

Основная тема данной статьи – глиняная и лаковая буддийская скульптура, которая зародилась в эпоху раннего средневековья и в настоящее время бережно сохраняется в храмах старых столиц Японии. Все эти замечательные образцы буддийской пластики представлены в контексте времени, породившего их. Технически совершенные скульптуры символизируют эстетические достижения эпох и занимают высокое место среди мировых шедевров.

Ключевые слова: Скульптуры в технике сухого лака, глиняные скульптуры, Четыре небесных царя, пятиярусная пагода, буддийская скульптура, мандорла, раскрашенная глина, предстоящий, Золотой Зал, Внутренние ворота, Тысячерукая Каннон, буддийский храм, статуя, буддийские образы, иконография

Традиции национальной японской глиняной скульптуры восходят к периоду Ямато (IV–VI вв.) и представлены *ханива* – погребальными изображениями обычных людей, воинов, жрецов и жриц, а также охраняемыми идолами *до:гу*. Основное предназначение ханива, найденных в больших курганах или вокруг них, заключалось в эскорте высокопоставленного усопшего и предстоянии перед высшими богами. Отсюда и другие названия ханива, включающие слово стоять (*тацу*)¹. Каждая из фигур наделялась только ей присущими деталями, выразительностью позы и взгляда. По боевой амуниции – шлему, доспехам, оружию, а также суровому выражению лица угадывался воин. Молитвенно сложенные у груди руки, тонко моделированные лица выдавали жриц. За непринужденной мимикой, выражавшей радость, наивность, беззаботность и непосредственность просматривались простые люди².

В дальнейшем иконографический канон развивался, в том числе, благодаря преемственности пластических решений, сформировавшихся на ранних стадиях. 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.³ Мастера уже тогда обнаружили в податливой глине огромный пластический ресурс, позволивший вылепить разнообразные незатейливые фигурки, которые явились предтечей крупной гли-

¹ Цутинингё; татэмоно, цути, тати.

² Виноградова Н. А. Скульптура Японии. М.: Изобразительное искусство, 1981. С. 36.

³ Иофан Н. А. Культура древней Японии. М.: Наука, 1974. С. 80.

няной пластики, а в целом всей японской храмовой скульптуры из лака, дерева или бронзы.

Черты насыщенной буддийской иконографии, пришедшей с континента, обнаруживаются и в ранних образцах японской народной пластики. Ханива предопределили пути развития глиняной скульптуры и оказали влияние на формирование национального пластического мышления. Присущая буддийской скульптуре монументальность вызревала в мелкой глиняной пластике, как круглой, так и носящей линейный характер. Стилизация, присущая эстетике ханива, вобравших ясность скульптурных форм, четкость и эмоциональность в трактовке лиц, обобщенность силуэта, точность деталей была воспринята последующей буддийской иконографией. Накопленный опыт позволил сформировать национальный облик японской скульптуры, развивавшейся в русле местных традиций и благотворного континентального воздействия.

В подпериод Хакухо: (645–709 гг.) создавались первые образцы глиняной скульптуры *содзо**, обнаруженные в храме Таимадэра в Нара, где главной святыней *хондзон* (истинно-почитаемое) был будда грядущих времен, а пока бодхисаттва Мироку (Майтрейя). Сидящая фигура бодхисаттвы (223 см), запечатленная не в канонической позе, при которой правая нога, согнутая в колене лежит на левой, а со спущенными, скрещенными ногами⁴, была освящена в 685 г., т.е в том же году, что и знаковая для всей японской скульптуры статуя Будды Шакьямуни из храма Ямададэра (Нара). Общее, что роднит головы этих фигур, 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 пластической выразительности. О величественности позы Будды можно судить только по единственно сохранившемуся фрагменту – крупной голове на мощной шее. Монументальность же фигуры Мироку более очевидна, она подчеркивается и соразмерной статуе мандорлой⁵ 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, 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 Годзю:то: храма Хо:рю:дзи (Нара). Миниатюрные ниши четырех

⁴ В подобной позе изображен бодхисаттва Майтрейя в монастыре Цяньфодун (Дуньхуан), раскрашенная глина, V в.

⁵ Ит. миндалины. Изображение богато декорированного задника-нимба, принятое в буддийской иконографии, символ божества.

стен, подсказанные китайскими гротами, декорированы глиняными композициями, которые связаны с четырьмя важнейшими событиями буддийской истории: «Успение Будды» *нэхан дзо:до:* (север), «Раздел реликвий» (останков Будды) *бунсяри буцудо:* (запад), «Диспут» бодхисаттвы Мондзю, пришедшего навестить заболевшего благочестивого мирянина, познавшего закон Будды, Юима (Вималакирти) – *Юимакицу дзодо* (восток), а на южной стороне изображено «Пророчество Мироку» -- *Мирокубуцу дзо:до:*. Безусловно, не все фигуры подлинные, многие подверглись реставрации или новоделу.

В восточной нише установлена сидящая глиняная скульптура Юима, положившего руки на маленький столик, упирающийся единственной ножкой в его скрещенные ноги (44. 5см., 711г.). 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 формой 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 – *ёганъин*. 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 создает ощущение благодати.

На южной стене пагоды доминирует фигура Мироку, выполненная не в канонической позе. Он изображен сидящим со спущенными ногами, которые упираются в пьедестал, так называемое, положение *идзо:* (от *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 мощный торс, складками ниспадает с плеч до щиколоток босых ног. Согласно сутрам («Сутра о нисхождении Майтрейи» – «Мироку гэсё:кё:», «Сутра о становлении Майтрейи буддой» – «Мироку дзё:буцукё:»), Майтрейя, верный своим обетам, в будущем через сотни миллионов лет родится на земле, обретет просветление и произнесет три проповеди, что принесет освобождение всем живым существам.

Северный фасад стены украшен самой драматичной сценой вхождения Будды в нирвану (*маханаринирвана*). 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. На заднем плане изображены драконы, демоны, ангелы, птицы, животные, представляющие пятьдесят два 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 печальные чувства, и аскеты-послушники. Их жесты и взгляды, выражающие полное отчаяние, устремлены к телу Учителя. Объединенные общим горем, фигуры 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 фронтальности.

Западная стена отдана сюжету о разделе останков *сярира* сожженного тела Будды и похоронного костра⁶. 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 стражи врат 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

⁶ 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.

проявилось в позах, лепке черт лица, особой моделировке корпусов, когда деликатно прорабатывались впадины и выпуклости тел.

Способ создания глиняных фигур и их раскраски не избежал некоторого континентального влияния в то время, когда строили храм Хо:рю:дзи. Они напоминали терракотовые скульптуры периода Тан (618–907 гг.), которые, в свою очередь, имели своим прототипом глиняные изображения, принадлежащие к матхуртхской и гандхарской изобразительной культуре. Но нельзя забывать, что в глине выполнены и образцы японской архаической пластики. Поскольку этот материал считался народным, то первоначально из него создавались фигуры не самых важных божеств. Глина была более удачным материалом для изображения телесности фигур, нежели бронза или дерево. Особенно скульпторам удавалась лепка из глины мелких изящных деталей и передача динамичных поз. Податливая глина пластично реагировала на прикосновение скульптора. Специфические свойства этого материала требовали быстрого темпа работы, но в то же время допускали внесение дополнений и исправлений. Глина наиболее соответствовала реалистической изобразительной форме, характерной для следующего периода Нара (710–794 гг.). 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 (*арацути*), средней (*накацути*) и отделочной (*сиагэцути*), которые закреплялись отжимочной формой. Наиболее уязвимые детали тела и одеяния фиксировались медными пластинами *до:сэн*. 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 искусство ваяния глиняных фигур было почти утрачено после годов Тэмпё: (710–783 гг.).

Глиняная пластика рассматриваемого периода отличается большим разнообразием буддийских персонажей, популярных в первой половине VIII в. Среди них стражи врат Нио: (Тю:мон, Хо:рю:дзи, 378,8 см, 711 г.), Четыре небесных царя (хранятся там же, от 109 до 160 см, первая половина VIII в.), Бонтэн (хранятся там же, 110,2 см, первая половина VIII в.), Китидзётэн (Кондо:, Хо:рю:дзи, 166,3 см, первая половина VIII в.) и другие.

⁷ Матида Юити. Нихон кодай тёкокуси гайсэцу (Очерк истории древней японской скульптуры). Токио, 1974. С. 78.

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 во Внутренних воротах Тю:мон храма Хо:рю:дзи, по сравнению с вышеупомянутыми статичными барельефными изображениями на бронзовой вотивной доске храма Хасэдэра (Нара) 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 древних погребальных ханива.

Как божества-охранители веры Нио: (санскр. дварапала), или Конго:рикиси (держашие ваджру) известны еще по индийской иконографии. Одно из первых японских изображений Нио: (Акэ) с открытым ртом относится к 686 г. и представляет собой уже упоминавшийся барельеф на бронзовой табличке (Хасэдэра). В нишах храмовых ворот, как правило, устанавливают скульптуры стражей Нио:, ярых охранителей буддийской веры⁸. Левый с открытым ртом, олицетворяющий первую букву санскритского алфавита «а», ориентирован на запад – Миссяку Конго: (Гухяпада Ваджра), правый с сомкнутыми устами, представляющий последнюю букву «ум», направлен на восток. Это Нараян Конго: (Нараяна Ваджра). Они изображали начало и конец – греческие альфа и омега. Индийские по происхождению Нио: прижились на японской почве, став неотъемлемой частью буддийской храмовой архитектуры. Изображенные в остро динамичных и даже устрашающих позах, стражи врат напоминают брутальных 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, стоящая отдельно скульптура Нио: с открытым ртом из раскрашенной глины, высотой 330 см., создана в 711 г. для ворот Тю:мон храма Хоккэдо: (Нара). Интересно, что у этой фигуры отсутствует обязательный атрибут ваджра *конго:сё*. А в остальном это типичная динамичная скульптура стража врат, символизирующая силу, которая активно передается через налитые мускулы,

⁸ Изначально был один бог-охранитель Будды Шакьямуни по имени Сюконго:дзин, который в соответствии с центрально-азиатской традицией изображался в военных доспехах.

рельефный оголенный торс и вздувшиеся от напряжения вены, как будто 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: храма То:дайзи 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 *дохану*, имитирующую вздыбленные кверху волосы. Один из персонажей, тоже выступающий как защитник вероучения, Сюконго:дзин⁹ (раскрашенная глина, 167,5 см, 733 г., Хоккэдо:, То:дайзи) 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 прикрыты 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 своем пути. У них скорее квадратные, нежели овальные лица, а глаза не классической миндалевидной формы, а круглые, едва не вылезающие из орбит.

В индийской иконографии облики Тайсякутэн (Индра) и Бонтэн (Брахма) отличаются друг от друга прическами и атрибутами, которые они держат в руках. Японские мастера наделили этих персонажей из глины похожими прическами, а также маленькими коронами, облачили в кожаные доспехи, поверх которых смоделировали одеяния свободного покроя с множеством складок в нижней части. Но у Тайсякутэн оно перевязано впереди на уровне талии. Подобный крой одежды придавал телам объемность и значительность. До периода Нара Тайсякутэн и Бонтэн располагались в Золотом зале Кондо:. Они воспринимались как божества, охраняющие Шакьямуни и его учение. По индийской легенде,

⁹ В «Японских легендах о чудесах» (Нихон рё:ики, VIII в.) рассказывается об отшельнике, самочинном монахе убасоку, по другой версии, это был второй патриарх школы Кёгон – Ро:бэн (689–773), который без отдыха молился глиняной статуе Сюконго:дзин, привязавшись веревкой к ее ногам, исповедовался в грехах, а однажды от ног статуи разлилось сияние, достигшее дворца государя Сё:му. Государя вначале одолели сомнения, он послал гонца, подтвердившего это чудесное явление. Восхитившись таким усердием, разрешил Ро:бэну принять монашество. Согласно легенде, статуя стояла у северного входа в молельню Кэнсакудо: храма О:дайзи. (Золотая книга мифов. Ростов-на-Дону, 2011.С. 454–455).

Тайсякутэн жил на вершине горы Сумэру – 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 «Авесте» он выступает в облике дьявола. В буддизме ему была отведена роль избавителя от бед и препятствий, стоящих на пути человека. Тайсякутэн в иконографии может предстать 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 глиняные скульптуры сохранились в трапезной (Дзикидо:) храма Хо:рю:дзи (раскрашенная глина, 108,5 см, VII–VIII вв.). Кроме того, известны старейшие скульптуры божеств-охранителей из Хоккэдо: храма То:дайдзи и Дзикидо: храма То:сё:дайдзи в Нара. Их лики излучают умиротворение, чем они напоминают бодхисаттв, но одеяния, под которыми прячутся доспехи, вызывают в памяти боевое снаряжение Четырех небесных царей Ситэнно:. Они находятся на более высокой ступени божественности, нежели небесные цари¹⁰.

В изображении глиняных фигур Четырех небесных царей наблюдается отход от жесткого фронтального положения, что было характерно для большинства работ периода Асука (538–644 гг.) и раннего Хакухо:, и обнаруживается тенденция к свободной, естественной трактовке поз. Широко распахнутые глаза, открытый рот, поворот головы, широко расставленные ноги создают впечатление подвижности монументальных персонажей. Особенно это заметно в фигуре Дзо:тё:тэн. Наплечные латы выполнены в форме львиных голов с открытыми пастьми. Обернутые вокруг талии кушаки на концах завязаны, образуя большую петлю.

Глиняные изображения Четырех небесных царей, находящиеся в павильоне Кайданъин храма То:дайдзи (742–746 гг., в среднем высотой 170,5 см) тоже являют собой образцы нарской пластики и считаются лучшими японскими изображениями этих персонажей. Самым яростным и воинственным из Четырех небесных царей является Сикконго:дзин (син) с большой разящей палицей-ваджра в правой руке (173 см, Хоккэдо:, То:дайдзи, 733 г.). 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. Появление ленты связывают с легендой о втором патриархе школы Кэгон – Ро:бэном, который глубоко почитал Сюконго:дзин. В 940 г. лента, как рассказывают, превратилась в осу и

¹⁰ Тэн но буцудзо но субэтэ. (Все о небесных государях). Токио, 2013. С. 36–41.

до смерти зажала мятежника Тайра-но Масакадо¹¹. Сейчас скульптура стоит в Зале Кэнсакудо: в То:дайдзи у северного входа. Фигура, которая находится в Хоккэдо:, считается скрытым, обычно не доступным изображением *хибуцу*, и может быть открыта для обозрения только в шестой день двенадцатого месяца. Сюконго:дзин – это тот, кто с оружием и ваджрой, разрушает препятствия на пути познания Закона Будды. В нишах храмовых ворот уже двое стражников-защитников, их называют Сюмонсин (боги-защитники ворот), также они известны под именем Конго:рикиси-Ню:. Если изображения небесных царей в храме Хо:рю:дзи (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 подола, что придает статуям легкость. Танское влияние явно ощущается в нарских Ситэнно:, которых называют «скульптуры в доспехах *тякко:дзо:*». Но доспехи на этих фигурах не выглядят так тяжеловесно, как например, на Хатибусю: из храма Ко:фукудзи. Скрывая тело, они не дают возможность ощутить его мощь. У Сюконго:дзина открыты по локоть напряженные руки с натуралистически вспухшими венами, по которым как будто пульсирует кровь.

К образцам скульптур, выполненных в период расцвета нарской пластики, относят глиняные изображения Китидзё:тэн¹² (218,8 см, 772 г., Сангацудо:, Нара), и Бэндзайтэн (218,8 см, 772 г., Сангацудо:), считавшиеся центральными святынями в храме Китидзё:до:. В 954 г. огонь разрушил эту постройку, находившуюся к востоку от храма Сангацудо:, а поврежденные статуи перенесли в настоящее место. Обряд, посвященный богине красоты, богатства, благополучной судьбы Китидзё:тэн, впервые провели в Японии в 767 г., а торжественную службу в ее честь устроили в храме То:дайдзи через пять лет. В храме Хо:рю:дзи хранится глиняная скульптура Китидзё:тэн. (166,3 см, первая пол. VIII в.) Облик Китидзё:тэн с круглым лицом и маленьким ртом напоминает китайских придворных дам, изображенных на известной ширме из императорской Сокровищницы Сё:со:ин в То:дайдзи. Высокий пучок, венчающий гладко зачесанные волосы, несколько удлинит круглое лицо.

¹¹ Мидзуно Кэйдзабуро. Нара Кёто но фурудэра мэгури. (По древним храмам Нара и Киото). Токьо, 2006. С. 100.

¹² К периоду Нара относится обычай в январе в храме Якусидзи проводить так называемый обряд Китидзё:кэка, т. е. покаяние дзангэ, когда в Кондо: храма поклоняются живописным изображениям Китидзё:тэн (национальное сокровище). Считается, что в качестве модели выступила государыня императора Сё:му – Ко:мэй. Это самая старая полихромная живопись. Подобный обряд проводился и с привлечением глиняной скульптуры Китидзё:тэн из храма То:дайдзи (Хоккэдо:). В период Хэйан (794–1184 гг.) в качестве основной святыни для проведения этого обряда стали использовать изображение Якуси, и он стал называться Якусикэка, поэтому количество скульптур будды Якуси по сравнению с Китидзё:тэн возросло.

В левой руке богини цветок лотоса, правая вытянута вдоль тела. Глубокий ворот-вырез открывает грудь. Красивое платье богини на талии перехвачено поясом, завязанным на бант. Она спокойно, с достоинством смотрит на мир, готовая помочь тому, кто надеется на ее силу, подтверждая слова: «Верно говорю – вера глубокая без ответа не останется»¹³.

Японские мастера этого периода работали и в технике сухого лака *кансицу*, 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 нарсским шедеврам. В них наметилась тенденция перехода к новому, более реалистическому стилю изображения. Таким предстает монах Гё:син (Юмэдоно, Хо:рю:дзи, вторая половина VIII в., 90 см. сухой лак), первоначально служивший в монастыре Хо:ко:дзи, а после изучения сутр школы Хоссо: и других ветвей буддизма поселился в храме Хо:рю:дзи, 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 вверх концы век, мощная шея, длинные уши), но подчеркнул высокое достоинство волевого персонажа, его духовную концентрацию, спокойствие и красоту совсем не старого лица.

В обликах небесных царей из храма Сангацудо: больше земного: выражения их непохожих лиц передают различные душевные состояния. Самый эмоциональный в этой группе, наверное, Дзикокутэн (Дхритарастра) (363 см, 757–64 гг.), о чем говорят сверкающие гневом глаза и открытый в ярости рот. Дзо:тё:тэн (Вирудхака, 363 см, 757–64 гг.), Тамонтэн (Вайсравана), Ко:мокутэн (Вирупакса), в общем, не уступают ему в ненависти, и под внешней сдержанностью скрывается та же буря эмоций. Эти фигуры, 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 и оружием в виде копья (за исключением, Ко:мокутэн). 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 Хо:рю:дзи.¹⁴

¹³ Золотая книга легенд и мифов. Ростов-на Дону, 2011. С. 452.

¹⁴ Скульптуры из глины, достигшие расцвета в период Нара, после длительного перерыва снова начали ваять в конце эпохи Камакура (1185–1391 гг.), в период Муромати (1392–1571 гг.) они снова получили широкое распространение. Последний всплеск в искусстве ваяния глиняных фигур произошел в начале эпохи Эдо (1600–1867 гг.).

Гандзину, оставившему большой след в религиозной жизни Японии, в основанном им храме То:сё:дайдзи, посвящен скульптурный портрет священника, выполненный в технике сухого лака (вторая половина VIIIв., 80,5см.). Скорее 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 скульптурных портретов *эйдзо:*. Ослепший во время своей шестой попытки попасть в Японию, Гандзин изображен фронтально в позе медитации с закрытыми глазами, пальцы сплетены в мудре *Амида дзё:ин*. На нем монашеское одеяние, слегка открывающее грудь и глубокими фалдами спадающее с 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 немало 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.

Это не единственный скульптурный портрет знаменитого человека 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 статуя Гё:сина, канонизированного святого, умершего в 750г. в изгнании, настоятеля храма Хо:рю:дзи, по чьему приказу также был построен Юмэдоно (сухой лак, 87. 3см. поздний Тэмплё:, Юмэдоно)

Есть только примерная дата (776 г.) создания такой мощной лаковой фигуры как Дайнити, появление которой связывают со строительством Кондо: (храм То:сё:дайдзи) под руководством Нёхо, ученика Гандзина, когда монастырь экономически укреп. Великое Солнце – таков перевод имени Дайнити – воплощает центр Вселенной и означает бесконечно сияющий свет, проникающий во все уголки великого пространства.

Попавший в зону света Дайнити, постигал истину, заключавшуюся 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 включает множество маленьких нимбов, 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» («Дайнитикё»), 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 известной скульптуры Дайнити из храма То:дайзи. Уравновешенность величественной позы с поджатыми под себя широко расставленными ногами подчеркивается плавными, мягкими линиями одеяния, окутывающего тело. Руки сложены в мудру «единения» как символ невежества и дальнейшего 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. Лotosовая 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 поперх лака изображения будд (*кэбуцу*). Высота фигуры с пьедесталом более пяти метров. Дайнити всегда располагается в центре¹⁵ или на востоке; цвет, который с ним ассоциируется, – белый; животное-спутник – лев.

Будда-целитель Якуси и бодхисаттва 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. В Кондо: То:сё:дайзи были собраны разнообразные скульптуры из сухого, лака, а также дерева и глины.

Среди шедевров поздней нарской пластики в технике сухого лака, впечатляют скульптуры покровительницы искусств Гигэйтэн (212,2 см, 780–806 гг.), Бонтэн (те же годы), Тайсякутэн (те же годы) и бодхисаттвы Гудаци для храма Акисинодэра (Нара)¹⁶. Правда, от этих скульптур

¹⁵ Если Дайнити располагался в центре, то на юге – будда Хо:сё:, на западе – Амида, на востоке будда Асюку, на севере будда Фуку:дзё:дзю:.

¹⁶ Храм, основанный в 780 г. монахом Дзэнсю:, считается последним проектом Управления по строительству То:дайзи. В 785 г. Дзэнсю: поместил в храм изображение принца Сага-

остались только головы, а утраченные тела были заменены на деревянные в период Камакура. Возможно, автором торсов был Ункэй (ум. в 1223 г.), самый знаменитый скульптор того времени. При обозрении четырех голов божеств в глаза бросается их внешнее сходство, проявившееся в выражении нежных ликов, 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 богини искусства Гигэйтэн, воплощающее изящную, утонченную женственность, а также беспредельное милосердие и сострадание.

Из самых известных скульптур подобным способом были сделаны Фуку:кэндзяку Каннон из Хоккэдо: в То:дайзи (360,6 см, 746 г., лак с раскраской), скульптуры Десяти учеников (сохранились шесть: Сярихоцу, Мокукэнрэн, Сю:бо:дай, Фуруна, Касэнъэн, Рагора) и восемь фигур Хатибусю: -- Господа восьми Частей Света из храма Ко:фукудзи (Гобудзэ:, Сакара, Куханда (Губанда), Кэндацуба (Гэндацуба), Асюра, Карура, Киннара, Хибакара). (Асюра, 734 г., 153,4 см, национальное сокровище). Асюра, наделенный в Японии качествами стойкого защитника буддизма, а не его противника, как в индийском каноне, изображался юношей с миловидным даже красивым лицом, несколько простодушным и спокойным взглядом. В нем было гораздо больше человеческого, нежели божественного и таинственного, даже невзирая на его шестирукость. Асюра как один из Хатибусю: находился в охране Будды, а также в свите Каннон среди Нидзю:хатибусю: (Двадцать восемь телохранителей). Его две руки перед грудью сложены ладонями в мудре *гассэ:*, а остальные четыре, длинные, тонкие, поражающие своей симметричностью, напоминают изящные, говорящие руки индийского танцора. Хатибусю:, согласно древней индийской мифологии, были разновидностями 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 возрасту 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 Касэнъэн оно лежит мелкими складками, у полного сил Сярихоцу спускается вертикальными фалдами. Другими словами, конструкция одежды определяется возрастом и характером персонажа.

Хатибусю: стоят несколько особняком от других классических фигур, изображающих персонажи буддийского мира, как не имеющие отношения

ра для воздания молитв об успокоении его души. В 806 г. здесь проводились поминальные службы на 35-й день кончины императора Камму (781–806 гг.).

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: храма Ко:фукудзи. Изначально они считались злыми божествами, 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 Лотоса Святого Закона» («Хоккэкё:»). Как и Четыре небесных государя, они изображаются в военных доспехах. Трехликий и Шестирукий Асюра по облику близок к бодхисаттвам, но его одеяние больше напоминает одежду выходцев из Юго-Восточной Азии. Карура наделен птичьей головой и крыльями за спиной, к губам он прикладывает предмет, похожий на флейту (Двадцать восемь господ, Камакура, храм Рэнгэо:ин). 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 Сё:со:ин, созданы в 734 г. под патронажем военачальника Мампуку. Он же обозначен как скульптор-*бусси*, хотя это выглядит неправдоподобно. Хатибусю:, так же как и Десять учеников, были созданы в первую годовщину смерти госпожи Татибана Митиё:¹⁷ и из существующих лаковых фигур считаются самыми старыми. Хатибусю: из храма Ко:фукудзи выполнены в национальной пластической манере. Они сохранились достаточно хорошо, хотя подвергались некоторой реставрации, в частности, в период Камакура был обновлен красочный слой.

В эпоху Камакура мастера мало работали в традициях сухой лаковой скульптуры. Кроме вышеописанных образцов лаковой скульптуры безусловный интерес вызывает единственная центральная фигура Триады Шакьямуни из храма Дзю:фукудзи; предстоящие Мондзю и Фугэн выполнены из дерева. В духе камакурской пластики голову Будды украшает высокая, художественно декорированная прическа, но корона отсутствует, тем не менее, он называется Хо:кан Сяка нёрай – Шакьямуни в короне. Исторический Будда изображен в сидящей позе *кэкка-фудза*, пальцы рук сплетены в мудре *дзэндзё:ин*, одеяние *ноэ* украшают глубоко задрапированные складки, создающие впечатление накатывающих волн. По размерам, а его высота 3 м, Будда одинаков с Бирусэна (храм То:сё:дайдзи, 3 м) и на полметра выше Якуси (Октогональный северный храм, территория Хо:рю:дзи). Специалисты признают высокую технику исполнения этой скульптуры, оригинальный способ ваяния, креплений десяти листов, каждый не более 1 см. и их прочность. В эпоху Эдо только три из них подверглись реставрации. Изначально

¹⁷ Была женой важного государственного деятеля Фудзивара Фубито (659–720). Умерла в 733 г.

скульптура была покрыта позолотой, одежда по лаковой поверхности раскрашена, а в глазницы вставлен хрусталь.¹⁸

Техника сухого лака *мокусин кансицу* является чисто японским изобретением, известна с подпериода Тэмпё: и развивалась в начальный период Хэйан. Деревянная основа из мягких пород дерева слой за слоем в несколько сантиметров пропитывалась лаком *уруси*, смешанным с мелкими древесными опилками – *мокусо:уруси*. 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 техническими 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 (вторая половина VIII в., 209 см), а также изображения буддийских божеств второй половины эры Тэмпё:.

Другая, не менее сложная техника сухого лака в ее разновидности *даккацу кансицу*, была частично заимствована из Китая¹⁹ и применялась исключительно в период Асука-Тэмпё:. В Китае этот прием ваияния применялся в VI–VII вв. Она привлекла японских скульпторов меньшей затратностью и доступностью материала, 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 выбирали. Во избежание поломки, просадки скульптуры в образовавшееся пустое пространство для прочности вставляли деревянный каркас.²⁰ Мелкие детали тоже деликатно выполнялись в этой технике. При обоих технологических приемах, благодаря тщательной полировке, поверхность становилась гладкой и шелковистой. Лаковые фигуры золотили, раскрашивали, подвергали различной моделировке, при этом обращалось внимание на детали, им сообщалась экспрессия. Визуально фигуры были похожи на бронзовые светящиеся изваяния. Легкость лаковых скульптур давала возможность без труда их перемещать. Изогнутая техника позволяла исполнять сложные многоцветные фигуры.

¹⁸ Симидазу Мадзуми. Камакура но буцудзо бунка. (Культура буддийской скульптуры Камакура). Токио, 1980. С. 31.

¹⁹ В Китае в IV–III вв. до н.э. таким способом также делали сосуды, различную утварь, заготовки для лаковых изделий, формуя их из пропитанных лаком тканей.

²⁰ В Токийском институте искусств можно увидеть внутренний каркас скульптуры одного из Десяти учеников.

Пластический потенциал глины и лака очень высок. Скульптуры из лака и раскрашенной глины в руках японских мастеров обретали бархатистость, телесную осязательность, чистоту линий и завершенность. В полумраке храмов полихромно насыщенные фигуры по-праздничному светились, создавая особую атмосферу таинственности. Глубокая связь с фигурками погребальной культовой пластики особенно обнаруживается в глиняных образах, обладающих убедительной силой и выразительностью. Самостоятельность японского пластического мышления ярче проявилась в скульптурах из глины, возможно потому, что генетически они больше других восходили к самым ранним формам древнего искусства. Но по своей многослойной символике, канонизированности поз и жестов, обобщенности вечных истин, отстраненности от потока жизни, просветленности глиняная скульптура, как и лаковая, находится в одном ряду с деревянной и бронзовой. Общность иконографических основ помогает зрителю постигать неисчерпаемый по разнообразию мир духовности и красоты, воплощенный в многочисленных буддийских скульптурных образах.