

Елена Багратиони фон Брандт

Скульптуры Дайбуцу в Наре и Камакуре в ряду буддийских колоссов Азии¹

В статье рассматриваются скульптуры Вайрочаны в храме Тодайдзи в Наре (VIII в.) и Амиды в Камакуре (XIII в.), известные, как «дайбуцу» («большие будды»). Центральными образами крупных буддийских комплексов Азии нередко становились гигантские статуи будд Майтрейи, Шакьямуни, Амиды и Вайрочаны, крупный размер которых имел религиозно-философские обоснования. Так, в культе Вайрочаны фрактальная структура схемы мироздания, отобразившаяся в Японии в учении Кэгон, определила представления об идеальном государственном устройстве. Непосредственным источником подражания для японских «дайбуцу» были китайские образцы, опирающиеся, в свою очередь, на традиции Центральной Азии. Однако японские «дайбуцу», оставаясь частью традиции колоссальных скульптур Азии, но выполненные не из камня, а из бронзы, демонстрируют особенное понимание формы и эффектов масштаба статуй и иное взаимодействие с архитектурно-пространственным контекстом деревянных зданий монастырских комплексов.

Ключевые слова:

буддизм, японская скульптура, «дайбуцу», скальные и пещерные комплексы, Вайрочана, Амиды, Нара, Камакура, учение Кэгон, фрактальность.

Говоря о знаменитом памятнике японского буддийского искусства — храме Тодайдзи и статуе Вайрочаны (Бирусяны), известной как «дайбуцу» («большой будда»), мало кто задается вопросом об уникальности этого японского колосса из бронзы. (Ил. 1.) Оригинальная статуя Вайрочаны погибла при пожаре (за исключением лotosового трона и нижней части фигуры, менее подверженных воздействию высоких температур). Она была восстановлена после пожара и многократно начиная с XII века реконструировалась. Имеющаяся сейчас статуя Вайрочаны в Тодайдзи датируется в основном 1691 годом, с позднейшими поновлениями. Она широко известна, как достопримечательность, но в целом не рассматривается как аутентичный памятник и лишь коротко упоминается большинством специалистов по истории искусства в контексте описания масштабного ансамбля монастыря Хорюдзи в Наре. Между тем сам факт ее создания в гигантском масштабе, вместе с размерами построек и масштабами архитектурных пространств монастыря, многое говорит о ее эпохе и отражает важные особенности буддийского искусства Японии в целом. Рядом с ней в ряду японских памятников культуры — ее ближайший аналог: статуя Амиды из Камакуры XIII века, также традиционно определяемая как «дайбуцу». (Ил. 4.)

Главная особенность Большого будды из Тодайдзи — не столько в его величине (высота в настоящем виде 14,98 м), сколько в сочетании размера и материала — скульптура Вайрочаны, находящаяся в помещении зала Кондо монастыря Тодайдзи, выполнена из бронзы.

Монастырь Тодайдзи в Нара сооружался с конца 20-х или начала 30-х годов VIII века до 752 года и в дальнейшем неоднократно обновлялся и восстанавливался. Этот ансамбль, выстроенный по повелению императора Сёму, относился к такому направлению буддизма, как Кэгон,

¹ Исследование выполнено при поддержке Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».



1. Статуя будды Вайрочаны (Дайбуцу) из зала Кондо монастыря Тодайдзи в Наре. VIII–XVII вв.

и посвящался владыке Вселенной будде Вайрочане (кит. Лочана, яп. Бирусяна или Русяна), называемого в эзотерическом буддизме буддой Бесконечной жизни или буддой Бесконечного света (Дайнити-нёрай). Одновременно был связан с традицией синтоистского культа солнечной богини Аматерасу, покровительницы императорской власти в Японии. Оба этих персонажа воплощают идею величия и представляются в космическом масштабе, а Аматерасу, как солярное божество, традиционно сопоставляется исследователями культуры древности (например, Н. А. Иофан) с божествами древних солнечных культов Центральной Азии, также отличавшимися масштабностью.

Уже в первой половине VIII века в Японии культ Вайрочаны распространялся с учением Кэгон (кит. Хуаянь, кор. Хваом) (букв. «Учение гирлянды цветов»). Его изучали и проповедовали ученые монахи из Китая (Досэн, кит. Даосюань) и Кореи (Синдзё). Возведение монастыря Тодайдзи в Нара ознаменовало утверждение японской императорской

власти и подъем интереса к учению Кэгон. Комплекс начали строить по велению императора Сёму (правил в 724–749) после посещения им провинции Кавати (ныне — префектура Осака), где проживало много выходцев из Китая и Кореи, приверженцев этой буддийской школы. В период своего расцвета Тодайдзи был в Японии главным центром буддийской учености, где направление Кэгон считалось главным (хотя и не единственным).

Работы по строительству главного зала Кондо продолжались вплоть до перенесения столицы из Нары в Хэйан в 789 году и шли параллельно сооружению зала поучений Кодо, двух пагод и ряда других зданий. Размеры Кондо и пагод отличались беспрецедентной масштабностью, соответствовавшей государственному значению монастыря.

Они многократно были повреждены землетрясениями и пожарами. После пожара 1180 года храм был реконструирован под руководством монаха Тёгэна, пригласившего китайских скульпторов для работ по реконструкции статуи Вайрочаны. В то же время скульпторы японской школы Кэй создали фигуры предстоящих персонажей и четырех небесных царей стран света — тэнно.

Во время феодальных войн XV и XVI веков многие здания снова сгорели и были восстановлены. В 1691 году произведена реставрация пострадавшей от огня статуи Дайбуцу, а в начале XVIII века произошло восстановление основных построек, которые и сохранились с этого времени до наших дней [11, S. 29].

Подчеркнуто крупный масштаб, свойственный как скульптуре, так и архитектуре, отобразился также в уникальной величине занимаемых монастырем Тодайдзи площадей. Все это не только отражало его политическую и административную важность, но и имело религиозно-космогонический смысл. Сама схема взаимоподчинения храмов воспроизводила «фрактальную» космогоническую структуру мира, в центре которой, согласно учению Кэгон, находился будда Бесконечного света Вайрочана. Поэтому и архитектурно-планировочная организация пространства монастыря, и механизмы его управления подчиненными храмами и монастырями имели глубокий религиозный семантический уровень.

Тодайдзи стоял во главе великих монастырей Нара и управлял множеством храмов по всей стране. Ему был присвоен ранг Верховного государственного монастыря (сококубундзи), которому подчинялись Государственные монастыри кокубундзи, находившиеся в каноническом

взаимодействии с семью сотнями храмов в 67 провинциях страны. Император Сёму, основавший эту систему, воспроизводил схему взаимоотношений с буддийской церковью, практиковавшуюся китайскими императорами еще со времени правления династии Суй (581–618), где они также играли важную роль в консолидации страны.

Тодайдзи опирался также и на местную японскую традицию крупных монастырей (дайдзи), действовавших в Наре еще с VI века. Самый ранний из них — Хокодзи, в Асука, известный как Асукадэра (593), который, по мнению Губерта Дурта, «в перечне сооружений демонстрирует концепт, находящийся под воздействием корейских моделей» [7, S. 39]. Согласно этому же автору, вторым предшественником Тодайдзи был монастырь Дайкандайдзи («Верховный правительственный монастырь», 642) в Фудзивара-кё, столице с 694 по 709 год, а след за ним — Якусидзи, основанный в Нара императором Тэмму (правил в 673–685).

После перенесения столицы в Хэйдзё-кё (ныне — Нара) в 710 году великие монастыри периодов Асука и Хакухо были воспроизведены в новой столице в форме дочерних или преемствующих монастырей. Так, Гангодзи наследовал храму Аукадэра, Дайандзи — храму Дайкандайдзи, Новый Якусидзи (Син-Якусидзи) и Кофукудзи — оригинальному Якусидзи. Было также основано несколько новых монастырей, в том числе женский Хоккэджи (741) имевший ранг кокубундзи, «Верховного государственно монастыря для монахинь». Вместе с монастырем Хорюдзи VII века они сформировали традицию мощной клерикальной поддержки государства, которую наследовал и развил Тодайдзи. Подобное явление наблюдалось и в других буддийских странах Дальнего Востока.

Заказывая статую Вайрочаны, работы над которой начались согласно последовавшему в 743 году указу, император Сёму стремился воплотить идеал «буддийского государства» (буккоку), опираясь на опыт китайской танской императрицы династии У Цзэтянь (правила в 684–705), которая активно покровительствовала школе Хуаянь [7, S. 39].

Архитектурно-планировочные характеристики Тодайдзи отмечены крупномасштабностью, базируются на идее космогонического порядка и опираются на континентальную (китайскую танскую) буддийскую традицию. Территория монастыря представляет собой прямоугольник размером 800 × 900 м, ориентированный с севера на юг и расположенный в восточной части города Нара (откуда и название — Великий Восточный храм)². По оси север-юг расположено последовательно несколько ворот,

а по сторонам от нее находились симметрично две гигантские семи-ярусные пагоды 97-метровой высоты (ныне представлена только одна из них; правда, ее смогли восстановить лишь в меньшем масштабе). Все здания, согласно дальневосточной традиции того времени, ориентированы на юг, считавшийся наиболее благоприятным направлением. В ансамбль, кроме главного здания Кондо, входит также Зал поучений Кодо, молитвенные залы Сангацудо и Нигацудо (известный также как Лotosовый зал — Хоккэдо), «башня колокола» Сёро и (за пределами прямоугольного участка) — сокровищница Сёсоин. Сейчас от VIII века сохранились Кодо, Сёсоин и северо-восточные врата Тэйгамон.

Остальные постройки реконструированы в разное время после пожара 1180 года. Знаменательно, что ни одна из позднейших реконструкций не выдержала первоначальных размеров, хотя мастера и старались использовать сохранившиеся остатки фундаментов сгоревших сооружений. В VIII веке главный зал Кондо возвышался над мощеной террасой размером около 100 × 60 м и имел 11 пролетов в ширину, что примерно на одну треть больше, чем нынешний. При восстановлении главного храма в хэйанское время в целях усиления конструкции было увеличено число колонн интерьера, в результате чего уменьшился объем свободного пространства, в котором размещалась статуя Вайрочаны. При поновлении 1684 года, проходивших под руководством монаха Кокэя, храм получил ширину 57 м, что мы и наблюдаем в настоящее время, и высоту 49 м. Колонны фасада толщиной 1,5 м и высотой 33 м имели сборную конструкцию из центрального ствола, усиленного примыкающими к нему прочными планками. (Все это свидетельствует, на наш взгляд, об опасениях его средневековых реконструкторов по поводу прочности первоначальных сооружений с их преувеличенно колоссальным размером.) Но и прочность этого здания почти 50 м высотой вызывала опасения, и при реконструкции 1903–1911 годов оно было усилено металлическими тягами.

Что же касается других построек комплекса, то они реставрировались и сооружались в XII и XVII веках хоть и в стиле предшествовавших эпох, но, согласно формулировке Кристофа Хенрихсена, «могли быть выполнены лишь в более скромных пропорциях» [10, S. 92]. Отступление

2 На территории монастыря, вероятно, находился и более ранний храм Кинсёджи (основан в 728 году), но он не сохранился.

от первоначального масштаба было обусловлено и утратой монастырем Тодайдзи статуса главного, а Нарой — статуса столицы и ослаблением влияния учения Кэгон.

Однако в эпоху Нара колоссальный размер статуи и храма был совершенно логичен и связан с космогонической символикой, что отмечается многими его исследователями. Так, французский востоковед Фридерик Жерар справедливо называет Тодайдзи «попыткой воплотить в действительность универсалистское видение мира» [8, S. 58], предлагаемое учением Кэгон. Сооружение в VIII веке Тодайдзи как центра сети провинциальных «государственных монастырей» преследовало цель не только защиты и укрепления страны, но и воспроизведение на земле мира будды Вайрочаны. В системе государственных монастырей воплощался так называемый Драгоценный мир лотосовых цветов (яп. Рэнгэдзо сэкай) из Аватамсакасутры, в центре которого на лотосовом троне — будда Бесконечного света Вайрочана, а вокруг него в бесчисленных мирах восседают на лотосах будды Шакьямуни. Именно земной будда Шакьямуни был центральным божеством в провинциальных государственных монастырях того времени. Глава государства уподоблялся будде Вайрочане, а министры — его действующим воплощениям в мануши-будде («человеческом будде») Шакьямуни. (Свидетельством особой взаимосвязи императора с монастырем Тодайдзи служит роскошная коллекция императорских даров в монастырской сокровищнице Сёсоин.)

В центре этой схемы в прямом и переносном смысле находилась гигантская статуя Вайрочаны.

Работы над скульптурой Вайрочаны начались в горах в префектуре Сигараки и продолжились в 745 году в восточной части Нары на территории храма Кинсёдзи, который в то время являлся главным государственным храмом. (С 1740 года многие монахи там изучали тексты учения Кэгон.) Процесс литья, потребовавший колоссальных затрат, проходил в восемь этапов с 747 по 749 год, был продолжен процессом полировки и золочения (нимб был установлен в 771 году) и закончен в Наре в 749 году. В 752 году в присутствии свыше десяти тысяч монахов (согласно Хориикэ Сюнпо) статуя была освящена под руководством индийского монаха Бодхисены в еще не вполне законченном к тому моменту зале Кондо. (Пышная церемония освящения сопровождалась исполнением буддийской мистерии Гагаку, маски которой принесли в Японию образцы континентальной буддийской пластики: в них узнаются китайские,

корейские, индийские мотивы и стилистические характеристики, которые в дальнейшем не могли не найти отражения в развитии японской скульптуры.) Предшественницей Дайбуцу из Тодайдзи в ряду крупных статуй Японии называют бронзовую статую сидящего будды Шакьямуни (яп. Сяка нёрай) 609 года из монастыря Хорюдзи в Асука близ Нары высотой 2,75 м, но она, скорее, соответствует стандарту дзёроку³.

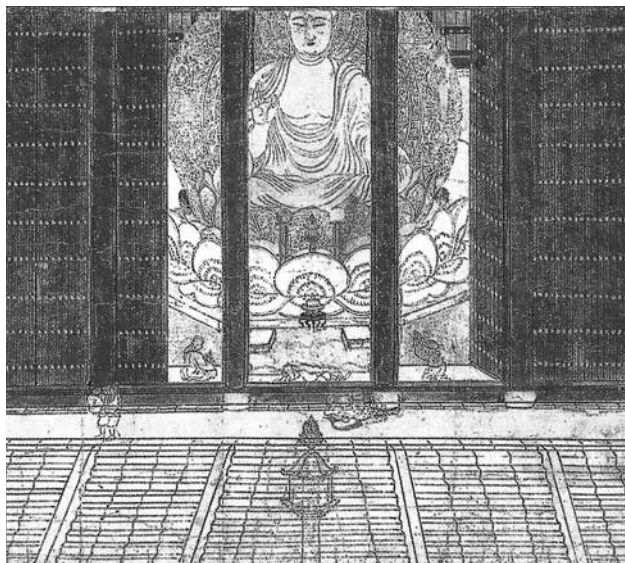
Ближайшим аналогом среди японских бронзовых скульптур, позволяющим судить о лице утраченной статуи, обычно считают также пострадавший от пожара, деформированный фрагмент головы будды Якуси (678–680) из монастыря Кофукудзи в Наре. Эта скульптура, вторичная по отношению к Вайрочане из Тодайдзи, демонстрирует нам образчик величественного «танско-нарского интернационального стиля» (его же мы видим и в образах небесных музыкантов на сохранившейся от VIII века решетке бронзового фонаря во дворе Тодайдзи).

В настоящем виде скульптура Дайбуцу, которая была почти полностью утрачена в пожаре, восстанавливалась в XII веке⁴ и в 1567 году (когда были созданы руки нынешней статуи), и активно поновлялась в XVII веке (когда была отлита ее голова), довольно схематична и производит на зрителя впечатление главным образом благодаря своему размеру — 14,98 м. По пропорциям и низкой степени детализации поверхности она, скорее, напоминают сильно увеличенное произведение мелкой бронзовой пластики.

До нас дошла оригинальная нижняя часть бронзовой фигуры будды — его колени и лотосовый трон. При сильном пожаре XII века статуя сильно пострадала; бронза почти полностью расплавилась. Но раскаленные газообразные продукты горения и горячий воздух поднимались к верхней части храма, и собирались там, а лотосовый трон (и частично колени сидящей фигуры) остались неповрежденными. Именно они и дают ценную информацию о стиле и семантике оригинальной статуи. Так, на лотосовом пьедестале сохранились прекрасные гравировки в «нарско-танской» интернациональной графической стилистике,

3 Согласно Сарвастивада Виная Вибхаса по китайским источникам, рост Будды равен 1 чжаню 6 цзи (2,72 м), в японской версии дзёроку — 1 дзё и 6 сяку, что соответствует около 4 м 85 см (размер изменился в результате изменения мер длины в эпоху Тан), а рост сидящей фигуры примерно вдвое меньше, т. е. около 2 м 40 см.

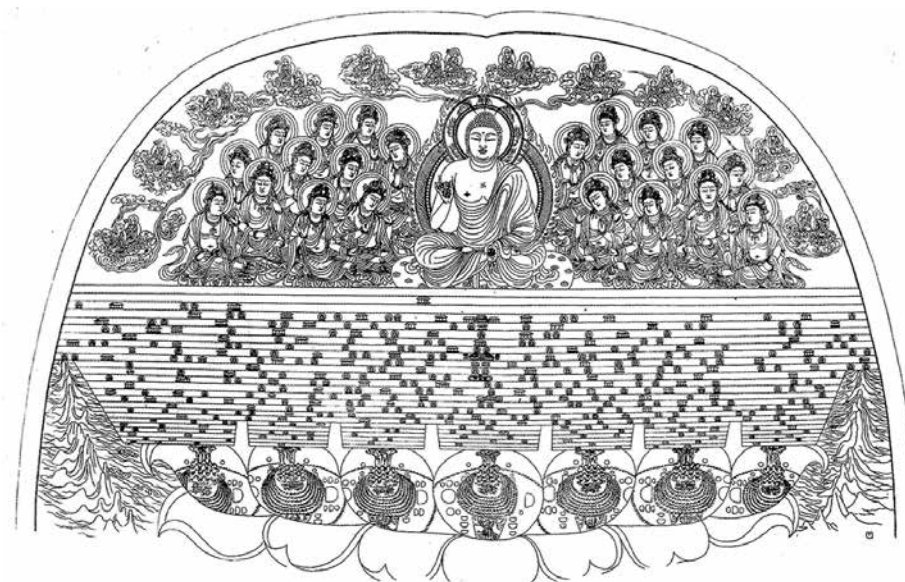
4 О виде скульптуры после реконструкции XII века мы можем судить по ее изображениям на более поздних свитках, наиболее старый из которых датируется XIII веком и хранится в храме Кахарадэра. (Ил. 2.)



2. Вид на статую Дайбуцу монастыря Тодайдзи. Фрагмент свитка Гёки. XIII в. Храм Кахарадэра

передающие устройство Вселенной в соответствии с космогонией учения Кэгон. (Ил. 3.) Эта схема мироздания (Рэнгэдзо сэкай, или «Драгоценный мир лотосовых цветов») базируется главным образом на тексте Аватамсака-сутры (яп. Кэгонкё) и состоит из вложенных друг в друга и воспроизводящих одну и ту же структуру все меньших и меньших миров. По этому поводу японский религиовед С. Хасимото, она же — настоятельница монастыря Тодайдзи Рюдзоин, — справедливо подчеркивает, что подобная образная структура отражает идею Кэгон о том, что во всех явлениях мира часть и целое существуют не иначе, как в отношениях взаимозависимости (дзюдзюмудзин) [9, S. 48].

Так, на лепестках лотосового трона Дайбуцу вновь изображается лотос, на каждом из лепестков которого вновь показана Вселенная с горой Меру, возвышающейся над Алмазной горой, в центре, с Солнцем и Луной по сторонам от нее. У подножия Алмазной горы — маленькая триада Будды с двумя бодхисаттвами. Над горой Меру располагаются небесные сферы. Все это входит в Начальный мир (Ёккай), над которым



3. Гравировка на лепестке лотосового трона будды Вайрочаны (Дайбуцу) из Тодайдзи. VIII в. Прорисовка

последовательно разворачиваются Мир форм (Сикикай) и затем — Бесформенный мир (Муסיкикай). В композиции гравированного рельефа на постаменте Вайрочаны из Тодайдзи их венчает многофигурная композиция, где снова на лотосе восседает будда, окруженный двадцати двумя бодхисаттвами. Трон в виде диска со множественными лотосами по периметру (со множеством лепестков каждый) вновь воплощает своеобразную фрактальность в космологии Кэгон. Многоуровневая фрактальность, многократная вложенность друг в друга подобных фигур делает контраст их размеров не только важным, но и необходимым средством выражения. Поэтому логичен гигантский размер Дайбуцу, драматически контрастирующий по масштабу с крошечным рядом с ним человеческим ростом прихожан.

Сходным образом в рельефах верхней части лепестков постамент контрастируют размеры фигур слушателей и проповедующего Вайрочаны. В тексте сутры неоднократно упоминается о том, что вместо слов он испускает лучи света из всех частей своего тела, и эти лучи

достигают сознания его бесчисленных последователей. Конечные получатели идей Вайрочаны представлены поверх голов бодхисаттв в виде двух-трехфигурных групп людей, обретающих знание через протягивающиеся к ним от головы Будды (в данном случае — конкретно от ушниши, традиционно считаемой главным средоточием мудрости в теле будды) изогнутые линии, которые визуалью показывают нам «траектории распространения знания». Столь последовательная визуализация текста сутры указывает на потенциально важную роль изобразительного искусства (и шире — всех пластических искусств) в деятельности направления Кэгон, что и сказалось на масштабности комплекса Тодайдзи. Колоссальные размеры статуи, очевидно, превышали пластические возможности бронзы, как материала, что негативно сказалось на ее сохранности. Статуя страдала не только от пожаров, но и от собственного веса: так, через сто лет после ее создания, в 855 году, голова фигуры упала, и был объявлен широкий сбор средств для ее восстановления и установки на прежнее место [12, S. 100].

Другие сохранившиеся от нарского времени скульптурные ансамбли также акцентируют эффекты от скачков масштаба, возникающих при воплощении космогонических тем. В комплексе Тодайдзи примером этому может служить алтарная композиция в зале Сангацудо, известном также, как Лotosовый зал — Хоккэдо, уже само название которого свидетельствует о приверженности к теме лотоса в ее космогоническом звучании. В центре алтаря под лotosовым балдахином — триада бодхисаттвы Фукукэндзяку Каннон («дарующей счастье»), фланкированная фигурами двух предстоящих бодхисаттв Гакко (Лунного света) и Никко (Солнечного света), вызывающая в памяти фрагмент композиции на лепестках лotosового трона главной статуи Вайрочаны в Кондо Тодайдзи, где по сторонам от Алмазной горы показаны два светила — Луна и Солнце. Центральная фигура триады — Каннон со множеством расходящихся, как лучи, рук, — может ассоциироваться с дарованием познания бесконечному множеству последователей через свет. Тема света отчетливо читается и в образах Никко и Гакко, скульптуры которых вылеплены из светлой, почти белой глины, словно светящейся в темноте, в то время как тон золотого лака на главной фигуре, выполненной в технике сухого лака, значительно темнее и производит светоносный эффект за счет блеска поверхности. Стоящие скульптуры значительно больше человеческого роста и имеют разный рост: Фукукэндзяку Каннон — 3 м 30 см, глина-

ные Гакко и Никко — 2 м 4 см. К тому же постаменты боковых фигур значительно ниже, чем лotosовый пьедестал центральной богини: благодаря разнице масштабов еще раз подчеркивается сверхъестественная природа персонажей, хотя по размеру они и не должны соперничать с колоссальной фигурой Вайрочаны.

Традиция «больших будд» в Японии не ограничивается только статуей Дайбуцу из Тодайдзи. Сам термин «дайбуцу» при изучении буддийского искусства Японии в словарном смысле применяют [14, p. 36] еще к нескольким средневековым скульптурам, таким, как статуя Будды из монастыря Хокодзи в Киото 1586 года, являвшаяся, при своем многометровом росте, лишь уменьшенной репликой статуи Вайрочаны из Кондо Тодайдзи (мы можем судить о ней благодаря дошедшей до нас зарисовке Э. Кемпфера 1691 года) и сходной статуе Дайбуцу, которая находится в монастыре того же названия — Хокодзи — но в префектуре Нара, а также к известной скульптуре Дайбуцу из храма Котокуин в Камакуре, принадлежащего к амдаистской школе Дзёдо. (Ил. 4.) (В популярной литературе и устной народной традиции термин «дайбуцу» относят ко всем буддийским скульптурам большого размера.)

Колоссальная бронзовая скульптура будды Амиды высотой 11,3 м (13,35 м с пьедесталом) была создана около 1252 года с целью заместить прежнюю деревянную статую, утраченную вместе с храмом в результате тайфуна 1248 года. Первоначально статуя Амиды в Камакуре, так же как статуя Вайрочаны в Наре, находилась внутри храмового зала Кондо. Однако в XIV и XV веках тайфуны, цунами и землетрясения троекратно разрушали крупномасштабное деревянное здание, и после 1498 года статуя осталась под открытым небом (хотя скульптура Будды иконографически не может находиться в открытом пространстве и требует определенного скульптурного или архитектурного обрамления). Сохранность самой скульптуры также осложнялась ее размером и тяжестью (от чего повредилась ее шея), а также сильным патинированием бронзы, не защищенной зданием. Позже, в 1923 году, сильное землетрясение почти полностью разрушило массивный постамент. Очевидно, что и у камакурской статуи, как и у скульптуры Вайрочаны в Тодайдзи в Наре, наблюдается некий кризис масштаба, который косвенным образом сказался и на судьбе содержавшего ее храма.

Сооружение статуи колоссального размера следовало традиции увеличения масштаба фигуры Амиды в искусстве амидаизма, в особенности в живописи, где величина изображаемого не лимитировалась



4. Статуя будды Амиды (Дайбуцу) из Камакуры. XIII в.

физически. Однако в большинстве подобных изображений рост Амиды превышает рост сопровождающих бодхисаттв в два раза, а человеческий рост присутствующих в композициях адептов — в 3–4 раза, но не в той степени, в которой увеличен масштаб Дайбуцу из Тодайдзи. Вероятно, колоссальный размер камакурской статуи явился результатом не столько религиозных соображений, сколько подражания камакурских властей в их новой столице величию главного храма в Нара.

Однако между двумя гигантами имеется стилистическое сходство и некоторые иконографические аналогии. Несмотря на многовековую разницу во времени создания, камакурский «Большой будда» явно подражает нарскому, и, как и он, связан с космогонической темой (что обосновывает гигантский масштаб, поскольку Амида также считается создателем собственного мира — Чистой земли). Роднит обе скульптуры и лotosовая тема. Некогда трон камакурского будды Амиды образовывали тридцать два бронзовых лепестка лотоса (из которых до наших дней дошли четыре, также хранящиеся отдельно от статуи, в музейных

условиях). И так же, как у нарского Дайбуцу, крупная, тяжелая голова, скорее, напоминает о пропорциях сидящих фигур в мелкой бронзовой пластике или даже народной скульптуре. Но стилизованные «классицистические» драпировки выглядят, скорее, запоздалой репликой хэйанского скульптурного стиля эпохи Дзёган (794–894). Статуя красиво смотрится в пейзаже, но отсутствие нимба, балдахина и оригинального постамента сказывается на целостности впечатления, а открытая спина, появившаяся после утраты нимба с обычными для литой бронзы техническими отверстиями, получившими дверцы и лестницы, что открыло для публики доступ внутрь, превратила скульптуру в подобие аттракциона (что, впрочем, не чуждо средневековой монастырской традиции).

Другие «дайбуцу» Японии не сохраняют связи с образом Вайрочаны (за исключением упоминаемого выше Дайбуцу из Хокодзи в Киото, являющегося репликой Вайрочаны из Тодайдзи). Это обычно бронзовые Амида, Сяка и Якуси-нёрай. Из более поздних скульптур, созданных до XX века, известен по старой фотографии «Хёго Дайбуцу» (Амида) 1891 года из храма Нофукудзи в Кобэ, префектура Хёго (откуда название) и Уэно Дайбуцу (Сяка) 1631 года в Токио (сохранился фрагментарно). Все Дайбуцу — бронзовые, за исключением так называемого Нихондзи Дайбуцу (Якуси-Нёрай), высота 31,05 м, находящегося в Тиба. Он высечен из камня в 1780–1790-х годах и восстановлен в своем нынешнем виде в 1969 году. (К традиции гигантских буддийских скульптур Японии можно отнести и фигуры Дайканнон, значительно менее многочисленные, среди которых бронзовые — и в редких случаях — деревянные статуи.)⁵ Большинство крупномасштабных скульптур, созданных после камакурского Дайбуцу, — бронзовые и находятся вне зданий.

В Японии не сложилась развитая традиция каменной буддийской скульптуры и ее существования в пространстве скального или пещерного монастыря, как это было в Китае и — до этого — в Центральной

5 В XX веке гигантские буддийские скульптуры Японии становятся частью общемировой традиции колоссальных статуй. Выстроенные с использованием современных технологий и материалов, они не нуждаются в зданиях и являются в большей степени достопримечательностями той или иной местности, чем самоценными произведениями искусства.

Азии. Там, так же, как и в Японии, создание гигантских изображений было связано с идеей утверждения могущества буддийского учения и через него — мирской власти. Крупномасштабные статуи появлялись на новых территориях по мере распространения там буддизма. Но сами взаимоотношения главной буддийской святыни с окружающим ее пространством сформировались еще в Древней Индии в эпоху аниконического буддийского искусства в пространственном контексте первых пещерных или скальных буддийских монастырей, использовавших камень как вечный строительный материал. Первые дошедшие до нас памятники такого рода начали высекаться в III–II веках до н. э. и завершались через одно-два столетия. Начиная со времен указов Ашоки, именно камень использовался для объектов религиозного назначения, в то время как жилая и дворцовая архитектура оставалась деревянной. Монументальные колонны — стамбхи, мемориальные хранилища реликвий Будды — ступы и буддийские скальные монастыри с их двумя типами помещений — чайтьями (храмами) и вихарами (кельями) — все эти виды буддийских сооружений синкретически объединяют в себе признаки архитектуры и скульптуры, будучи высеченными из монолитного камня.

Установился канон использования сферических и круглых форм, как особо важного для буддийского искусства источника смыслов. В картине мироздания, сложившейся в Древней Индии задолго до буддизма и в дальнейшем принятой им, круг рассматривался как символ непрерывности, вечности и бесконечности (а также и как соляренный символ, связанный с разного рода светоносными явлениями), а сфера или полусфера — как символ небес и божественного начала. В буддийской мандале они сочетались с квадратом, как образом всего земного, граничного и т. п.⁶

Исходной формой жилого, а впоследствии и храмового пространства индийского буддийского монастыря была форма естественной пещеры. Чаще всего подобные углубления за длительное время вымылись половодьем в отвесной поверхности каменных или лёссовых берегов рек. Развитая добуддийская традиция странничества и отшельничества давно освоила эти труднодоступные природные впадины

6 В архитектуре деревянных храмов, преобладавших на Дальнем Востоке, квадратный план здания и его двора мог уподобляться квадрату мандалы, в то время как «небесные» циркульные формы концентрировались на статуях алтаря и вокруг них (круглый лотосовый трон и зонтик, в алтарном варианте — балдахин).

как место уединения, ночлега и укрытия от тропических ливней. Такие выемки могли далее углубляться их обитателями и обретать довольно объемное внутреннее пространство. На вид они напоминали ласточкины гнезда, и вход в них имел обычно округлое в верхней части естественное очертание, сформировавшееся в результате осыпей и разного рода эрозий окружающей породы. Именно такой весьма органичный вид ассоциировался с образом каменной пещеры, который в буддизме стал символом удаления от мира (и в этом качестве позже воспроизводился в деревянной буддийской архитектуре Дальнего Востока в виде окна с полуциркульным завершением). Сферические формы получили особую важность в буддийских ритуалах почитания и охраны реликвий.

В монастырях из неприязнательных жилых келий выделились и развились помещения храмового назначения, в которых хранились и почитались реликвии Будды. Главной формой реликвии были «шарира» (санскр. «тело») — шарики из материала, напоминающего смальту, которые, согласно традиции, почитались как останки исторического будды Шакьямуни, которые остались в пепле после обряда кремации. По первоначальным поверьям, их было восемь, однако почти каждый крупный буддийский монастырь претендует на владение ими, принимая определенную условность касательно их происхождения. (В Японии во многих старых монастырях, обычно в подножии пагоды⁷, тоже хранятся многослойные ларцы с набором подобных реликвий. Они выточены из хрусталя и полудрагоценных минералов в форме идеального шара и до блеска отшлифованы.) Таким образом, сферическая форма, обусловленная шаровидными шарира, воспроизводится еще дважды — сначала в форме ступы, а затем в архитектурной форме завершения монолитного каменного интерьера чайтьи. Трижды повторяется и материал: спекшился в камнеподобную смальту частицы праха Будды, каменная ступа и каменный полусферический потолок над ней. (В интерьере дальневосточного деревянного храма эти круглые формы воспроизводятся в очертаниях лотосового трона и лотосового балдахина над головой статуи.)

Индийская оригинальная ступа возникает как отдельная стоящая монументальная скульптурно-архитектурная форма, а в дальнейшем

7 Пагода, при внешнем несходстве со ступой, является ее семантическим эквивалентом. Ярусы пагоды — лишь постамент для ступы, которая в виде маленького сферического или овоидного объема с возвышающимся над ним осевым шпилем с нанизанными на него дисками небесных сфер, венчает всю постройку.

в монастырях развивается монолитная форма чайтхи, содержащей ступу внутри, как главный в монастыре объект религиозного поклонения. Полусфера воспроизводилась и в верхней части потолка в глубине чайтхи над ступой, так что сферический мотив воспроизводился трижды — реликвии шарира, ступа и потолок чайтхи («коробовый свод», завершающийся в глубине подобием конхи). При входе в чайтхю полуциркулярная форма напоминала о себе в форме «арки». (Все эти формы монолитны и не являются конструкциями; они высекались скульптурными методами.) Сферические частицы праха Будды размещались под полусферой ступы (на Дальнем Востоке — под соответствующей формой сверху пагоды) и защищались сверху полусферическим потолком пещеры.

Таким образом, в Индии в доиконический период (к рубежу нашей эры) в архитектуре были отобраны геометрические формы (сфера, полусфера, арка, дуга, круг), предназначенные для размещения, сохранения и почитания святыни, и установилась их семантика.

С распространением буддийской иконографии махаяны с первых веков нашей эры на ступе появились антропоморфные изображения Будды, которые могли символически замещать реликвии и дублировали их функции. Сохранялось и прежнее обрамление реликвий. В дальнейшем отдельно стоящие фигуры значимых буддийских персонажей размещались и без ступы, оставаясь под полусферическим завершением пещеры, в нише или под изображенной аркой.

В изображении антропоморфного тела Будды круглые и полусферические формы также несли в себе сакральные смыслы. Непременными элементами его иконографии были круглые солярные символы на ладонях и ступнях, солярный нимб, спиралевидный знак между бровями (урна) и полусферическая выпуклость на темени, знак небесной высшей мудрости. (Любопытно, что в иконографии будды-бодхисаттвы Майтрейи на его волосах присутствовало миниатюрное изображение ступы, не только как символ мироздания, но и как напоминание о паринирване.)

Во время широкого распространения буддизма махаяны с первых веков нашей эры число его адептов возросло, возникла необходимость во множестве буддийских изображений, которые исполнялись также и из более доступных и менее трудоемких материалов — терракоты, дерева, бронзы и т. д. Однако камень оставался предпочтительным для скульптуры больших пещерных и скальных монастырей Южной Азии. В них скульптура никогда полностью не «отрывалась» от камен-

ного фона, оставаясь рельефом разной высоты, в крупном масштабе — чаще горельефом, и сохраняя связь с телом скалы и материалом всех сооружений монастыря. Это в значительной степени снимало проблему веса и балансировки сложных стоящих или сидящих антропоморфных фигур. Что же касается лежащих статуй, — в основном в сцене паринирваны Будды, — то там скульптор чувствовал себя более свободным и пользовался возможностью полностью отделить фигуру от материнского каменного массива, создав круглую скульптуру. Сравнительная техническая легкость сделала возможным создание многих крупномасштабных изображений лежащего Будды в сцене оплакивания, или паринирваны, как из камня, так и из глины или терракоты. В монастырях афганской долины Бамиана имеется крупная статуя, изображающая лежащего Будду (с 2004 года велись ее раскопки). Позже подобные примеры нередко встречаются в странах Южной и Юго-Восточной Азии: на Шри-Ланке считается достопримечательностью статуя в Гал Вихаре XII века, в Бирме славится фигура Будды XI века из оштукатуренного кирпича из храмового комплекса Швезандо в Пагане, в Таиланде позолоченная статуя XII века из храма Ват-Пхо в Бангкоке длиной 46 м. Множество более поздних статуй такого рода пользуется популярностью у туристов. В Японии самое раннее подобное произведение — сцена оплакивания Будды в нижней части пагоды Годзюното монастыря Хорюдзи в Наре (VIII век), а самое позднее — вероятно, лежащий бронзовый Будда длиной 41 м в храме Нандзо-ин в районе Сасагури префектуры Фукуока (1995).

Возвращаясь к V–VII векам н. э. — времени распространения буддизма из Индии и Афганистана по Южной⁸, Средней, Центральной и Восточной Азии⁹, отметим, что создание гигантских изображений Будды (Шакьямуни, Майтрейи или Вайрочаны) продолжалось, и они, поражая воображение своими размерами, уже этим успешно апеллировали к сознанию новообращенных адептов (что не исключало и признания их высоких художественных достоинств). Так, сильнейшее

8 На Шри-Ланке известна статуя Шакьямуни V века из Ауканы высотой 12 м и лежащая статуя Будды в паринирване из Полоннарувы XII века длиной 4,59 м.

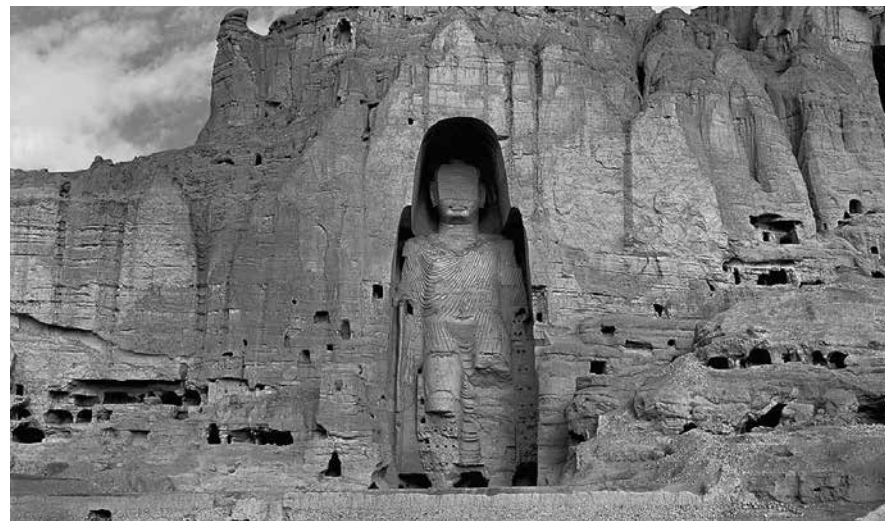
9 Для самой Индии практика создания колоссальных буддийских фигур не была характерна ни в древности, ни в Средние века, где она представлена лишь единичными образцами; в качестве таковых можно вспомнить крупные фигуры лежащего Будды в комплексе Эллары и внешне похожую на буддийскую 18-метровую джайнскую статую Гоматешвары на горе Шраванабелгола в Южной Индии. Однако рост Джинны Махавиры, согласно Аупапатикасутре (III–IV века), достигал семи локтей при том, что древневосточный локоть равнялся примерно 45 см, то есть — 3,15 м.

впечатление производят (точнее, производили до их варварского разрушения в 2001 году) две колоссальные скульптуры в Бамиане (Афганистан). (Ил. 5.) Видимые издали благодаря расположению на вертикальном срезе высокой скалы, они господствовали над обширной долиной, подобно древним индийским ступам, олицетворявшим ось мира и центр земли, и заслуженно считались главными буддийскими колоссами в Центральной Азии.

Две гигантские статуи Будды (55 и 37 м) датируются VI веком н. э. и наследуют стилистику индийского гандхарского искусства. После разрушения статуй за каждой из них открылась монолитная ниша, завершаемая над головой Будды неглубоким «коробовым сводом». У большей скульптуры она расширена от уровня плеч и ниже, что сделало ее трехлопастной. Статуи, о которых теперь можно судить только по фотографиям, были строго фронтальными с уплощенной передней поверхностью, что роднит их с рельефом, и выглядели довольно скованно, тяжеловесно и архаично, хотя изысканная стилистика их драпировок восходит к лучшим гандхарским образцам. Скульптуры частично оштукатурены и несут следы окраски минеральными красителями. Выполненные из дерева верхние части их лиц разрушились задолго до полной гибели статуй, но мы можем судить о них по рисунку Александра Бернса 1832 года, по которому также видно, что нимб большей статуи был орнаментирован, скорее всего, расписан в традициях монастырских стенописей Центральной Азии, что подтверждают фрагменты росписей того же времени, сохранившиеся в других помещениях обширного монастырского комплекса Бамиана. Это сложное сочетание стилистических особенностей характерно для традиции центрально-азиатской буддийской пластики на ее пути из Индии в Восточную Азию.

Утрата рук, лиц и мелких атрибутов статуй не позволяет определить, были ли они образами Шакьямуни, Майтреи или Вайрочаны, но можно предположить, что кого-то из двух последних, скорее Майтреи, хотя чаще он изображается в сидячей позе, но не исключена и поза стоя.

Популярность Майтреи в тех странах, где буддизм был нов, связана с темой будущего и надежды на спасение в эпоху распространения буддизма. Майтрея (санскр. «связанный дружбой»), пожертвовавший возможностью непосредственного перехода в нирвану и отложивший его ради помощи людям из дружеских чувств к живым существам, воспринимался как символ новизны и надежды на будущее. Как отмечает Н. А. Виноградова, «культ Майтреи распространен в Центральной



5. Статуя будды из Бамиана. VI в.
Не сохранилась

Азии и на путях проникновения ламаизма. В скальных монастырях и ламаистских дацанах в его честь высечены из камня или вырезаны из дерева многометровые статуи (шестнадцатиметровая деревянная статуя стоящего Майтреи в храме Юнхэгун в Пекине, XVIII в.)» [1, с. 175].

Говоря об обширном буддийском мире VI–VIII веков и культуре различных бодхисаттв в нем, Н. А. Иофан упоминает гигантские 25-метровые статуи Майтреи [3, с. 156]. Она отмечает общность их иконографии в Китае и Центральной Азии, причем связывает появление крупномасштабных статуй с традициями Центральной Азии: «Майтрея почитался как защитник веры и покровитель проповеди буддизма. С этой его функцией и были связаны монументальные скульптурные изображения в пещерах храма Юнган, а позднее и в храме во имя грядущего пришествия Майтреи в Турфане. По-видимому, культ Майтреи в целом ... испытывал большое влияние различных солнечных культов Центральной Азии...» [3, с. 155]. (Отметим, что и применительно к увеличенному росту фигуры будды Амиды по сравнению с ростом обычных людей в росписях Центральной Азии К. Ф. Самосюк связывает его с традицией манихейства, важной составляющей которого была зороастрийская традиция [5].)

Традиция гигантских буддийских изображений проникала в Японию через территории Китая и Корейского полуострова (в то время, как другим направлением ее распространения была Юго-Восточная Азия). Япония в VIII веке в выборе образцов буддийского искусства ориентировалась на китайские Северные и Южные Династии (главным образом Северная Вэй (386–535) и Суй (581–618), затем — империю Тан (618–907). Ранее на нее оказало влияние корейское искусство эпохи Трех государств (Пякчэ, Силла и Когурё, в которых активно развивалась буддийская культура в V–VII веков н. э.) и в дальнейшем — художественная традиция государства Объединенная Силла (676–935).

Сама же китайская скульптура раннего средневековья использовала примеры пластики индийского, кушано-гандхарского, центрально-азиатского и среднеазиатского происхождения, а также образцы из Восточного Туркестана. Оттуда же заимствовалась и концепция взаимоотношения скульптуры с окружающим ее архитектурным пространством. В Китае появились крупномасштабные скальные монастыри, территория которых простиралась на многие километры. Важным отличием от Индии и Афганистана был состав скальных пород — в основном известняковых и лёссовых, что делало легким переход от каменных скульптур к терракотовым и глино-ганчевым и обеспечивало органичное использование штукатурки, часто с окрашиванием. Однако эти непрочные материалы редко использовались для изготовления центральных крупномасштабных скульптур, выполняемых традиционно из наиболее твердых доступных пород камня. При этом пещера или ниша оставалась обязательным атрибутом архитектурного обрамления фигуры.

Пещеры Могао в Ганьсу, где с IV века создавался комплекс Дуньхуан, монастырь Юньган в провинции Шаньси (основные памятники датируются между 460 и 494 годами) и гроты Лунмыня VI–IX веков в Хэнани называют «Тремя великими пещерными комплексами Китая». К ним, как проявление высокой классической традиции, примыкает монастырь Майцзишань, строившийся с конца IV века так же, как и Дуньхуан, в провинции Ганьсу.

В монастыре Дуньхуан (широко известном также как Цяньфодун, «Зал тысячи будд»), где работали центральноазиатские мастера, в эпоху Северной Вэй особо крупных скульптур еще не высекалось. Статуи лепились из глины с различными добавками, с использованием дере-

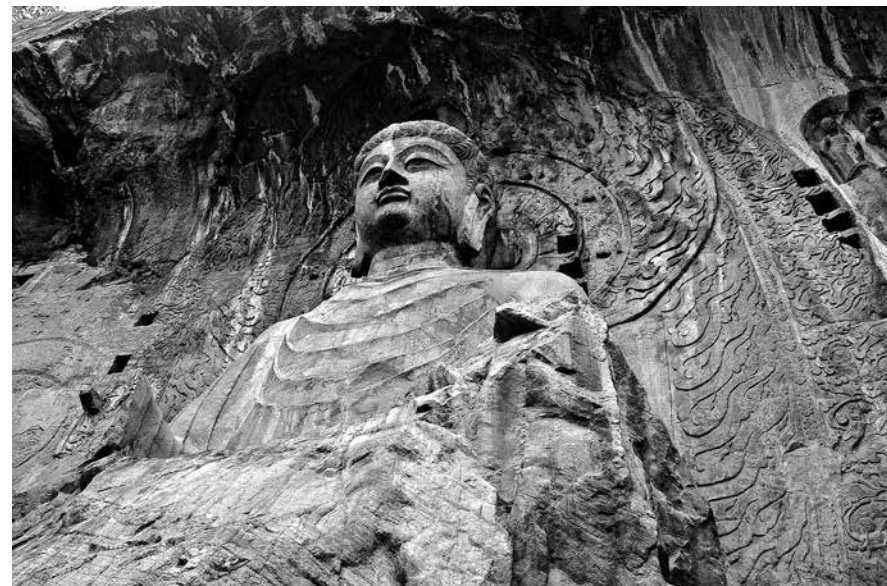
вянного палочного каркаса, покрывались штукатуркой или ангобом и окрашивались. Размещались они в нишах или в помещениях пещер. «Заглубленные в нишах или стоящие у стен скульптуры тяготели к рельефу и отличались фасадной обращенностью к зрителю» [1, с. 51], в чем, безусловно, сказывается богатая традиция низких гравированных рельефов, доминировавших в каменной пластике древнего Китая. Тема арки или ниши трактуется графично, создавая не столько вместительное, сколько уплощенный фон для статуи с графически подчеркнутой дугой обрамления. Сходную трактовку объема мы видим в главной скульптурной триаде скального монастыря Майцзишань. Композиция, представляющая собой сравнительно плоский рельеф, располагается в неглубокой нише и включает в себя статуи Будды Амиды (Амитофо), сопровождаемого бодхисаттвами Авалокитешварой (Гуаньинь), средоточием милосердия, и Махастхамапраптой (Пиньинь), олицетворяющей силу мудрости. Амитабха — «неизмеримый (беспредельный) свет» (санскр.) — опять светоносность сопрягается с гигантским размером (высота статуи Амиды 16 м). Триада располагается в неглубокой выемке, соответствующей толщине рельефа и очерчена ломаной линией, имеющей неправильную прямоугольную форму, что обусловлено технической необходимостью и слабо ассоциируется с образом пещеры.

Следующий этап пластического освоения темы пещеры мы видим в монастырской скульптуре Юньгана. В отличие от Дуньхуана с его изобилием живописи на стенах, в Юньгане использованы почти исключительно скульптуры и рельефы, в изготовлении которых участвовали мастера из Центральной Азии, Индии и Шри-Ланки. Они принесли с собой традицию более изощренного трехмерного пластического решения пространства вокруг скульптуры. Глубокие прямоугольные в плане гроты содержат монолитную колонну, оформленную в виде пагоды, или скульптурную композицию из одной или нескольких крупных статуй. Передняя стенка грота тонкая, часто разрушена (или отсутствует) и нередко имеет арочных очертаний вход или окно на уровне первого яруса и окно на уровне третьего, часто на уровне лица крупномасштабной статуи, находящейся в интерьере (эта традиция сохраняется в японских деревянных буддийских храмах; так, в Кондо Тодайдзи имеется окно фигурных очертаний на уровне лица Вайрочаны). Вверху внутренность крупнейших пещер завершалась полусферой или имела уступчатые формы. Для скульптур небольшого размера в стенах вырезались ниши. Главная триада также обрамлена нишей,

она более глубокая и имеет внешнее очертание широкой, немного приплюснутой сверху полуциркульной арки или лепестка лотоса. Она обозрима целиком из-за обвала передней стенки грота, случившегося более тысячелетия назад (возможно, перед ним некогда существовали легкие деревянные конструкции наподобие здания храма, игравшие роль портика). Внутри грот имеет куполообразный потолок, который при помощи резьбы оформлен конхой с вогнутой мандорлой. Ниши (16, 18, 19 и др.) других буддийских скульптур, как стоящих, так и сидящих, бывают весьма глубоки и последовательно воспроизводят тему пещеры. Фигура будды Шакьямуни шестнадцатиметровой высоты — не единственная гигантская статуя комплекса: гроты с 16 по 20 содержат колоссальные изваяния будд высотой от 13,5 до 16,8 м, которые традиция связывает с образами императоров Северо-Вэйской династии [15, р. 35].

Стилистика главной триады, по общепринятому мнению, тяготеет к индийским прототипам. Знаменательно, что, например, И. Ф. Муриан, много внимания уделявшая кросскультурным взаимодействиям на Востоке, возводит ее не к гуптскому времени, а — через три столетия назад — к кушанскому: «Прототипом такой скульптуры могли быть матхурские скульптуры, такие, как Будда с предстоящими из Катры, близ Матхуры (начало II в. н. э.) или, например, такая же скульптура сидящего Будды с двумя предстоящими по бокам из штата Уттар Прадеш (110 г.). Различия — в деталях и размере (высота памятника из Уттар Прадеш 73 см, высота сидящей фигуры Будды из Юньгана — 15 м)» [4, с. 156]. Напомним, что о кушанских прототипах много говорилось и применительно к буддам из Бамиана VI века, что тоже представляется весьма убедительным. Скорее всего, здесь дело в стадийных аналогиях, связанных с этапом утверждения буддизма на новых пространствах Азии, а не в прямом хронологическом соответствии. Интересным в данной цитате представляется также сравнение гигантской скульптуры с небольшим памятником пластики, как ее наиболее близким стилистическим источником, и подчеркивание эффекта перепада масштабов между прототипом и позднейшей версией. (Подобный эффект «разрастания» небольшого исходного образца в колоссальную скульптуру очевиден и в Дайбуцу из Тодайдзи и во втором Дайбуцу — статуе Амиды из Камакуры.)

Монастырский комплекс Лунмынь, где находится статуя Вайрочаны (Лочаны, 672–676) высотой 13,37 м, являющаяся, по всей вероятности, непосредственным прототипом Дайбуцу из Тодайдзи, считается вершиной танского пластического искусства. (Ил. 6.) Он состоит из нескольких



6. Статуя будды Вайрочаны из грота Фэнсянсы монастыря Лунмынь. VII в.

сотен пещер, главные из которых (Биньян, 500–523, Гуян, 495–575, и Фынсянь, 627–675) имеют скругленные потолки, приближающиеся к форме полусферы, и содержат крупные статуи буддийских божеств, как правило, сгруппированные в триады. По сравнению со статуями Юньгана их объемность возрастает, а моделировка поверхности смягчена и детализирована. Центральная композиция всего комплекса, ставшая многофигурной, развернута и открыта для обозрения с большого расстояния. Как пишет И. Ф. Муриан, «не в тесной каменной нише (Юньган), а в центре большого углубления в высокой скале, фланкируемый по сторонам гораздо более маленькими фигурами других буддийских персонажей, восседает танский Будда...» [4, с. 157]. Эта подчеркнута репрезентативная трактовка главной рельефной группы монастыря в духе танского «придворного буддизма», скорее всего, связана с властными аспектами образа Вайрочаны как владыки космоса и идеала совершенного правителя.

Собственно, скульптурами Лунмыня и завершается история буддийских гигантов в Китае вместе с угасанием традиции пещерных

монастырских комплексов. Стоит упомянуть еще позднейшие скульптуры Могао и Майцзишаня и достопримечательность провинции Сычуань — статую Майтреи (713–803), вырубленную в горе Линъюньшань и доработанную с использованием композитных техник и дополнительных к камню материалов: при впечатляющей высоте в 71 м по исполнению она приближается к стилистике народного творчества и являет собой уже, скорее, произведение ландшафтного искусства.

В то время как в Китае гигантские изображения из камня остались прерогативой скальных монастырей, в Корее характер грунта не соответствовал задачам создания крупных пещерных комплексов и больших изваяний и в архитектуре преобладал тип деревянного храма, а традиция буддийской каменной скульптуры и рельефов была представлена в менее значительной степени. Редким исключением здесь является довольно плоский каменный рельеф Будды VII века с гравировкой драпировок на передней поверхности, возможно, незаконченный, находящийся в горах близ Кёнджу.

В важнейшем храмовом комплексе раннего буддизма в Корее — монастыре Пульгукса (751–774) близ Кёнджу — наблюдается лишь частичное использование камня в постаментах деревянных храмовых построек. Из каменных блоков сложены лишь трехэтажная пагода Соккатхап (Пагода Сакьямуни) высотой 8,2 метра и Таботхап (Пагода сокровищ) высотой 10,4 метра. Но в состав монастыря Пульгукса входит отдаленный скальный храм Соккурам (742–774), посвященный Шакьямуни и представляющий собой (в подражание пещерной архитектуре) искусственный грот, вырытый в горной породе и облицованный каменными плитами. Планировка храма включает в себя три помещения, из которых главное, наиболее глубокое, покрыто куполом диаметром около 7 м из каменных плит, имитирующим потолок пещеры и укрепленным снаружи каменными кронштейнами в окружающем грунте. Центр потолка, подобно Юньгану и Лунмыню, украшен рельефом лотоса, так же, как и трон, на котором восседает будда Шакьямуни. Его статуя имеет размер около 3,5 м с постаментом и вряд ли может быть отнесена к числу гигантских скульптур. Однако ей свойственно некоторое монументальное величие, особенно ощутимое в сопоставлении с размером и объемным решением сопровождающих барельефов с изображениями буддийских персонажей на панелях, которыми облицована нижняя часть стен ротонды, подобных барельефам Лунмэня. Ярусом выше располагались сидящие в нишах с закругленным завершением

фигуры Будд. Памятник демонстрирует сдержанный классический стиль и является уникальным примером имитации монолитного сооружения средствами конструкции из каменных блоков.

В Японии же традиция каменной пещерной и скальной архитектуры и каменной скульптуры практически не сложилась. Особое отношение к священным камням в синтоистской традиции, где они воспринимались неприкосновенными и считались потенциальным местом пребывания богов (ками), не допускало их обработки средствами резьбы, гравировки или высекания. (Появление каменных буддийских объектов в Японии имело спорадический характер: редкие единичные привозные из Кореи рельефы, миниатюрные каменные пагоды в роли садовой скульптуры или как демонстративная часть ансамбля буддийских монастырей и уникальные стелы монастыря Син-Якусидзи.) Дерево же, как традиционный строительный материал, напротив, приветствовалось. Во всех странах Дальнего Востока оно тоже доминировало в жилой и дворцовой архитектуре и со временем вытеснило камень и в культовой, но примерно до VIII века монастыри и храмы оставались преимущественно каменными. В Японии же развитие буддийской архитектуры началось сразу и исключительно с возведения деревянных сооружений, что усиливало в ней пространственные акценты за счет пластических, в соответствии с традиционной синтоистской концепцией пространства и объема в храмовых комплексах.

Предпочтение, отдаваемое дереву как строительному материалу, подкрепленное еще древними синтоистскими представлениями, и отсутствие традиции каменных пещерных комплексов потребовало строительства огромных деревянных храмов для размещения крупномасштабных буддийских скульптур, что привело к иной трактовке канонической художественной среды буддийской скульптуры, изменению прежней смысловой окраски буддийских комплексов и их составляющих. Так, в интерьерах балдахин и постамент семантически заменяют пещеру и нишу. Для самих же гигантских скульптур переход к бронзе оказался чреват угрозой для их сохранности и превышением пластических возможностей самого материала, что сказалась на особенностях их художественной формы. Переход от каменного горельефа к бронзовой круглой скульптуре повлек за собой невозможность использовать каменную

материнскую скалу как фон и и средство поддержки тела и головы фигуры, открыл для обозрения спину персонажей, вызвал к жизни проблему крепления тяжелых нимбов или мандорл. Ориентируясь на каменные китайские образцы из пещерных и скальных монастырей, японские «дайбуцу» в то же время отличаются слитностью силуэтов, «оплывающим книзу» объемом, сравнительно большим наклоном фигуры вперед, необходимым в целях обретения равновесия, и пропорциями, характерными для средней и мелкой бронзовой пластики с укрупненной головой. В декоративном решении поверхности используются характерные для бронзы техники позолоты и гравировки, ее цвет претерпевает воздействие патины, особенно на открытом воздухе (как, например, в статуе Амиды из Камакуры), в то время как моделирование объема и трактовка драпировок ориентируются на стиль, сложившийся в каменной скульптуре Китая. Однако японские «дайбуцу» не образовывали триад; фигуры предстоящих у них если и есть, то они более поздние и выполнены из других материалов. Одинокий колосс, заполняющий собой весь интерьер храма, производит эффект «увеличенности», создает иллюзию внезапного сказочного превращения бронзовой статуэтки в космического гиганта, в то время как его китайские и центрально-азиатские аналоги порождают у зрителя иное впечатление — органичного появления титанической каменной фигуры из гигантской скалы, поскольку отличие каменного гиганта от бронзового — в способе создания формы: если в первом случае это высекание, то во втором — лепка модели и литье по ней.

Все эти особенности — лишь часть тех трансформаций, которые претерпели идеалы буддийской скульптуры в Японии, в том числе и в связи с замещением камня бронзой, поскольку, как мы убеждаемся на основе рассмотренных данных, отличия в наборе используемых в искусстве материалов и предпочтений при их выборе значительно меняют характер произведений искусства, влияют на их стиль и контекст и обуславливают их своеобразие.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Виноградова Н. А. Скульптура старого Китая. Духовные знаки времени. М.: Театралис, 2010.
2. Виноградова Н. А. Скульптура Японии. III–XIV вв. М.: Изобразительное искусство, 1981.
3. Иофан Н. А. Культура древней Японии. М.: Наука, 1974.

4. Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М.: КомКнига, 2005.
5. Самосюк К. Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков (коллекция П. К. Козлова). Автореферат дис. ... доктора искусствоведения (17.00.04). М.: Государственный институт искусствознания, 2005.
6. Dohanian Diran K. The Colossal Buddha at Aukana // Archives of the Chinese Art Society of America. 1965. Vol. 19. Pp. 16–25.
7. Durt H. Todaiji — Zentrum des japanischen Buddhismus im 8. Jahrhundert // Im Licht des Grossen Buddha. Schätze des Todaiji-Temples. Nara. Katalog / Hrsg. von A. Schlombs. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 1999. S. 30–39.
8. Girard F. Todaiji — the Attempt to Translate a Universal Vision of the World into Reality // Im Licht des Grossen Buddha. Schätze des Todaiji-Temples. Nara. Katalog / Hrsg. von A. Schlombs. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 1999. S. 49–58.
9. Hashimoto S. The Cosmology of the Teaching of the Kegon School as Exemplified by the Engravings of the “Treasure World of the Lotus Blossoms” on the Lotos Pedestal of the Great Buddha // Im Licht des Grossen Buddha. Schätze des Todaiji-Temples. Nara. Katalog / Hrsg. von A. Schlombs. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 1999. S. 40–48.
10. Henrichsen C. The temple Compound of the Todaiji and the History of its Construction // Im Licht des Grossen Buddha. Schätze des Todaiji-Temples. Nara. Katalog / Hrsg. von A. Schlombs. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 1999. S. 80–92.
11. Horiike S. The History of the Todaiji // Im Licht des Grossen Buddha. Schätze des Todaiji-Temples. Nara. Katalog / Hrsg. von A. Schlombs. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 1999. S. 20–29.
12. Ito S. The restoration and creation of Buddhist sculptures in the Todaiji Of the Heian Period (794–1185) // Im Licht des Grossen Buddha. Schätze des Todaiji-Temples. Nara. Katalog / Hrsg. von A. Schlombs. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 1999. S. 93–100.
13. Sen T., ed. Buddhism Across Asia: Networks of Material, Intellectual and Cultural Exchange. Vol. 1. Singapore: ISEAS Publishing, 2014.
14. Shuppansha D. Japanese-English Buddhist dictionary. Tokyo: Daitō-Shuppansha, 1965.
15. Yue D., Xirui G., eds. Atlas of World Heritage: China. South San Francisco: Long River Press, 2005.