

УДК 745/749+7.032(31)

Скульптура Тибета: пластика духа

Сергей Владимирович Курасов

Московская государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова, Россия
125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9
кандидат искусствоведения, профессор
E-mail: kurasov67@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена символическим, иконографическим и иконометрическим аспектам изобразительного канона скульптуры Тибета. Автор анализирует происхождение буддийской пластики, ее связь с религиозным искусством буддизма, приводит свидетельства восприятия скульптур в составе храмовых комплексов. В статье показана эволюция технологических приемов и использования различных материалов при изготовлении скульптур – от глины до бронзы и различных способов отделки – от драгоценных камней до позолоты, раскрывается сакральное значение поз, пропорциональных соотношений отдельных частей фигур, вариантов поз. Материал статьи позволяет сделать вывод о том, что символизм композиции, условный язык поз, жестов, атрибутов увеличивают информационные возможности скульптуры, в известной мере снимая исконную ограниченность этого вида искусства в раскрытии сюжета. В заключении автором выделены основные тенденции и школы буддийской пластики, подчеркивающие единство духовно-религиозной и художественной традиций.

Ключевые слова: искусство Тибета; скульптура; буддизм; иконография; иконометрия.

Введение. Скульптура буддизма, так же, как и все остальные виды изобразительного искусства Тибета, тесно связана с развитием этого духовного учения. Особую роль, как мы увидим ниже, в создании скульптурных изображений играла целая система канонических правил, касающаяся самого объекта изображения, включая значение поз, используемых материалов, пропорции и размеры, местоположение скульптуры в храмовых комплексах. Понять и оценить значение этих правил и традиций тибетской скульптуры невозможно без обращения к истории становления жанра и его связи с духовной традицией.

Материалы и методы. Для изучения скульптуры Тибета использовался комплекс методов и инструментов исследования. В ходе предпринятых автором экспедиций был выявлен уникальный материал полевых исследований. Наряду с анализом древних текстов и систематизацией исторических сведений, проведен искусствоведческий анализ культурно-исторической ситуации, ансамблей и памятников.

Обсуждение проблемы. XVII–XVIII вв. – время расцвета тибетской скульптуры. Статуи буддийских божеств создавали из различных материалов: дерева, глины, камня, бронзы, а также из быстро твердеющих смол. Бронзовые статуи покрывали позолотой (Будда), остальные – раскрашивали в яркие цвета. Для статуй шили специальные одеяния, а внутрь вкладывали рулоны бумаги, исписанные молитвами. Скульптура Тибета, так же, как и живопись, связана с буддийским культом. В различных местах встречаются высеченные в скалах и раскрашенные яркими красками рельефы с изображением буддийских святых. В насыщенную декоративность храмового убранства металлическая скульптура вносит торжественное сияние позолоты, строгость незолоченых, покрытых темной патиной фигур.

В записях экспедиции 1928 года «Искусство Тибета» Н.К. Рерих так описывал свое впечатление о внутреннем убранстве храма: «В бархатных наслоениях времени начинаете различать на стенах мягкие силуэты обликов. Целый ряд строгих Бодхисаттв, Держателей, Хранителей... Четко стоят они. Запечатлены твердой рукой. Время придало краскам богатство и смягчило искры золота. Незабываемое впечатление. Воздымающая радость.

Весь сине-белый, точно старого китайского фарфора, вход. Маленькая дверка и высокий порог. Точно старые знамена битвы духа, спускаются с резных балясин ряды танок. Множество картин сияет сложным многообразием. По черному фону мчатся золотые и пурпурные всадники. Золотые нити облаков и строений свиваются в свиток неисчерпаемого

воображения. Отшельники укрощают стихии. Учителя совершают путь трудный. Посрамлены темные силы. Толпы народа, и оправданного, и грешного, теснятся к тронам Благих. По белым хатыкам – шарфам пустыни – минуют стремнины жизни. И Сам Благословенный Татхагата в кругу избранных Архатов посылает благословение приходящим, не убоявшимся великого пути. Не забудем этот ковчег драгоценных знамен. Исполнимся крепостью битвы.

И еще резной вход. Над широкими ступенями мощно стоят Дхармараджи – Владыки всех стран. Охраняют врата к Великой Матери Сущего. Многоокая, Всезнающая Дуккар, окруженная светлыми Тарами, – самоотверженными хранительницами человечества. Еще не всюду успело подернуться благородным покровом времени золото, но сырость стен уже плетет свой узор. Высоко над Тарами мандала Шамбалы. Неустанный Владыка Ригден бодрствует на Башне в священном круге снеговых гор. Столпилось воинство. Не забудем эти великие символы» [1, с. 66].

Несмотря на наличие описаний, каталогов, публикаций [2] скульптурных памятников Тибета, целый ряд аспектов эволюции искусства скульптуры, сложение системы канонов, анализ технологии и материалов нуждаются в более подробном рассмотрении.

Традиция создавать статуи идет от самого Будды. Он рекомендовал изготавливать их в целях почитания живого Будды в образе человека, а также для ритуала жертвоприношения Будде, ушедшему в Нирвану. Первые статуи, согласно древним сутрам, были деревянными, но позже скульпторы стали применять и другие материалы, в том числе камень [3].

В практике индийских религий установилась своеобразная шкала ценности скульптурной иконы в зависимости от материала, из которого она сделана. Так, по сообщению «Агнипураны», наименее ценные изображения делались из глины, далее следовали фигуры из дерева, из обожженной глины, из камня, наконец, наивысшую, религиозную заслугу давало изготовление иконы из золота или другого металла. Достоинства металлической скульптуры заключались не только в ценности материала, но и в ее пластических качествах [4].

В религиозном искусстве буддизма природа скульптуры соотносится с культом личного бога [5, 6]. Истоки его лежат в общеиндийской традиции почитания *иштадеваты* – бога, с которым верующего связывает собственный выбор или обычай той социальной группы, к которой он принадлежит. В средневековом буддизме культ *иштадеваты* нашел продолжение в почитании *идамов* (тибетский перевод *иштадеваты*) – личных покровителей, избираемых верующими для своей защиты. Поклонение *иштадевате-идаму* предполагает личный контакт адепта с богом, воплощенным в изображении; поэтому икона может быть небольшого размера. С течением времени и развитием учения и религиозной практики буддизма культ иконопочитания постоянно набирал силу, возрастало и значение личной иконы, представленной единичным изображением божественного персонажа. Соответственно умножалось и количество скульптурных икон.

Во времена кушанской Бактрии расцвело искусство традиции Гандхары, оставившее после себя образцы высоких достижений в синтезе греческих и индийских канонов. В это время стало развиваться более доступное и быстрое производство культовых изделий из глины и алебаstra. Они представлены удивительными по глубине и выразительности скульптурными работами образов Будды и бодхисаттв в среднеазиатских храмах Мерва и Каратепе. Из цельных скальных пород, и особенно мягкого песчаника, вырубались целые ансамбли скульптур и монументов. К таковым относятся и гигантские 60-метровые статуи Будды в Бамиане в Бактрии (совр. Афганистан), которые стояли в скальных вырубленных нишах до их разрушения талибами в 2001 г.

Тибетские мастера усвоили и восприняли традиции, опыт и пропорции своих индийских предшественников. Если в Индии и в Средней Азии буддийские статуи делались преимущественно из камня или алебаstra, то тибетцы работали преимущественно с камнем, а затем в скульптуре стали использовать широкую палитру всевозможных материалов.

Так, первоначально, с X в., когда буддизм окончательно закрепился в Тибете, бронзовые изваяния Будды и идамов стояли на каменных или кирпичных пьедесталах, держа в руках такие же бронзовые атрибуты. Статуи выполнялись по всем канонам, однако были неодетыми, не покрывались инкрустацией и не имели ничего, кроме бронзовых деталей.

Лама Цзонхава¹ изменил это положение [7, 8]. При нем статуи стали изготавливать из драгоценных металлов, таких, как золото и серебро, а медные и бронзовые стали украшаться сложной инкрустацией из драгоценных и полудрагоценных камней. Головы идамов стали украшаться золотыми коронами, со вставленными в них яхонтами, изумрудами, рубинами и особенно бирюзой различных оттенков. Серьги, ручные и ножные браслеты также изготавливались из серебра и золота и надевались на бронзовые тела. Соответствующие места статуй, лица, волосы раскрашивались минеральными красками. Фигуры будд и идамов облекались в парчовые и шелковые одежды. Тела бронзовых будд покрывались тончайшим слоем кованого золота. Позже применяли технику золотого напыления, а также и натуральное золото, которое наносилось на поверхность таким толстым слоем, что оно слабо держалось и падало мелкими крупинками.

Со временем в Тибете уже ни один храм не обходился без бронзовых изваяний, распространив этот вид искусства на весь ареал тибетского буддизма, в том числе и за пределами страны. Центральная фигура Будды и главные персонажи пантеона в любом тибетском храме всегда представлены в виде статуй или скульптуры, будь это бронзовое литье, окрашенная и глазурная глина или папье-маше. Этот и другие факты позволили итальянцу Ипполито Дезидери, проникшему в Тибет в XVII в., написать о схожести католических и тибетских храмов.

Наряду с камнем, наибольшее распространение в тибетском эзотерическом искусстве получили скульптуры, выполненные из металлов [9, 10]. Этому способствовали достижения тибетцев в горном деле и их высокое мастерство в металлургии. Работа с медью, золотом, серебром и железом уходит корнями вглубь тибетской истории, а культурные связи с окружающими странами позволяли усвоить и новый опыт. Первоначально делались попытки широко использовать железо и медь, но, начиная с VII в., наибольшее распространение получило бронзовое литье. Изготовление бронзовых статуй, а также атрибутов культа (ваджры, колокольчики, ритуальные кинжалы, чаши, музыкальные инструменты и пр.) получили в Тибете большое распространение [11]. При этом наряду с бронзой применялись различные сплавы, такие, как «сплав пяти драгоценных металлов», куда входили железо, медь, серебро, золото и свинец. В других сплавах присутствовали горный хрусталь, графит (алмазы) и ртуть. Процесс состоял из смешения в определенных пропорциях, плавки, придания формы (резьба, литье и пр.) и завершающих ритуалов.

С момента постройки первого монастыря в Самье литье небольших и огромных статуй, изображавших Будду и идамов, стало повсеместным. Для изготовления такой статуи выбирался особый, рассчитываемый астрологами день. Прежде чем взяться за работу, мастер проводил определенное время в медитации и молитвах. Бронзовые изваяния внутри были полыми, их отливали по частям и уже на месте, в храме, составляли в единую конструкцию. Каждую статую освящали особым ритуалом, помещая при этом в ее полости священные тексты, посвященные изображаемому объекту Прибежища. После этого статуя, как правило снизу, запечатывалась особой печатью (священным слогом) и считалась «живой». Этой процедуре подвергались даже самые маленькие скульптуры, из любого материала – бронзы, дерева или глины. Статуи в храме Рамоче и Большого Будды в Чжокханге недалеко от Лхасы явились первыми такими образцами.

Изобразительный канон, определявший основные качества антропоморфных образов персонажей, сложился в Индии еще в эпоху древности. Воспринятый тантрическим буддизмом, он получил в средневековый период лишь ряд уточнений и более детализированную разработку в отдельных своих частях. Признаком божественности считалось физическое совершенство, образцом которого служил идеальный правитель: *чакравартин*. Его описывали при помощи ряда метафорических сравнений. *Чакравартин* подобен слону, предводителю стада, гусю, льву, полному внутри стеблю распутившегося лотоса. Далее в этом описании следовали более конкретные указания: жилы, мускулы и кости не должны быть заметны, лодыжки и голени не должны выступать, икры должны быть округлой формы, изгиб ноги должен быть малозаметен. Внутреннее строение тела предлагалось полностью скрыть под гладкой наружной поверхностью: не жесткая

¹ Цзонхава (Дже Цонкапа, 1357–1419), религиозный мыслитель, проповедник, основатель школы Гелуг, автор трактатов, сам занимался созданием глиняных скульптурных изображений.

конструкция поддерживает фигуру, а давление внутренних сил, жизненной энергии – праны, что и означает подобие полному стеблю лотоса.

Иконометрический (размерно-пропорциональный) канон содержал детально разработанную систему мер, определявших пропорции фигуры [12]. Основное значение имели две меры: тала – длина ладони или высота лица от подбородка до края волос на лбу: и ангул – ширина пальца или его фаланги. Невозможность жестко зафиксировать размер ангула требовала дополнительных уточнений. В различных иконометрических системах обычно указывалось, сколько ангулов содержится в тале – 12 или 12,5. Наиболее гармоническое телосложение имеет меру в девять тал (скр. наватала), что равняется 108 ангулам. Сокращение меры приводит к увеличению головы по отношению к телу, укорочению ног и туловища, фигура теряет стройность. Изображения высших персонажей – *будд*, *бодхисаттв* – выполнялись по мере «наватала», остальные группы персонажей имели укороченные пропорции: для гневных форм определялись меры в шесть, пять и даже менее тал. Их нарочитая коренастость дополнительно увеличивалась за счет деформации чрезмерно полных фигур с объемистыми животами. Подобные образы наглядно представляют необузданность страстей и контрастно оттеняют благородное совершенство форм мирных персонажей. Отступление от естественных пропорций делалось и в сторону увеличения меры. В средневековых сочинениях часто указываются нормы больше, чем «наватала» – 116, 120, 125 ангулов. Подобные пропорции были одним из средств идеализации образов. Так через систему мер выражалась иерархия персонажей пантеона.

Иконометрия составляет неотъемлемую часть философских систем буддизма. Разделы по иконометрии содержатся в таких центральных сочинениях *ваджраяны*, как «Калачакра-» и «Самвара-тантра». Систему пропорций излагали в своих трудах виднейшие представители тибетского буддизма Цзонхава и Таранатха. Различные школы тибетского буддизма придерживались различных систем иконометрических норм. Вместе с тем выявить эти различия в конкретных произведениях довольно трудно, особенно в скульптуре. В отношении произведений малой формы эта задача теряет всякий смысл, так как в небольших по размеру фигурах иконометрические различия выражаются в столь малых величинах, что воспроизвести их практически невозможно.

Вторая часть изобразительного канона – иконография – определяет символично-атрибутивный комплекс, соответствующий различным группам персонажей пантеона и отдельным его представителям. В культовом изображении значимо все: одежды и украшения, позы, жесты рук, предметы, которые персонажи держат в руках или размещают рядом с собой. Учитывая знаковый характер многих персонажей *ваджраяны*, важным иконографическим признаком является количество голов, рук и ног. Помимо атрибутов, характерных для отдельных групп или единичных персонажей, существуют признаки, общие для всех представителей пантеона. Они составляют обрамление главной фигуры и связаны с общей концепцией образа божественного персонажа в буддизме.

Хорошо известна «поза лотоса», почти постоянная принадлежность буддийских изображений. Символика лотоса чрезвычайно широка. В наиболее универсальном своем значении цветок лотоса мыслится моделью космоса. В другом своем значении лотос является символом независимого рождения, причиной которого не были желания. Рожденный в лотосе уже перешел в *нирвану* или должен перейти в данном, последнем своем рождении.

Находящийся в центре цветка лотоса олицетворяет центр мироздания, мировую ось. В этом смысле лотосовый трон находит соответствие в другом распространенном типе пьедесталов буддийских божеств – прямоугольном престоле. В наиболее широко распространенном варианте – пьедестал, сужающийся в средней своей части, – проявляется преемственная связь престола с ведийским алтарем. Последний имел аналогичное сужение, подобное женской талии. Жертва, приносимая на алтаре, осуществляет связь неба и земли. Божество, замещая собой жертву, служит олицетворением этой связи. Значение трона и сидящего на нем божества как воплощения космоса подтверждает название трона-престола, принятое в дальневосточной традиции – сумеру, т.е. гора Меру, стоящая в центре Вселенной. Развитием этой идеи служат и другие компоненты композиции – нимб и ореол, называемые в индийской традиции *ширашчакра* («круг вокруг головы») и *прабхамандала* («светящийся круг»), представляющие излучение энергии божества, в котором возникают боги, эманулирующие из главного персонажа скульптуры. Никак не изображенные, эти персонажи присутствуют незримо. Так, единичная фигура божества мыслится *мандалой* – магической

моделью космоса, в которой вокруг главного персонажа размещаются его сопутствующие, отмечая стороны света и другие точки Вселенной.

В обрамлении трона и пьедестала божество предстает в канонической позе, с каноническими жестами. Формально они имеют соответствия в естественных движениях человека, но канон преобразует их в сакральные положения – *асаны* и *мудры*, символизирующие трансцендентное состояние изображаемого. Живую физическую активность сменяет фиксированность, остановка движения. Композициям канонических поз свойственно сложное соотношение динамики и покоя, способствующее ощущению экстатической приподнятости образа. Если композиция скульптуры в целом несет идею бога как зримого проявления единой безличной реальности, то позы и жесты в совокупности с атрибутами раскрывают конкретное имя персонажа, с которым ассоциируются значение и функции данного представителя пантеона. Заметим, что символизм композиции, условный язык поз, жестов, атрибутов увеличивают информационные возможности скульптуры, в известной мере снимая исконную ограниченность этого вида искусства в раскрытии сюжета. Всего лишь поворот ладони руки меняет содержание произведения. *Будда* с *бхумиспаршамудрой* сидит под деревом *бодхи*, силой своего сосредоточения побеждая демона Мару. *Будда* в той же позе, но с жестом *абхаямудра*, укрощает опьяненного слона, буйствующего на улицах города. Так единичное изображение божественного персонажа, выдержанное в канонических нормах, становится самодостаточным культовым объектом с точки зрения полноты воплощения религиозной идеи.

Результаты. Тесная связь изображения с культовым назначением породила мысль об отсутствии у тибетцев отношения к ним как к художественным произведениям, отчего сама постановка вопроса об изобразительном искусстве Тибета кажется бессмысленной. Вынесение художественной традиции за рамки понятий эстетического привлекает своей экстравагантностью, как бы подчеркивающей уникальность культуры, развивающейся в русле северобуддийской традиции. Однако правомерно предположить, что здесь наблюдается определенное смещение понятий. Оно происходит от распространения законов европейской светской художественной традиции на религиозную художественную традицию. Высокая степень канонизированности сюжетов и изобразительных средств иконописи и культовой скульптуры осознаются как полная подчиненность правилам, имеющим значение священных установлений, исключая для художника возможность какого-либо выбора, проявления собственного эстетического чувства. В оценке его работы существует только одна мера – точность воспроизведения иконографического архетипа. «Антропоморфное Тело сакральной скульптуры может быть понято как своеобразный «перекресток», «замковый камень», «пространство встречи» множественности Тел: иконографического, описываемого как структура взаимоотражающихся знаков и символов; иконометрического, раскрывающегося через соотнесенность числа и меры; полого Тела и вложений, его составляющих; композиционно-пространственных решений объемно-пластического Тела и его особой ипостаси – Тела Света, сотканного свето- и цветопластикой» [13].

Вместе с тем изучение конкретного материала – произведений живописи, скульптуры и используемых в культе декоративно-прикладных предметов – показывает, что ни канон, ни жесткая связанность с религиозной практикой не исчерпывают художественного творчества. За пределами их регламентаций остаются бесконечное разнообразие цветовых оттенков, архитектоника скульптурных форм и пластическая выразительность различных материалов (камня, дерева, металла), бесконечное множество декоративных мотивов. Помимо канона, на характер произведений оказывают влияние местные художественные традиции: образы божественных персонажей неизменно получают этнические черты того народа, в среде которого они создаются; местный орнамент, чувство цвета вплетаются в ткань религиозного произведения, в чем-то почти неуловимо изменяя канонический образ, но не лишая его сакрального значения.

Заключение. Буддийская металлическая скульптура являет поразительное разнообразие стилей. Эти произведения малой формы отразили грандиозный процесс развития различных школ искусства северного буддизма. Процесс, для нас во многом еще неясный в его исторической конкретности, но, несомненно, связанный с эволюцией учения и распространением его в странах Азии. Здесь следует отметить две тенденции. Первая – последовательное развитие отдельных школ (отмеченных национальным или местным своеобразием), часто охватывающее большие временные периоды – от нескольких веков

до целого тысячелетия. Вторая – наличие общих для всего мира северного буддизма эволюционных процессов, в силу которых определенные новации художественных идей распространялись в ряде стран или во всех его странах. К этому следует добавить взаимодействие отдельных школ, приводившее к сближению их стилей, а также традицию подражания отдельным авторитетным произведениям или целым направлениям, широко распространенную в практике северобуддийских мастеров. Мир северного буддизма предстает как некое единое поле развития искусства при всем разнообразии существовавших на нем школ.

Исследователь буддийской пластики В.В. Деменова подчеркивает это единство религиозной и художественной традиций искусства Тибета: «Буддийская металлическая пластика как существенная часть религиозно-художественной традиции северобуддийского мира является своеобразным феноменом, ре-презентирующим и со-крывающим многоуровневость воплощения Истинносущей, Абсолютной Природы» [13, с. 3].

Примечания:

1. Рерих Н.К. Искусство Тибета. В кн.: Рерих Н.К. Шамбала. М.: МЦР, 2000. 232 с.
2. Lokesh Chandra. Tibetan art. – Niyogi Books, 2008. 216 p.
3. Ганевская Э.В., Карпова Н.К. Искусство Индии. М.: Сorex-Полиграфия, 1992. 48 с.
4. Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. М., 2004. 368 с.
5. Муриан И.Ф. Искусство Непала. Древность и средневековье. М.: Восточная литература, 2001. 119 с.
6. Муриан И.Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве "классической" скульптуры античного типа. М.: КомКнига, 2005. 200 с.
7. Чже Цонкапа – Ламрим – Большое руководство к этапам Пути Пробуждения. Перевод с тибетского языка А. Кугявичуса под общей редакцией А. Терентьева. Санкт-Петербург "Нартанг", 1994 (5 томов: I – 385 с., II – 275 с., III – 341 с., IV – 232 с., V – 464 с.).
8. Чже Цонкапа "Краткая сокращенная практика этапов пути Пробуждения". Перевод: Буддийский Университет "Даши Чойнхорлин". Верхняя Иволга. 2007. 64 с.
9. Schroeder U. von. Buddhist sculptures in Tibet. Visual Dharma Pub., 2001. 1343 p.
10. Schroeder U. von. 108 Buddhist Statues in Tibet: Evolution of Tibetan Sculptures. Serindia Publications, 2008. 212 p.
11. Chandra L. R. Himalayan bronzes: technology, style, and choices. Associated University Presse, 1997. 341 p.
12. Герасимова К. М. Тибетский канон пропорций. Улан-Удэ : БКИ, 1971. 290 с.
13. Деменова В.В. Буддийская металлическая пластика как пространство Великой Пустоты. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2007. 24 с.

UDC 745/749+7.032(31)

Tibet Sculpture: Spirit Plasticity

Sergey V. Kurasov

Moscow State artistic-industrial Academy named after S.G. Stroganov, Russia
125080, Moscow. Volokolamskoe Ave., 9
PhD (art criticism), Professor
E-mail: kurasov67@mail.ru

Abstract. The article deals with symbolic, iconographic and iconometric aspects of design canon of Tibet sculpture. The author analyses the origin of Tibet plastic arts, its correlation with the religious art of Buddhism, brings in evidences of temple sculptures perception. The article shows evolution of techniques and the use of different materials – from clay to bronze for sculptures fabrication and from gem stones to gold plating for finishing, reveals sacral meaning of poses, proportional ration of separate parts of figures, pose variants. The material, used in the article allows to conclude that composition symbolism, language of poses, gestures, attributes increase informative possibilities of sculpture, removing original modesty of this art form in development of action to a certain extent. In conclusion, the author singles out major trends and schools of Buddhist plastic art, stressing the unity of spiritual, religious and art traditions.

Keywords: Tibet art; sculpture; Buddhism; iconography; iconometry.