молний) и Юй-мином (или Юй-ши; Посылающий дождь). Одной из важных функций этих очень почитаемых китайцами божеств считалась борьба с вредоносными духами²⁸. Фын-бо обычно изображался с мешком из тигровой кожи в функции меха, из которого он накачивает сильные ветры.

Б. Л. Рифтин приводит следующие сведения: «Философ Ван Чун (I в. н.э.) писал, что художники изображали гром в виде связки барабанов или силача Лэй-гуна, который левой рукой тянет связку барабанов, а правой ударяет в них билом»²⁹. Кроме того, известен рельеф середины II в. (в храме У Ляна в провинции Шаньдун) с изображением Лэй-гуна в облике человека, в облаках на колеснице, бьющего молотом по двум барабанам. Впоследствии в Китае облик Лэй-гуна менялся, в эпоху Тан его описывали как «крылатое свиноподобное существо черного цвета, с рогами и двумя когтями на передних и задних лапах, с каменным топором

²⁷ *Мосо:бива* – разновидность лютия *бива*, особенно была распространена в VII–XII вв. Традиция распевания сутр с сопровождением *мосо:бивы* пришла в Японию из Китая и, вероятно, имеет индийское происхождение.

²⁸ См.: <http://abirus.ru/content/564/623/624/639/11952/11975.html>

²⁹ См.: Рифтин Б. Л. Лэй-гун // Мифологический словарь. С. 323.

в передних лапах, поедаящее красную змею» (Там же). Затем, по-видимому, произошла контаминация его образа с образом гаруды: в поздних лубочных картинах Лэй-гун изображается летящим на туче в виде птицеголового чудовища с перепончатыми крыльями, птичьими лапами-ногами, в его правой руке – молот-колотушка, которым он последовательно ударяет по расположенным вокруг него (обычно девяти) бочонкообразным барабанам, соединенным между собой веревкой. (рис. 9)

С распространением эзотерического буддизма эти даосские божества могли обрести и некоторые черты индуистских божеств, включенных в буддийский пантеон или передавших свои качества буддийским, а в Японии – буддийско-синтоистским персонажам в соответствии с теорией хондзи–суйдзяку хэйанского эзотерического буддизма. Так, изображение буддийского божества ветра Фу:тэн³⁰ встречается в упомянутой выше Тайдзо:кай-мандале³¹.

В «индуистском» контексте буддийских стражей Сандзю:сангэндо: Райдзин соответствует Варуне – индуистскому богу небес и дождя, вероятно, он может быть связан и с Рудрой (имя Рудра буквально может означать «красный», «яростный», «ревуший») – ведическим богом грозы, ветра и бури, персонифицирующим гнев и ярость и персонифицирующим разрушительные силы природы. Фу:дзин (и Фу:тэн) соответствует индуистскому богу Ваю – божеству воздуха и ветра (ср. с древнегреческим Эолом), который в свою очередь связан с ведической (неантропоморфной) персонификацией ветра Вата.

Очевидно, что в иконографии Сандзю:сангэндо: сохранился самый древний китайский облик божества грома – в человеческом облике, а что касается его барабанов, то эти инструменты связаны и с даосским, и с буддийским, и с синтоистским культом.

Первые изображения этих двух божеств появились в Японии в VIII веке. В эпоху Хэйан, а затем и в эпоху Камакура их образы получили значительное распространение. Не исключено, что «возвышение» этих божеств связано с неудачными попытками Великой Монгольской империи напасть на Японию (в 1274 году и второй раз в 1281-ом). По народной легенде, Райдзин метал горящие стрелы в корабли Хубилай-хана. Оба эти божества фактически обрели статус защитников государства.

На первый взгляд подобный набор барабанов Райдзина можно принять за гениальное изобретение скульптора, изобразившего таким образом раскаты грома. Надо учесть, что ассоциация грома с барабанным боем характерна именно для культуры Китая и Индии³². Ведь, например, у мон-

³⁰ В эзотерическом буддизме Фу:тэн входит в число 12-ти божеств (дзю:нитэн) и в число стражей восьми направлений (хаппо:тэн).

³¹ *Grotenhuis E. ten. Japanese Mandala: Representations of Sacred Geography.* P. 94.

³² В Китае известно древнее предание о том, как император Хуан-ди победил обладавшего способностью летать Чи Ю. Хуан-ди сделал волшебный барабан, а в качестве палочек ис-

гольских народов гром осмысливается как скрежет зубов дракона, божества-владыки водной стихии, у славян – это грохот колесницы или повозки божества (вероятно, наследие мифологии древней индоиранской эпохи).

По-видимому, барабаны вихрем крутятся вокруг Райдзина с большой скоростью, и колотушки в обеих его руках скользят по мембранам³³, производя своеобразное «громовое» глассандо. Японцы определяют барабаны Райдзина общим термином «тайко», в современном традиционном японском инструментарии аналогичную форму имеют барабаны – хираодайко, или хирадайко. Однако в отличие от всех фигурирующих в храмовой скульптуре инструментов, принадлежащих придворному инструментарию эпох Нара и Хэйан, барабаны Райдзин отсылают нас к фольклорной традиции. По форме эти почти плоские барабанчики напоминают древнекитайские *бяньгу* (biangu; известные еще в царстве Чу, V–III вв. до н.э.³⁴), китайские плоские так называемые «драконовые барабаны» или древнекорейские когурёские *сон бук*, известные по росписям гробниц (аналогичные барабаны доньше сохранились в Непале).

Как мы уже отметили, китайское божество Лэйгун (Князь – Повелитель грома) на поздних лубочных картинах также изображается с набором барабанов (обычно девяти), соединенных между собой веревкой, но это барабаны совершенно иной – бочонкообразной формы (типа китайского барабана *цзиньгу*).

Круговое расположение барабанов Райдзин заставляет вспомнить наборы круговых ударных – барабанов и гонгов, хорошо известные в культурах континентальной Юго-Восточной Азии, эти инструменты являются своеобразными маркерами музыки данного региона и ныне сохраняются в музыкальной практике Мьянмы (где известны, по крайней мере, с X века) и Таиланда. О степени древности подобных круговых наборов мы можем судить по письменным и изобразительным источникам. Одно из первых упоминаний кругового гонга *конг вонг* в Кам-

пользовал кости духа грома. От громоподобных ударов в барабан Чи Ю оглох и был пленен (см.: *Ван Цзычу*. Китайские музыкальные инструменты / Пер. с кит. яз. Н. В. Васильева. [Пекин]: Министерство культуры КНР, б.г. С. 12).

Образ грома, связанного с барабанным боем, сохраняется в индийской поэзии бхакти, например, у Свами Харидаса: «Радха, милая, пойдем туда, где кричат кукушки, / где птицы распевают свои песни! / Где павлин танцует, распутив веером хвост, / и тучи ударяют в барабан, и поет гром! <...>» (цит. по: *Сазанова Н. М.* Поэзия расиков XVI в. на брадж // Проблемы восточной филологии. Сб. М.: Изд-во Московского университета, 1979. С. 119.).

³³ В отечественной литературе мне встречались описания этих барабанов и как колеса или дуги с барабанами, и как обруча с надетыми на него барабанами, который вертит вокруг себя Райдзин. Но, думается, «дуга» – это условный элемент скульптуры, на который не следует обращать внимания (ведь иначе скульптурно не изобразить барабаны, крутящиеся в пространстве): подобными дугами обозначаются нимбы над головами скульптур бодхисаттв и т. п.

³⁴ См.: *The Musical Arts of Ancient China* / Eds. Xiao Mei, Bell Yung, Anita Wong. University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2001. P. 62.

бодже датируется VIII веком³⁵, а его изображение в числе других инструментов в руках музыкантов, предвещающих религиозное шествие брахманов, датируемое XI веком, можно увидеть на рельефах южной галереи Ангкор-вата. (рис. 10)

В Японии в периоды Нара и Хэйан была известна музыка древних царств Юго-Восточной Азии. Это – *торагаку*, по мнению ряда ученых, индуистско-буддийская музыка древнего государства Дваравати, находившегося на территории современного Таиланда³⁶, попавшая в Японию через Корею, и *риньюгаку* – «музыка Ринью», то есть древнего государства Тямпа (кит. Линь, япон. Ринью), находившегося на юге современного Вьетнама³⁷. Возможно, конструктивная идея (круговой набор ударных инструментов) сохранилась в исторической памяти японских художников. Есть и еще один яркий пример, свидетельствующий об опосредованном влиянии искусства Юго-Восточной Азии, проявившемся через много веков в скульптуре храма Сандзю:сангэндо:. Это фреска пещерного храма № 9 Дуньхуана, датированная 890–893 гг., с изображением барабанщика из царства Паган (на территории современной Мьянмы). (рис. 11)

Позы, красноватый цвет кожи, выражение лиц (экстатический оскал, выпученные глаза), вздыбленные ураганным ветром волосы паганского барабанщика с фрески Дуньхуана и японского Райдзина практически идентичны (аналогия будет очевидной, если совместить прорисовки обоих изображений). Как поясняют китайские комментаторы, эта фреска иллюстрирует сюжет из Сутры о мудрости и глупости³⁸: сражение Шарипутры (одного из главных учеников Будды)³⁹ с Рудрой. Рудра превратился в дерево [рудракша], а Шарипутра – в ураганный ветер, который задул с такой силой на барабан Рудры, что шесть паганских барабанщи-

³⁵ См.: Ханг Ритхиравут. Конг вонг // Музыкальные инструменты. Энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008 С. 295.

³⁶ В 731 г. В придворной музыкальной палате Гагакурё: числилось 62 исполнителя *торагаку*, но в 809-м – только два. См. подробнее: Waterhouse D. Where did Toragaku come from? // *Musica Asiatica*. Vol. VI. Cambridge Univ. press, 1991.

³⁷ Считается, что восемь композиций риньюгаку (так наз. ринью-хати-гаку) были разучены под руководством индийского буддийского монаха брахмана Бодхисены, прибывшего в страну в 736 г.; впервые они исполнялись в Нара в 763 г.

³⁸ Эта сутра существует на китайском и тибетском языках. Вероятно, китайские комментаторы опирались на китайский текст (Сянь-юй цзин), поскольку в русском переводе этой сутры с тибетского [Сутра о мудрости и глупости (Дзанлундо) (пер. с тибет., комм. Ю.М. Парфиневича). Изд. 2-е. М.: Восточная литература, 2002. – 320 С. (Памятники письменности Востока)] подобного пассажа мне обнаружить не удалось.

³⁹ Китайские комментаторы исходят из традиционной мьянмаской (бирманской) хронологии, согласно которой Паган был основан в 849 г. (некоторые исследователи датируют возникновение этого царства 911 г., см.: Берзин Э. О. Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII века. М.: ИФ «Восточная литература» РАН, 1995. С. 224).

ков не смогли ударить в этот барабан⁴⁰. В данном случае с еще большим основанием можно предполагать, что дуньхуанская фреска была известна мастеру, создавшему скульптуру Райдзина, по какой-то зарисовке, приблизительно известен ему был и общий сюжет изображения: барабанщик, пытающийся ударить в барабан, преодолевая ураганный ветер.

По моему предположению, в руках скульптур Тайсякютэн и Дайбонтэн в храме Сандзю:сангэндо: должны были находиться соответственно колокольчик *рэй* и раковина тридакна⁴¹, вероятно, утраченные со временем. В этом убеждает сравнение персонажей-охранников Сандзю:сангэндо: и «иконки»-какэдзика из киотского храма Киёмидзудэра. (рис. 12)

Эта картина фиксирует духовную связь между двумя названными храмами и помогает нам воссоздать некоторые детали, не просматривающиеся или утраченные скульптурами храма Сандзю:сангэндо:.

Храм Киёмидзудэра, основанный в VIII веке, также посвящен Тысячерукой и Одиннадцатиликой Каннон и является подчиненным храму Ко:фукудзи в Нара, то есть родовому храму семейства Фудзивара, в противовес которому Тайра-но Киёмори и строил Сандзю:сангэндо:. На какэдзика, являющейся своеобразным откликом на иконографию Сандзю:сангэндо:, а возможно, сохранившей образы скульптур божеств, некогда находившихся в храме Ко:фукудзи, изображен главный объект поклонения храма – Каннон в виде будды (здесь – в мужском обличе) в окружении почти всех божественных персонажей-охранников, присутствующих в Сандзю:сангэндо:, включая всех описанных выше «музыкантов» (но в руках Государя махораг изображена классическая японская лютия *бива* с грушевидным корпусом) и Райдзин с барабанами и Фу:дзина с мешком ветра; в левой руке у божества Дайбонтэн – горшочек со снадобьем (как и в Сандзю:сангэндо:), а в правой – колокольчик (!), в правой руке Тайсякютэн – раковина тридакна (в Сандзю:сангэндо: – зеркало), в левой – палочка⁴².

Появление божества Грома с набором барабанов как будто бы совсем не вписывается в музыкальный контекст и скульптурной группы Сандзю:сангэндо:, и какэдзика из Киёмидзудэра. Ведь громовой барабанный бой Райдзин совершенно заглушит «небесную» музыку флейты Государя гаруд, лютни Государя махораг, барабана Государя киннар и малых тарелок богини Дзиммотэн (хотя рассредоточенные в пространстве храма «музыканты» как будто бы вовсе и не призваны играть ансамблем, то есть одновременно в общем временном измерении). И это должно иметь какое-то специальное духовное обоснование, поскольку буддий-

⁴⁰ См.: Treasures of Dunhuang Grottoes. N. 1.: Polyspring Co., Ltd., 2002. P. 154–155.

⁴¹ Эта раковина упоминается в Лotosовой сутре как украшение.

⁴² Подробнее см.: Трубникова Н. Н. Почитаемые существа храма Киёмидзудэра // Культура и форма: К 60-летию А. Л. Доброхотова. М., 2013. С. 322–339.

ские музыкально-иконографические сюжеты всегда обусловлены буддийскими текстами (вспомним, например, изображения музыкальных инструментов, звучащих сами по себе и парящих в пространстве Небесных дворцов в амидаистских мандалах, соответствующие описаниям этих дворцов в сутрах и т. п.). И это обоснование можно найти в буддийских и в индуистских медитативных практиках, зафиксированных в индуистских текстах. Как известно, буддизм не только включил индуистских божеств в свой пантеон, но и заимствовал многие идеи брахманских упанишад. На мой взгляд, музыкальная иконография храма Сандзю:сангэндо: является яркой иллюстрацией преемственности между откровениями упанишад и буддизмом в области учения о звуке (слышание и в индуизме, и в буддизме рассматривается как наиболее сокровенное чувство). Весь набор музыкальных инструментов, изображенных в скульптуре храма Сандзю:сангэндо: и на какэздику из храма Киёмидзудэра, может иметь отношение к тайной духовной практике концентрации на звучаниях, воспроизводимых внутренним слухом, называемой нада-йога (йога звука) и иллюстрировать буддийско-индуистское медитативное постижение «Первозвука» (санскр. шабда), путем последовательного освоения звуковых вибраций-тембров (санскр. нада): в медитативном состоянии практикующий должен последовательно услышать своим внутренним слухом рождающиеся из тишины мистические музыкальные звучания (не имеющие отношения к физическим вибрациям) – их может быть пять, семь или десять – в определенной последовательности. Отметим, что число десять играет значительную роль в буддизме, так, в махаянском источнике 400 г. н.э. «Дашабхумишвара» определено десять ступеней, посредством которых достигается состояние будды⁴³. Малые упанишады (в частности Хамса-упанишад) описывают эту последовательность так: «...и появляется Звук десяти видов: первый – динь, второй – динь-динь [звукоизобразительное], третий – звук колокольчика, четвертый – шум раковины, пятый – звук струнного инструмента [лютни], шестой – хлопок [тарелок], седьмой – флейты, восьмой – [стук небольшого] барабана, девятый – [громкий бой] большого боевого барабана, десятый – звук грома. [Далее идет описание того, что ощущает медитирующий, воспроизводящий внутренним слухом каждый из десяти звуков.] <...> При десятом [звучании] – явится Высочайшее Благо, Атман с Брахманом сольется»⁴⁴. Считается, что в буддийских йогических практиках чаще используется последовательность из семи звучаний: «ученик должен слышать голос своего внутреннего бога в семи проявлениях, которые подобны голосу соловья, звону серебряных

⁴³ См.: Радхакришнан С. Индийская философия. Т. I. Ирпень: ООО «Радогост», 2005. С. 443.

⁴⁴ Цит: «Hamsa-upanishad of Śukla-Yajurveda» (p. 212) из кн.: *Thirty Minor Upanishads*, tr. by K. Narayanasvami Aiyar. 1914, см.: <http://www.sacred-texts.com/hin/tmu/index.htm>, а также <http://scriptures.ru/upanishads/hamsa.htm>; <http://ariom.ru/wiki/Nada>; http://www.youryoga.org/article/dictionary/slovar_sanskrit.htm.

тарелок, шуму в раковине, звучаниям вины, бамбуковой флейты, труб и грома; последний из них поглощает все предыдущие, так что они более не слышны. Символически этот ряд отражает предельно мистическое звучание, зарождающееся в тишине и становящееся все громче и громче, достигая своей кульминации, когда ученик сливается с Единым»⁴⁵. В музыкальной иконографии Сандзю:сангэндо: вероятно некогда была запечатлена более полная (и более древняя?) десятиступенная последовательность.

Можно представить, что звукоизобразительными словами (динь, динь-динь) передается самопроизвольное позвякивание ветряных колокольчиков, подвешенных в балдахине над головой главной статуи Каннон, или металлических колечек посохов сякудзэ:, которые имеются в одной из правых рук каждой из тысячи скульптур бодхисаттвы, а может быть и колокольчика *рэй*, находящегося в одной из рук каждой. Видимо Каннон (Постигающая Звуки Мира) сама дает первый «звуковой» импульс, рождающийся из тишины в медитирующем сознании адепта. Следует обратить внимание на выражение «шум раковины», то есть не гудение раковины, не трубление в раковину, а именно шум. Поэтому-то в руках Тайсякутэн (Индры) на «иконке»-какэдзика из храма Киёмидзудэра и изображена не раковина-труба *хорагай*⁴⁶, что было бы логично и для буддийского контекста в целом, и даже для музыкального контекста какэдзика⁴⁷, а раковина моллюска тридакна (*tridacna*), то есть не музыкальный инструмент, а именно раковина, позволяющая услышать лишь ее шум – резонанс на внешние звуки⁴⁸. И вот всю эту последовательность вибраций – звон ветряного колокольчика, позвякивания колечек посоха Каннон, шум раковины (утраченной скульптурой Тайсякутэна в Сандзю:сангэндо:, по нашему предположению), звучания струн лютни, хлопка тарелок⁴⁹, свисткового звука флейты, высотно определенного звука барабана *цудзуми*, – завершаемую громким высотно неопределенным барабанным боем Райдзина, переходящим в раскаты грома, может

⁴⁵ Цит.: Нада // Популярный словарь по буддизму и близким к нему учениям / Авторы-сост. Голуб Л. Ю., Другова О. Ю., Голуб П. Ю. // <http://arion.ru/wiki/SlovarGolubDrugovaGolub>.

⁴⁶ *Хорагай* – музыкальный сигнальный инструмент, раковина-труба, восходит к индийской ведической *шанх*; характерный буддийский «инструмент Дхармь»; ее делали из раковины моллюска *charonia tritonis*.

⁴⁷ Раковины-трубы входили в состав буддийских инструментальных ансамблей.

⁴⁸ Говоря о раковине тридакна, я ссылаюсь на упомянутую статью: *Трубникова Н. Н.* Почитаемые существа храма Киёмидзудэра // *Культура и форма: К 60-летию А. Л. Доброхотова*. М., 2013. С. 322–339. Однако служитель храма Киёмидзудэра, с которым по моей просьбе говорила К. Ююки-Оиэ, считает, что в руке Тайсякутэна изображена не раковина, правда что именно изображено, он затруднился ответить.

⁴⁹ Исходя из данного контекста, то, что тарелки позднее в ваджраянском континентальном буддизме становятся атрибутом богини Шабда – богини-персонификации Звука, выглядит вполне логичным.

ощутить, услышать своим внутренним слухом верующий, практикующий буддийскую «йогу звука» (нада-йогу), обходя внутреннее пространство зала Сандзю:сангэндо: (фигуры с музыкальными инструментами расположены по обе стороны зала).

Существовала ли в действительности в Японии подобная эзотерическая практика поступенного вхождения в поток вселенских вибраций? Или существовала, но со временем была утрачена ввиду ее крайней сложности? Или же она сохранялась, но как некое тайное упражнение (традиции миккё:), не описываемое в литературе? Сказать трудно. Но скульптурные музыкальные реалии храма предоставляют реальную возможность для такой практики.

Фигура божества Ветра, будучи помещенной в индуистский контекст, оказывается мистически связанной с лютней Государя махораг, санскритское название которой – *вина*. В индуистском искусстве с *виной* (помимо других персонажей) изображается сиддх Нарада, согласно пуранам («Шримат Бхагаватам» и др.), перемещающийся по всем мирам Вселенной «в тонком теле Света»⁵⁰. Эту способность он обрел за счет контроля над элементом ветра, а энергию ветра возбуждает звук (санскр. нада) его *вины*.

Образы Райдзин с набором барабанов и Фу:дзин с «ветряным» мешком становятся каноническими, начиная с эпохи Камакура. Они дублируют, а иногда замещают образы охранников буддийского учения Нио: (Двух «человеколюбивых государей»), скульптуры которых устанавливались у входа в буддийский храм. Скульптурные изображения Райдзин и Фу:дзин появляются у ворот древнего тэндайского храма Сэнсо:дзи в Токио, также посвященного Каннон, и становятся объектами народного поклонения, ворота называются Каминаримон – «Ворота грома», или официально – Фу:райдзиммон⁵¹. Легенда о том, что Райдзин и Фу:дзин спасли Японию от монгольского нашествия, нашла отражение в сочинении известного японского писателя Такидзава Бакин (1767–1848), «Кумо-но таэма-ама ё:-но цуки» («Луна, светящая сквозь разрыв в облаках в дождливую ночь»)⁵². Райдзин (Райдэн) стал частым персонажем *нэцкэ*: он может быть изображен и с одним большим барабаном, или сидящим на барабане⁵³.

Широко известны бумажная ширма начала XVII в. в Храме Кэнниндзи в Киото с изображением этих двух божеств, выполненным художником

⁵⁰ Цит.: Садгуру Свами Вишнудевананда Гири (Свами Вишну Дэв). Вселенная Звукa. – <http://www.layayoga.ru/index.php?id=140>

⁵¹ Храм сгорел во время Второй мировой войны, ныне восстановлен.

⁵² См.: Дэвис Х. Мифы и легенды Японии. М., 2008;

http://www.e-reading.ws/bookreader.php/1003390/Devis_Hedlend_-_Mify_i_legendy_Yaponii.html

⁵³ Образ Райдзина с барабанами оказался устойчивым и сохранился вплоть до XX века (он встречался даже в карикатурах времен Русско-японской войны).

Тавара Ясунао (1600–1643), и картина его последователя художника Огата Коэин (1658–1716).

Может быть не случайно к предполагаемой йогической внутривневой практике в начале периода Эдо присоединилась (или заменила первую) еще одна буддийская вневневая дисциплина, направленная на достижение просветления, – просветления посредством боевого искусства стрельбы из лука (кюдодзю), которая практиковалась в виде состязания (то:сия) самураев-лучников на террасе храма, вдоль его внешней стены (см. илл. 1)⁵⁴. Отметим, что среди 28-ми охранников Тысячерукой Каннон есть скульптура индуистского божества Мариситэн, являющегося покровителем воинов, главным образом лучников.

⁵⁴ Состязание начиналось в шесть часов вечера и длилось сутки. В книге рекордов состязаний записано, что молодой самурай Васа Дайхатири за один день выпустил 13053 стрелы, из которых 8133 попали в цель. Ныне это состязание превратилось в празднование девушки-ками дня совершеннолетия: ежегодно 15 января девушки в кимоно и хакама стреляют из лука в мишень с расстояния 60 м.

Добавим, что в Японии Сандзю:сангэндо: знаменит и ритуалом Янаги-но окадзи (Ивовое заклинание), проводимым с XII столетия: священник касается голов верующих веткой священной ивы.