

Маргарита Есипова

БУДДИЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ИКОНОГРАФИЯ ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

Искусство буддизма — старейшей мировой религии, возникшей в VI–V веках до н. э. в Индии, — на протяжении нескольких веков развивалось в тесном взаимодействии с искусством древних индийских религий — индуизма и джайнизма, и, несмотря на существенные разногласия между тремя религиями, различий в их искусстве первоначально было довольно мало. Памятники раннего буддийского искусства — это в первую очередь зодчество (пещерные храмы и монастырские комплексы), скульптура и фресковая живопись. К X веку, с угасанием буддизма в Индии, развитие буддийского искусства здесь практически прекратилось. В то же время, распространение буддизма на другие земли, происходившее благодаря широкой миссионерской деятельности, приводило к постепенному пополнению сложившегося в Индии художественного канона новыми, местными традициями (буддизм отличался редкой способностью модифицировать и адаптировать разные местные верования), и это привело к заметным различиям в буддийском искусстве разных стран.

Пришедший в западную часть Центральной Азии¹, буддизм уже в первые века нашей эры попадает оттуда в Китай (ранний период буддийского изобразительного искусства датируется периодом Южных и Северных династий — IV–VI в.), где в VI веке становится государственной религией², и, соответственно, в другие страны Восточной Азии³ и во Вьетнам⁴.

Наиболее интересной с точки зрения музыкальной иконографии является северная ветвь буддизма — буддизм махаяны, зародившийся в Кушанской империи и расцветший в Восточном Туркестане и Китае (особенно такое его направление, как амидаизм — почитание будды Амитабхи, япон. — Амиды)⁵. Именно в буддизме махаяны произошло обожествление будды, кроме того, на первый

Есипова Маргарита Владимировна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

план выдвинулось учение о бодхисаттвах — существах, достигших просветления, исполненных любви и милосердия, но не ушедших в нирвану из-за сострадания ко всем живущим и нуждающимся в их помощи (то есть добровольно не ставших буддами), появился важнейший постулат о возможности женщине стать буддой (без перерождения в мужском теле), и наконец, возникло представление о существовании особых миров, где пребывают будды и бодхисаттвы.

Своеобразием отличается музыкальная иконография ответвления махаяны — тантрического буддизма ваджраяны⁶, также зародившегося в Индии, пришедшего в Юго-Восточную Азию, в VII веке — в Тибет (где строго воспроизводилась позднеиндийская традиция, а иконографический канон окончательно сложился к XIV веку), а также в Китай (школа ми-цзун, или чжэньянь), Корею (школа синин-чон чхончи) и Японию (одно из главных направлений японского буддизма — сингон).

В ряде случаев буддизм заимствовал образы индуистских божеств, они были осмыслены как защитники буддийского учения и получили новые имена. В Китае появились новые бодхисаттвы, не представленные в индийской традиции. В тантрическом буддизме (буддизме ваджраяны) пантеон божеств пополнился новыми персонажами, не встречающимися в других направлениях⁷. Но Индия для всех буддистов оставалась страной преклонения, главным духовным ориентиром, центром буддийского мира⁸.

Махаянская (включая ваджраянскую) музыкальная иконография изобилует многочисленными и великолепными образцами. Это изображения музыкальных сцен из жизни Будды Шакьямуни⁹ (на индийских храмовых рельефах, в клеммах главным образом амидаистских мандал и т. д.)¹⁰, композиции-повествования на сюжеты джатак, изображения небесных музыкантов с разными музыкальными

¹ Бактрию — Тохаристан (включала территорию современного южного Узбекистана, южного Таджикистана, северного Афганистана и юго-восточной Туркмении), Хотан и другие области современного Синьцзяна (Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР).

² В конце V века на севере страны было 30 тысяч монастырей.

³ В древнекорейском царстве Когурё буддизм как государственная религия утвердился в 372 г., в древнекорейском царстве Пэкче — в 384 г., оттуда он попал в Японию, где официально был принят в 538 г.

⁴ Вьетнам с I по X век находился в вассальной зависимости от Китая, поэтому восточноазиатские традиции в сфере буддийского искусства и музыки были там укоренены.

⁵ Ныне амидаизм широко распространен в Китае, на Тайване, в Японии, в меньшей степени — в Корее и во Вьетнаме, а также в США.

⁶ Буддизм ваджраяны известен также под названием «ламаизм».

⁷ Буддизм ваджраяны ныне исповедуют в Непале, Бутане (эти королевства принадлежат к ареалу культуры тибетского буддизма), Монголии, Китае (Тибет, Внутренняя Монголия и др. регионы), Индии (Ладакх, Сикким), России (Калмыкия, Бурятия, Тува), Японии (учение сингон).

⁸ Духовная символическая связь с Индией прослеживается даже в осмыслении музыкального инструментария. Так, звуки длинных труб тибетского ваджраянского культа символически имитируют зов слона, звук язычковых духовых (гобоев гьялинг) — голос мифической индийской птицы.

⁹ В буддологии принято написание слова «Будда» (букв. Просветленный) с заглавной буквы только в том случае, если оно относится к основателю учения Гаутаме Шакьямуни.

¹⁰ Возможность идентификации сюжетов и буддийских образов создали сами древние мастера. Например, в Бхархуте (II в. до н. э.) имеются подписи под рельефами с названиями изображенных повестей о предыдущих жизнях Будды.

инструментами и танцовщиц (в Индии — со II века до н. э.), ублажающих будд, изображения защитников веры дхармапала¹¹ (традиция развивается первоначально в Индии в VI–VIII веках), бодхисаттв (в среднеазиатской и китайской, а затем и японской иконографии) и просветленных учителей — махасиддх, йидамов¹² (в ваджраянской иконографии) с музыкальными инструментами и т. д.

Помимо музыкально-иконографических памятников, сохранившихся в буддийских храмах и монастырях, множество образцов находится в частных коллекциях и собраниях крупнейших музеев Индии, Китая, Кореи, Японии, России (Музей истории Бурятии имени М. Н. Хангалова, с 2010 г. — в составе Национального музея Республики Бурятия и др.), а также музеев «западного мира» (Британский музей, Национальный музей восточных искусств Гиме в Париже, Музей тибетского искусства в Нью-Йорке, Музей искусства Азии в Сан-Франциско и др.)¹³.

Культурная сфера буддизма махаяны отличается значительной «музыкальностью»: песнопения и речитации сутр сопровождаются разнообразными ударными инструментами (безъязыковыми, ударяемыми извне чашеобразными колоколами разных размеров, деревянными идиофонами, тарелками, гонгами и т. д.), иногда в службах звучат инструментальные ансамбли. В ваджраянских службах используются различные ударные (колокольчик с языком, различные барабаны, гонги, тарелки и тарелочки, бубенцы, деревянное било) и духовые инструменты (длинные и короткие трубы, раковины-трубы, духовые язычковые гобойного типа).

Не так богата музыкальная иконография (как и сама культовая музыкальная традиция) южной ветви буддизма — буддизма хинаяны, отличающегося изначально строгостью и некоторым аскетизмом (Будда в хинаяне почитается не как божество, а как Учитель), а также незначительной ролью ритуала; в качестве ритмического инструментального сопровождения песнопений в хинаянских службах используются лишь маленькие тарелочки и деревянные трещотки¹⁴. Но в хинаянских храмах также встречаются фрески и скульптурные изображения небесных музыкантов с разными инструментами.

Наиболее древними буддийскими памятниками Юго-Восточной Азии являются рельефы государства монов Дваравати (V–X в.; территория современного Таиланда).

«Небесная» музыка часто упоминается в сутрах. Дворцы богов как бы вибрируют от мелодий. Музыку производят парящие в пространстве сами по себе музыкальные инструменты. В иконографии этот мотив появляется в ранние времена, в первые века нашей эры — в индийском искусстве Санчи, Матхуры (область в центральной части Северной Индии), греко-буддийском искусстве Гандхары (территория современной провинции Хайбер-Пахтунхва в Пакистане).

¹¹ Дхармапала — божество, защищающее буддийское учение и всех последователей буддизма.

¹² Махасиддха — обретший сверхъестественные способности (сиддхи) в буддизме хинаяны и великий йогин в ваджраяне (к последним принадлежал великий тибетский религиозный поэт Миларепа). Йидам (идам) — в буддизме ваджраяны общее название просветленных существ, которые могут обретать самые разные формы.

¹³ Это касается как самих образцов буддийского искусства, так и обширных фотоархивов (в частности в Национальном музее восточных искусств Гиме).

¹⁴ Буддизм хинаяны ныне исповедуют в Шри-Ланке и странах континентальной Юго-Восточной Азии (Таиланд, Лаос, Камбоджа, Мьянма — бывшая Бирма).



Ил. 1. Нат (дух) Локанза с «ножными» тарелочками (XIX в.). Дерево, позолота. Монастырь Швенандо, Мандалай, Мьянма



Ил. 2. Каменный барельеф. Раскопки города Кхуба (IV–VII в.) — одной из древних столиц государства Дваравати. Провинция Ратбури, Таиланд¹⁵

¹⁵ Иллюстрация любезно предоставлена Е. Н. Афанасьевой.

«Небесную» музыку исполняют и небесные музыканты — певцы, танцоры и танцовщицы — гандхарвы, апсары, киннары¹⁶ (летающие или сидящие; объединившись в ансамбли и даже в оркестры), иногда на музыкальных инструментах играют (или аккомпанируют своему пению) калавинки (птицы буддийского рая). В иконографии более поздних времен музыкальные инструменты становятся атрибутами некоторых божеств и бодхисаттв, учителей и великих проповедников, обретая особую сакральную символику¹⁷. Кроме того, декоративные принадлежности «интерьера» (подвешенные на балдахинах и т. п. колокольчики) и одежда персонажей (многочисленные бусы, браслеты, подвески вроде бубенцов), а также четки как бы воссоздают в представлении созерцающего особую шумовую — звенящую, вибрирующую — атмосферу небесных дворцов.

Часто на изображениях встречаются танцующие фигуры. В мандалах перед сидящим на лотосовом троне буддой Амитабхой разыгрываются представления: танцуют апсары с сопровождением инструментального ансамбля, в амидаистском раю Чистой Земли танцуют и фениксы под аккомпанемент калавинок, как, например, в росписи пещерного храма №25 комплекса Юйлинь (уезд Аньси провинции Ганьсу, Китай), где калавинки играют на лютне и трещотках¹⁸. Танцы часто сопровождаются хлопками в ладоши. Иногда исследователям удается даже определить, какой именно танец исполняется. Так, на датированной 642 годом фреске южной стены пещерного храма №220 Дуньхуана¹⁹ с изображением Западного рая (Сукхавати) будды Майтреи на небесах Тушита две апсары в сопровождении оркестра из шестнадцати музыкантов (восемь из них сидят справа от центра сцены, восемь — слева, причем инструменты не дублируются) исполняют танец, описанный в документах соответствующей эпохи под названием *Хусюань*²⁰. А на западной стене изображено танцевальное представление с участием четырех танцовщиц и ансамбля из двадцати восьми музыкантов (тринадцать слева от сцены и пятнадцать справа).

В позе танца (при которой одна нога согнута и приподнята над землей) изображаются летящие апсары (в иконографии всех направлений буддизма), один из четырех локапал²¹ — Дхритараштра (Небесный царь Востока)²² и некоторые

¹⁶ Подробнее о небесных музыкантах в индийском искусстве см. в статье Д. Воробьевой «Небесные музыканты в индийской скульптуре V–X в. (на материале пещерных храмов Махараштры)» в настоящем номере «Научного вестника» (см. с. 98).

¹⁷ В Лотосовой сутре («Саддхима пундарика-сутра»; переведена на китайский в 290 г., затем вторично в 406 г. Кумарадживой) упоминается бодхисаттва Небесных звучаний.

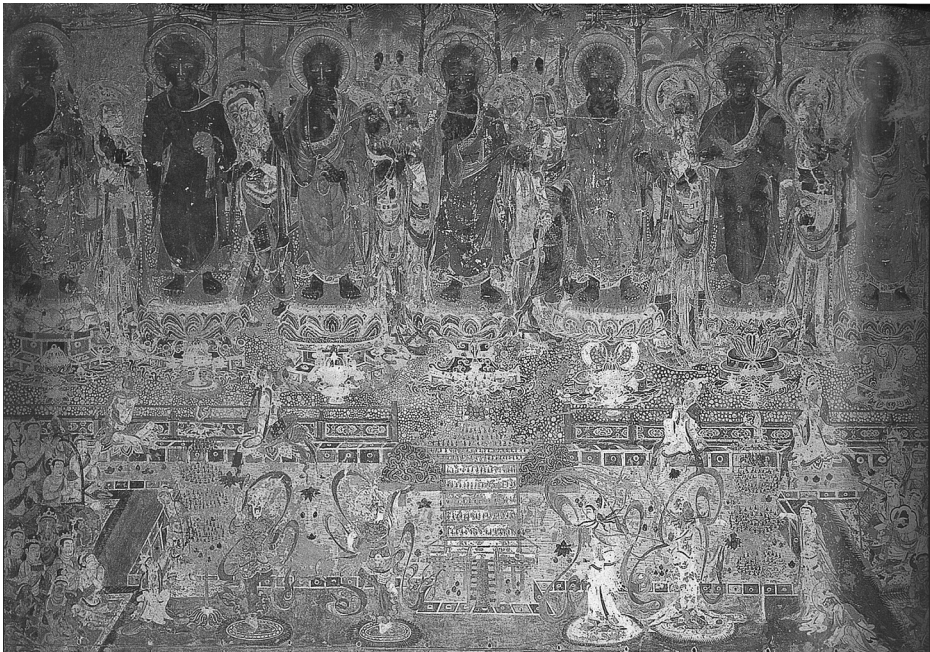
¹⁸ См. иллюстрацию в альбоме «Образ дхармы. Буддийское искусство от Индии до Бурятии» [16, 43].

¹⁹ Синьцзян-Уйгурский автономный район, Китай.

²⁰ См. иллюстрацию в альбоме «Treasures of Dunhuang Grottoes» [35, 76].

²¹ Образ локапал, или махараджей — четырех Великих царей перешел в буддизм из индуизма, где локапалы считаются стражами сторон света. Согласно махаянским сутрам, локапалы дали обет Будде охранять тексты Учения; они сохранили функцию стражей четырех сторон света и являются хранителями мира.

²² В буддийской традиции разных национальных культур санскритские имена заменяются своими, как правило, являющимися либо смысловыми переводами самого имени, либо переводами санскритских эпитетов, применяемых по отношению к персонажу, либо переводами наименования статуса персонажа. Так, в Тибете Дхритараштру именуют «Правителем гандхарв» — *Dri za'i rgual po* или (по его статусу в пантеоне) «Защитником страны» — Юл Хорсрунг (тибет. *Yul Khorsrung, Yul 'Khor bsrungs*, где *yul 'khor* — страна, *srung* — защита), соответственно в Китае — Чиго Тянь («Защитник государства»), в Корее — Чигук Чон, во Вьетнаме — Чи



Ил. 3. Семь будд Восточного рая Чистой Земли.
Фреска северной стены пещерного храма №220. Дуньхуан, Китай

демонические персонажи (в ваджраянской иконографии). Танцующие фигуры (в том числе, в полете) встречаются и в хинаянской иконографии.

Танец в буддизме играет не меньшую роль, чем в индуизме. Он рассматривается как определенная духовная дисциплина, это ритуальный акт, вид жертвоприношения (*яджня*), приводящего к состоянию освобождения.

Множество музыкальных сцен можно увидеть на рельефах буддийских храмов, оградах и воротах ступ, на фресках (наиболее ранние — в индийских пещерных храмах монастырского комплекса Аджанты, штат Махараштра; наиболее многочисленные — на стенах и потолках пещерных храмов Дуньхуана), в амидаистских мандалах, на резных деревянных панелях в храмах, на ваджраянских живописных полотнах танка, в росписях переплетов священных книг и в миниатюрах рукописей, на корпусе некоторых музыкальных инструментов (например, литой барельеф на знаменитом корейском колоколе первой четверти VIII века из храма Сангвон с летящими апсарами, играющими на музыкальных инструментах; рисунки на обечайке тибетских барабанов) и т. д. Эти изображения являются не просто декоративными элементами. Для буддистов смысл их созерцания — медитативная визуализация, точнее аудиовизуализация высших миров (или буддийского рая) с целью вхождения или возрождения в них, воссоздание «небесной» музыки посредством созерцания.

Гуок Тъень, в Японии — Дзикокутэн. Но в данной работе мы используем преимущественно санскритские имена, а национальные указываем лишь в отдельных случаях (например, если персонаж отсутствует в индийском пантеоне и является «местным нововведением»). Это же касается наименований небесных музыкантов — апсар, киннар и гандхарв, которые также в разных культурах получили свои имена нарицательные.



Ил. 4. Киннара с пятиструнной лютней.
Фрагмент росписей пещерного храма №1 Аджанты.
Штат Махараштра, Индия



Ил. 5. Апсары, играющие на музыкальных инструментах—
угловой арфе (слева) и губном органе (справа).
Фрагмент барельефа на колоколе из храма Сангвон
(искусство корейского государства Силла, 1-я четв. VIII в.)

Для исследователей же это бесценные свидетельства развития музыкальной культуры определенных эпох той или иной страны, ее сакральной ритуальной и театрализованной развлекательной сферы, ее инструментария, а также ее связей с другими древними культурами и т. п. Так, уже один из древнейших памятников — рельеф ворот (торана) индийской Большой ступы Санчи (I век до н. э. — I век н. э.) — представляет фигуры иностранных музыкантов (буддистов?), играющих на своих «национальных» инструментах (в числе которых нехарактерный для индийской культуры двойной гобой и длинные трубы с изогнутым раструбом, по форме очень напоминающие кельтские *карниксы*) перед индийской ступой, то есть исполняющих, по мнению ряда исследователей, ритуал подношения музыкального звука — *шабда пуджава* [29, 39].



Ил. 6. Рельеф ворот (торана) индийской Большой ступы Санчи (I в. до н. э. — I в. н. э.)

Антропоморфного изображения Будды здесь (как и в Бхархуте, II век до н. э.) еще нет, сюжеты с присутствием Будды представлены символами²³. Подобный ритуал поклонения Будде с жертвоприношением, или подношением музыкального инструментального звучания – *шабда пуджа*, станет в более поздние времена типичным для махаянской иконографии.

В большинстве случаев буддийская музыкальная иконография отражает сюжеты, изложенные в священных текстах²⁴, и лишь некоторые из них связаны с земной жизнью Будды, как, например, изображение Будды, играющего на дуговой арфе²⁵, или характерный (начиная с храма Аджанты) сюжет искушения Будды демоном Марой, подославшим к нему прекрасных танцовщиц и музыкантов.

Датировка буддийских иконографических памятников, идентификация изображенных на них персон, сравнительно-исторический анализ музыкальных инструментов и ансамблей – все это позволяет не только реконструировать этапы развития музыкальной культуры древней и средневековой Индии (из-за отсутствия собственной историографии датировка письменных текстов и ряда других памятников этой культуры крайне затруднена²⁶), но и существенно пополнить наши познания в области истории формирования музыкальных культур Китая, а также Тибета, Вьетнама, Кореи, Японии ранних эпох, скорректировать наши представления о древнейших культурных взаимодействиях и даже обнаружить в той или иной культуре различные цивилизационные напластования.

* * *

Проводя сравнительный анализ разных изображений, мы можем определить степень преемственности и степень самостоятельности музыкальной культуры того или иного царства, той или иной империи и шире – цивилизационного региона. Так, например, если раковины-трубы (санскр. *шанкх[а]*), барабаны (в том числе парные: вертикальный и горизонтальный, барабаны с приталенным корпусом и в форме песочных часов – пали *панав*, санскр. *дамару*, а также большой рамный барабан, то есть бубен) и дуговые арфы (санскр. *вина*) появляются на самых ранних индийских памятниках (начиная со II века до н. э.)²⁷, то, например, поперечная флейта (санскр. *вену* или *вамса*; впервые она встречается на барельефах Санчи) и лютия (также называемая *виной*; возникает в искусстве

²³ Так, Великая Проповедь Будды символизируется изображением Колеса Закона, Паринирвана Будды – изображением ступы. О появлении первого изображения Будды существует легенда, напоминающая историю образа Спаса Нерукотворного: художникам не удалось изобразить лик и тело Будды, тогда он повелел принести льняное полотно, и на его поверхности отразилась его тень, которую затем обработали художники. Легенда, вероятно, отражает древние взаимодействия буддизма и христианства. Эта проблема затронута в моей статье «Било в традициях древних религий: христианство и буддизм» [4].

²⁴ Это различные сутры, а в ваджраяне – описания персонажей буддийского пантеона, содержащиеся в тантрических текстах (и комментариях к ним).

²⁵ Изображение на сосуде из коллекции музея Метрополитен; роли музыки в жизни Будды, и, в частности, этому сюжету посвящена статья Бо Лавергрена [28].

²⁶ Так, наиболее ранние описания индийских буддийских песнопений принадлежат китайскому путешественнику-буддисту Ицзину, посетившему Индию в 680 году.

²⁷ Имеются косвенные свидетельства существования дуговой арфы в древнейшей цивилизации долины Инда (сер. 3 тыс. – сер. 2 тыс. до н. э.), она имела общие черты с шумерскими и древнеегипетскими дуговыми арфами.

греко-буддийского царства Гандхара²⁸) — это новые инструменты рубежа н. э.²⁹, ставшие впоследствии едва ли не главными в музыкальной иконографии практически всех буддийских регионов мира³⁰.



Ил. 7. Гандхарва с лютней из Буктары (искусство Гандхары). Камень. Археологический музей, Сайду-Шариф, Пакистан

²⁸ Искусство Гандхары представляет собой синтез эллинистического (греко-бактрийского) и индийского буддийского искусства. Греческая культура пришла на Восток благодаря завоевательным походам Александра Македонского (327 г. до н. э.). Исследователи-искусствоведы считают, что именно гандхарская иконография периода Кушанского царства (I–III в.) становится канонической. Памятники Гандхары сохранились в Индии, Пакистане, Афганистане, на левом берегу Амударьи. Что касается лютни, то она явно не греческого происхождения (в Древней Греции главным струнным инструментом была *лира*, но есть сведения о трехструнной лютне с длинной шейкой — греч. *трихорд* или *пандура* — инструменте, который сами греки считали ассирийским). I–III веками датируются многочисленные терракотовые статуэтки (главным образом женские) с лютнями (грушевидной или округлой формы с короткой шейкой), найденные на территории древних среднеазиатских государств Согда и Бактрии.

²⁹ Наименования древних инструментов восстанавливаются по литературным источникам. Например, в поэме «Буддхачарита» («Жизнь Будды»; начало II века) великого поэта и философа, буддийского монаха Ашвагхоши упоминается семиструнная дуговая арфа под названием *вина*, бамбуковая флейта — *вену*, барабан — *пушкара*. Что касается наименований барабанов, в более поздних санскритских источниках они варьируются. В ранних санскритско-тибетских словарях поперечная флейта называется *вамса*.

³⁰ Здесь и далее, указывая первые появления в индийской иконографии того или иного инструмента, мы опираемся на исследования Клоди Марсель-Дюбуа [29; 30], обобщившей значительный корпус трудов западноевропейских искусствоведов-индологов первой половины XX в., и труд Вальтера Кауфманна [26].

Раковины-трубы (санскр. *дхарма-шанкх[а]* — «раковина Дхармы, или Закона») — главным образом сигнальные инструменты, символизирующие глас Дхармы (то есть буддийского учения), и разновидности барабана в форме песочных часов перешли в иконографию китайского и тибетского буддизма, встречаются они и в хинаянской иконографии (например, Мьянмы и Таиланда)³¹. На самых ранних фресках пещерных храмов Дуньхуана можно увидеть небесных музыкантов и апсар, дующих в раковины-трубы; на более поздних фресках (эпохи Тан, 618–907 г.) раковина-труба появляется и в составе инструментальных ансамблей, сопровождающих танцевальные представления.



Ил. 8. Небесный музыкант, дующий в раковину-трубу.
Династия Западная Вэй (535–556).
Фреска пещерного храма №249. Дуньхуан, Китай

В Китай раковина-труба как буддийская реалия попала в начале эпохи Тан (в VII веке) и получила название *бэй*, позднее — *фало* («буддийская раковина»), отсюда тут же была завезена во Вьетнам, Корею, Японию. Раковина всегда находится в одной из рук тысячерукой Гуаньинь (япон. Каннон, т. е. бодхисаттвы Авалокитешвары); подобные картины и скульптуры известны в Китае эпохи Тан, а также в Корее и Японии (VIII век). Символика этого сигнального инструмента связана с буддой Махавайрочаной. В континентальном искусстве ваджраяны раковина изредка встречается в руках дхармапалы (защитника Учения) Махакалы.

Двойные и тройные барабаны, а также большие бубны не перешли в китайскую и тибетскую буддийскую иконографию, а вот разновидности барабана

³¹ Многие древнеиндийские инструменты, ставшие буддийскими, продолжали оставаться атрибутами индуистских богов. Так, барабанчик в форме песочных часов *дамару* (или санскр. *дхакка*) — атрибут Шивы Натараджи (Танцующего Шивы), раковина-труба *шанкх* — атрибут Вишну.

в форме песочных часов часто встречаются в махаянской иконографии — и в руках небесных музыкантов, и в составе ансамблей, и как парящие в пространстве сами по себе в числе других инструментов.



Ил. 9. Гандхарва (япон. кэндацуба, или кандабба, от палийского гандхабба) или киннара (?) с барабаном в форме песочных часов (япон. *судзуми*). Скульптура (XIII–XIV в.). Храм Сандзюсангэндо, г. Киото, Япония

Подобные барабаны встречаются и в хинаянских изображениях небесных музыкантов (например, в Таиланде, где называются *бандо*).

В буддизме ваджраяны барабан в форме песочных часов — санскр. *дамару* — обрел символику, связанную со всеми основными аспектами буддийской философии. Этому инструменту в тибетской религиозной литературе посвящены поэмы. Он является не только инструментом, но и ритуальным культовым объектом³². *Дамару* — атрибут большинства дхармапал, среди которых главный

³² Ритуальным культовыми объектами в ваджраяне являются также раковина, колокольчик и деревянное било — санскр. *ганди*; как звучащие ритуальные объекты рассматриваются и *дамару*, корпуса которых сделаны из верхних срезов человеческих черепов (мужского и женского), а также трубы из человеческой берцовой кости *канглинг*, посох со звенящими колечками.

персонаж — Махакала («Великий Черный»)³³, и религиозных учителей. Махакала считается одной из ипостасей индуистского бога Шивы, и *дамару* как атрибут в данном случае демонстрирует это. Барабан всегда держат в правой руке, а многорукие персонажи — в одной из правых рук (парными предметами с *дамару* могут быть либо чаша из кости черепа — *капала*, либо труба из человеческой берцовой кости — тибетск. *канглинг*, либо колокольчик — тибетск. *дильбу*, монг. *хонхо*). С *дамару* часто изображаются женские божества и дакини³⁴.



Ил. 10. Танка «Сита Чинтамани Махакала» (XIX в.). Монголия.
В одной из шести рук Махакалы — барабанчик *дамару*

³³ Упомянуть всех не позволяют рамки данной статьи.

³⁴ Дакини в тантрическом буддизме — женские духи-божества, носительницы высшего знания, зачастую имеют гневный или уродливый облик, иногда изображаются в виде прекрасных женщин; в тибетском буддизме они отождествлены с добуддийскими местными божествами.

А образ «Великого» барабана (или барабана Дхармы), зафиксированный в главной махаянской сутре — Сутре Золотого Блеска (о ней см. ниже), из звуков которого «рождаются строфы Учения» и который, «подобно словам этой сутры, развеет все невежество мира»³⁵, будет встречаться в махаянской (китайской, вьетнамской, японской) иконографии в виде большого бочонкообразного или большого цилиндрического барабана (аналогичного большим барабанам, используемым и ныне в японских танцевальных представлениях Бугаку). Как правило, подобный барабан помещается в самой верхней части изображения.

В континентальных странах в ваджраянском культе наряду с другими инструментами и ныне звучат раковины-трубы (тибетск. *дунгкар*)³⁶ и барабаны *дамару*. В Японии раковины *хорагай* ныне сохранились как атрибуты горных отшельников ямабуси, последователей учения сюгэндо³⁷.

История изображения дуговой арфы сложнее, к этому вопросу мы еще вернемся, здесь же отметим, что арфа перешла в китайскую иконографию, но не встречается в иконографии тибетского буддизма. Что касается поперечной флейты и лютни, то ныне в буддийских службах они не звучат (в махаянских странах исключение составляют отдельные храмы Вьетнама и Японии, где в службах используются струнные инструменты). Однако и лютня, и поперечная флейта сохраняются вплоть до нашего времени как устойчивые буддийские иконографические образы.

Поперечная флейта (санскр. *вамса*) упоминается в индийских трактатах (начиная с «Натьяшастры»). В буддийской иконографии она всегда связана с «райскими» сценами, символизируя небесную радость, и изображается в руках небесных музыкантов, зачастую в ансамбле с лютней; иногда, украшенная лентами, она парит в пространстве. В японском



Ил. 11. Ондзё-босацу. Фрагмент решетки бронзового фонаря (VIII век) перед храмом Дайбуцудэн монастыря Тодайдзи, г. Нара, Япония

³⁵ Это краткое изложение пассажей из третьей и четвертой глав Сутры Золотого Блеска.

³⁶ В данной статье приводятся главным образом санскритские, китайские и тибетские термины-обозначения музыкальных инструментов; сводную таблицу обозначений ваджраянских музыкальных инструментов на тибетском, монгольском, бурятском, калмыцком и тувинском языках см. в моей статье [5].

³⁷ Сюгэндо — японское синкретическое учение, восходящее к VII веку, которое объединило в себе положения буддизма, синтоизма и японского культа гор.

буддизме с флейтой изображается бодхисаттва Дивного Звука [музыки] (япон. Ондзэ-босацу; см. ил. 11).

Редко (и, кажется, только в Японии) поперечная флейта встречается в руках Гаруды (япон. Карура, от палийск. Гарула) — индуистского персонажа, перешедшего в буддизм, небесного получеловека-полуптицы (например, среди деревянных скульптур начала XIV века в известном храме Сандзюсангэндо в Киото).

В тибетской иконографии поперечная флейта *лингбу* (тибетский перевод санскр. *вамса*) — атрибут махасиддха Лингбумхана (его имя переводится как «Исполнитель на лингбу»).

В тибетской (и, соответственно, монгольской, бурятской, калмыцкой, тувинской) литургической музыке флейта никогда не используется (лишь иногда она звучит во время тибетского мистериального представления в масках Чам [23, 288]). Но, например, в Японии начиная с XIV и вплоть до середины XX века в ряде храмов махаянского направления тэндай³⁸ распевание сутр во время служб сопровождало звучание ансамбля слепых монахов мосо, игравших на лютях (*мособива*), поперечных флейтах, раковине-трубе и барабане. Позднее в китайской и японской иконографии появляется продольная флейта, однако на изображениях (в мандалах) ее трудно отличить от язычкового духового с цилиндрическим корпусом (кит. *били*, ныне *гуань*; япон. *хитирики*), который также вошел в махаянскую иконографию.

Индийская иконография фиксирует, что после V века происходит сильное изменение тембрового звучания индийской (в том числе буддийской) музыки, связанное с распространением металлических ударных идиофонов: вслед за тарелками, первое известное изображение которых датируется V веком (по форме они напоминают финикийские [29, 43], позднее появляются большие плоские тарелки — санскр. *брахматала* — с малым держателем в виде выпуклости), в иконографии VII века добавляются колокольчик на ручке и маленький плоский гонг, подвешиваемый на руку. Все эти три металлических идиофона тут же завозятся в другие буддийские страны (так, достоверно известно, что в Японию колокольчик попал из Китая уже в начале VI века, тарелочки — в начале VII века, большие тарелки — в VIII веке). С тарелками и тарелочками в индийской иконографии изображаются небесные музыканты, в китайской и японской — бодхисаттвы, в амидаистских и др. мандалах тарелки зачастую изображаются парящими в пространстве. В континентальной ваджраянской иконографии большие тарелки (тиб. *рольмо* или *бубчаль*, монг. *цан*) разных форм и малые тарелочки (тиб. *тиньшаг*, монг. *деньшик*) становятся главными «райскими» инструментами; как правило, изображения малых тарелочек связаны с мирными божествами, а больших тарелок — с гневными. Тарелки могут быть атрибутом богини Шабда, или Шабдаваджры (о ней см. ниже). В числе других восьми предметов они кладутся на алтарь в качестве подношения, символизируя звук «небесной музыки».

Тарелки и поныне звучат во время буддийских служб в махаянских и ваджраянских странах (в культе хинаянских стран, как уже было сказано, используются малые выпуклые ручные тарелочки³⁹).

³⁸ Тэндай (от кит. тяньтай) — одно из двух (наряду с сингон) главных направлений японского буддизма.

³⁹ Малые выпуклые тарелочки *чинг* упоминаются в Камбодже в IX–XIII в., а также в тайском буддийском трактате «Трайцумикатха» (1347 г.) из г. Сукхотай [21, 680].

Колокольчик на ручке (санскр. *гханта*), наделенный важнейшей буддийской символикой, становится (и остается поныне) едва ли не самым культовым инструментом, являясь в ваджраяне одновременно и ритуальным объектом; он (так же, как тарелки) устанавливается на алтарь в качестве подношения. Колокольчик в паре с ваджрой⁴⁰ — атрибуты некоторых будд, дхармапал, практически всех махасиддх, великих религиозных учителей. В китайской махаянской иконографии с колокольчиком иногда изображается бодхисаттва Самантабhadра (кит. Пу-сянь), в Японии колокольчик (япон. *гохорэй*) этого бодхисаттвы (здесь его имя — Фугэн) имеет ручку в форме ваджры с пятью зубцами, символизирующими пять первоэлементов и пять мудростей Будды.

Гонги — плоские, а позднее и с выпуклостью в центре — более распространены в китайской и японской махаянской иконографии (в составе ансамблей и оркестров небесных музыкантов). В индийской иконографии богиня танца Гита (о ней см. ниже) изображается играющей на гонге. В тибетской иконографии плоские гонги (тибетск. *харнга*), пришедшие в Тибет из Китая, связаны с гневными, устрашающими божествами. Но не всегда на изображениях их можно отличить от двухсторонних рамных барабанов. Гонги и ныне звучат в буддийских службах ваджраянского региона, а также в махаянских ритуалах Китая, Кореи, Вьетнама и Японии.

Еще один изредка встречающийся в тибетской ваджраянской иконографии металлофон — связка бубенцов (тибетск. *силь-силь-ерки*, или *дильбу-ерка*), изображающаяся иногда в паре с барабанчиком *дамару*. Звучание этих бубенцов, как отмечено в одном тибетском литературном источнике, символизирует «радость и веселье Небесных вестников и Небесных Матерей» (цит. по: [23, 245]). Связку бубенцов *ерки* в руках небесной танцовщицы (или танцовщика) можно увидеть на танка из парижского музея Гиме (см. ил. в кн.: [23, 291]), изображающей рай Зеленой Тары с танцующими перед ней небесными музыкантами или божествами с разными музыкальными инструментами (в числе которых поперечные и продольные флейты, цилиндрические барабаны, литавра, по которой ударяют изогнутой палочкой, лютня, тарелки, колокольчик). *Ерки* в тантрическом буддизме связан с эзотерической практикой чод — «отсечения демониических объектов», сложившейся в Индии к X веку и получившей развитие в тибетском буддизме.

Специфическим откликом в японской иконографии, в частности в амидаистских мандалах, стало появление среди парящих в пространстве «райских» инструментов типично синтоистского древнего инструмента *судзу* — с и с т р а п о г р е м у ш к и в виде набора бубенцов, подвешенных на двух-трех кольцах, горизонтально укрепленных на ручке, — что свидетельствует о тесном взаимодействии буддизма и синтоизма⁴¹.

Символом и эмблемой монашеской жизни в буддизме является еще один металлофон, характерный для махаянской и ваджраянской иконографии. Это — п о с о х - с и с т р (или жезл) с металлическим фигурным навершием, на которое с двух сторон подвешены звенящие металлические колечки, — инструмент

⁴⁰ Буддийская ваджра — важнейший ритуальный предмет, представляет собой особый вид скипетра, символизирует пробужденное сознание. Прототипом ваджры является «громовой топор» индуистского бога Индры. Существует несколько типов ваджры, важнейшие — с двумя, тремя, четырьмя, пятью и девятью зубцами, каждая имеет собственную символику.

⁴¹ Синто (букв. «Путь богов»), синтоизм — древняя японская религия, сосуществующая в Японии и ныне с буддизмом.

древнеиндийского происхождения (его санскритское название — *какхара*). По преданию, посох из сандалового дерева был у самого Будды Шакьямуни. Классический индийский буддийский посох имел 12 колец (6+6), символизовавших 12 причин бесконечной цепи перерождений. *Какхара* был обязательным атрибутом буддийского монаха: звон колечек предупреждал все живые существа (включая насекомых) о приближении человека, избавляя последнего от невольного прекращения чьей-либо жизни. В Китае этот предмет попал с приходом буддизма. В настенной росписи пещеры №39 монастырского комплекса Юйлинь имеется уйгурское изображение Тысячерукого бодхисаттвы Авалокитешвары эпохи Тан, который держит в одной из рук подобный жезл со звенящими колечками. В Японию он был завезен из Китая около VII века, обычно имеет 6 колечек (3+3) и существует в двух разновидностях: длинный (посох) и короткий (жезл). В упомянутом японском храме Сандзюсангэндо, посвященном бодхисаттве Авалокитешваре (япон. Каннон), находится тысяча деревянных скульптур «тысячеруких» Каннон, и все они в числе прочих атрибутов имеют посох *сякюдзё* (держат его в «первой» правой руке).

По тибетским иконографическим данным, этот посох — атрибут учеников Будды, мудрецов и религиозных учителей; с ним иногда изображается Падмасамбхава (гуру Ринпоче) — индийский проповедник, считающийся основателем тибетского буддизма. В китайской и японской иконографии посох (кит. *си-чжан*) — атрибут бодхисаттвы Кшитигарбха («Сущность Земли»; кит. Дицзан, япон. Дзидзо), который обычно предстает в образе монаха (посох он держит в правой руке).

В Японии *сякюдзё* и ныне используется монахами, паломниками, последователями учения сюгэндо; он является ритуальным объектом в определенных церемониях направлений сингон и тэндай, а в некоторых сингонских службах используется как ритмический музыкальный инструмент.

В Тибете этот посох (или жезл), называемый *кхарсил* ('khar-gsil), также имеет шесть колечек (3+3), что символизирует шесть видов реинкарнации; в иконографии парным к посоху предметом может быть чаша капала. Подобный посох как атрибут странствующих монахов встречался в Юго-Восточной Азии, в частности в начале XX века на о. Ява [31].

В иконографии Индии и древних государств Юго-Восточной Азии (Мишон, Тямпа; территория современного Вьетнама) практически одновременно — в VI–VII веках — появляется совершенно новый струнный щипковый плекторный инструмент, представляющий собой длинный корпус в виде бамбуковой трубки с одним, позднее — с двумя тыквенными резонаторами и первоначально одной струной, натянутой вдоль трубки-корпуса. Этот, скорее всего неиндийского происхождения, инструмент получает название *вина*. В Индии впервые его четкое изображение обнаруживается на рельефах Мавалипурама (VII век) в руках мифического полубожественного существа мужского пола киннара (получеловек-полуптица), ему аккомпанирует на малых тарелочках аналогичное существо женского пола — киннари (образ киннар-музыкантов впоследствии становится более характерным для искусства стран Юго-Восточной Азии). Эта цитровидная плекторная *вина*-монохорд с флажолетным принципом звукоизвлечения получила широчайшее распространение (встречается на барельефах храмов Шри-Ланки, Индонезии — Боробудур, VIII век⁴²; о нем упоминают даже

⁴² Боробудур — самый большой в мире буддийский комплекс на о. Ява (Индонезия).



Ил. 12. Основатель направления сюгэндо отшельник Эн-но Гёндзя с посохом *сякудзё*.
Деревянная скульптура (1462). Храм Оминэсандзи, г. Нара, Япония

арабские ученые IX–X веков), что свидетельствует о появлении в Азии новой парадигмы музыкального инструментального звучания — обертонового⁴³, причем связанного именно с сакральной сферой: на этой *вине* играли брахманы и буддийские священники. В своем практически первоначальном виде этот инструмент, представляя высокую рафинированную традицию, стоящую несколько особняком, сохраняется ныне в музыкальной практике Камбоджи (*ксая диев*, по свидетельству камбоджийцев, технически очень трудный инструмент) и Таиланда (*пхин намтао* и его разновидность *пхин пхиэ*; *пхин* — от санскр. *вина*⁴⁴), в несколько видоизмененном виде — во Вьетнаме (народные предформы монохорда *дан бау*). В Индии его прямым наследником является *киннари-вина*, а опосредованным — современная североиндийская *вина*. В средневековой индуистской иконографии эта предформа последней становится главным струнным инструментом, а в индийской буддийской иконографии она практически вытесняет лютню. Напротив, в китайской и тибетской иконографии такой инструмент встречается довольно редко и в крайне стилизованном виде. В ваджраянской иконографии он иногда изображается в руках локапалы, хранителя Востока Дхритараштры — предводителя небесных музыкантов гандхарв, хотя типичным для буддийской иконографии в целом является изображение Дхритараштры с лютней.



Ил. 13. Дхритараштра с *виной*-монохордом (?). Тибет

Еще одно существенное изменение происходит в музыкальной практике Индии после VII века: исчезает главный древнеиндийский струнный инструмент — *дуго в а я ар фа*, получившая распространение далеко за пределами Индии. Дуговая арфа зафиксирована на рельефах Бамиана (Афганистан), в Китае она попала в эпоху Тан, была известна в Тямпе; ее первое изображение на

⁴³ Впервые этот вопрос был поднят в моем докладе «К вопросу о генезисе горлового пения и обертонового музицирования» [7].

⁴⁴ Детальное описание этих инструментов впервые на русском языке см. в [1].

территории Мьянмы относится к высокоразвитой буддийской культуре Шрикшетры — царства народа пью — и датируется 650 годом [36, 210]⁴⁵, много ее изображений в Индонезии — на каменных рельефах Боробудура. Позднее она встречается и в индонезийской буддийской бронзовой скульптуре⁴⁶.



Ил. 14. Ваджраянская богиня Тара с семиструнной дуговой арфой с колками. Нганджук (так называемый нганджукский клад), эпоха государства Кедири (XI–XII в.), Восточная Ява⁴⁷

⁴⁵ Государство Шрикшेत्रа существовало на территории Центральной Мьянмы с первых веков нашей эры. По сообщениям китайских хроник, в самом начале IX в. посольство пью преподнесло в дар китайскому императору оркестр из 35 музыкантов; в числе их инструментов была дуговая арфа с колками, раковины-трубы, флейты, пятиструнные лютни и др.

⁴⁶ Позднее она появляется и на рельефах Ангкор-тхома (Камбоджа; известно ее древнее кхмерское наименование — *пън*, от санскр. *вина*).

⁴⁷ Иллюстрация из кн.: Бандиленко Г. Г. Культура и идеология средневековых государств Явы. М.: Наука, 1984, рис. 286. Инструмент автором не идентифицирован.

Считается, что окончательно арфа исчезает в Индии к IX веку. Но иконографический образ этого высокосакрализованного инструмента, подобно свету давно угасшей звезды, продолжает существовать в буддийском искусстве махаяны в Восточной Азии. В стилизованных, почти абстрактных формах она присутствует в японских сингонских мандалах — как атрибут бодхисаттвы Ваджрагити (а иногда замещает собою его изображение), и в амидаистской живописи райгодзу⁴⁸ — как атрибут бодхисаттвы Санкайэ (кит. Шаньхайхуи; этот бодхисаттва появился в китайском буддизме). Звучание арфы, по словам, приписываемым японскому религиозному деятелю, монаху направления тэндай и инициатору распространения амидаистского учения дзэдо Гэнсину (Эсин Содзу; 942–1017), являет собой совершенную природу Татхагаты [24, 58, 60] (санскр. *tatha-gata* — «Абсолют», также «Истинносущий» — одно из титулований Будды).

Однако, как мы уже отметили, арфа не встречается в иконографии ваджраяны стран континентальной Азии, несмотря на то что в индийской буддийской иконографии арфа и лютня соседствовали на протяжении многих веков и составляли ансамбль. Ныне единственное ваджраянское направление — японское сингон — сохранило иконографический образ дуговой арфы (япон. *хоосю куго*, от кит. *фэньшу кунху*). Одно из первых сохранившихся ее изображений в руках бодхисаттвы в сингонской мандале (в храме Дзингодзи в Такао, префектура Киото) относится к началу (или первой трети) IX века [24, 57, 59].



Ил. 15. Летящая апсара с дуговой арфой «с головкой феникса». Роспись потолка (эпоха Тан). Пещерный храм № 15. Юйлинь, Китай.

⁴⁸ Райгодзу — японская живопись, развивавшаяся в рамках амидаистского учения дзэдо (букв. — «Чистая Земля», ее властелин будда Амида, санскр. Амиитабха). Первый из сохранившихся образцов райгодзу — серия из девяти росписей на деревянных дверях, датируемая 1053 годом, — находится в храме Амида, известном также как храм Феникса в монастыре Бёдоин в Удзи (IX век).



Ил. 16. Апсара с дуговой арфой. Настенная роспись (VII–VIII в.)
Пенджикент, Таджикистан

Как дуговая арфа попала в иконографию сингон, вполне можно объяснить. Индийские влияния были сильны в Центральной Азии, в частности в княжестве Куча (где отмечены влияния южноиндийской школы Амаравати⁴⁹), и туда попал не только сам инструмент, но и его иконографический образ. В VI–VII веках дуговые (ладьеобразные) арфы появляются в росписях восточно-туркестанских буддийских святилищ, в VII–VIII веках — в согдийских росписях Пенджикента (Таджикистан; хотя в целом для Туркестана были более характерны угловые персидские арфы).

В эпохи правления династий Суй (581–618) и Тан (618–907) в Китае музыка княжеств-оазисов Восточного Туркестана была чрезвычайно популярна. А искусство этих эпох, в свою очередь, оказало сильнейшее влияние на музыку других культур Восточной Азии — корейских царств и особенно Японии. В китайских, корейских и японских письменных источниках дуговая арфа упоминается как «арфа (*кунхоу*) с головкой феникса»⁵⁰. Однако значительно большую популярность завоевала угловая арфа, пришедшая в Восточный Туркестан по Великому Шелковому пути из Персии (то есть это арфа *чанг*, широко известная в эпоху Сасанидов), а затем и в Китай (во II веке, по данным «Суйши» — «Истории династии Суй»), где называлась *шукунхоу* — «угловая *кунхоу*»⁵¹. Из Южного Китая она попадает в древнекорейское государство Пэкче, а оттуда — в Японию, где получает название *кударагото* — «пэкчское *кото*» (Кудара — это японское название Пэкче)⁵².

Если в Китае в придворных «иностранных» (восточно-туркестанских) оркестрах дуговая арфа, по-видимому, некоторое время реально звучала (в росписях пещерных храмов Могао и Юйлинь встречаются изображения и угловых, и дуговых арф), то в Японию она попала, скорее, только как иконографический образ⁵³; во всяком случае, кроме буддийских изображений, никаких других свидетельств о ее бытовании в Японии не имеется, в отличие от угловой арфы, которая была особенно популярна при дворе в IX–XI веках.

Но почему в ваджраянской иконографии континентальной Азии нет арфы? Дело в том, что к моменту закрепления в Тибете индийской иконографии, на основе которой формировалась собственно тибетская, дуговая арфа в Индии, по-видимому, уже вышла из ваджраянского изобразительного канона. Ее древнее санскритское название — *вина* — было и общим обозначением разных струнных инструментов, включая лютню. В тибетских словарях и текстах, переведенных с санскрита, по крайней мере с IX века слово «вина» передается как *пиванг*. Описание инструмента *пиванг* (*вины*) в датированном XII веком тибетском переводе индийского словаря «Амаракоша» (II–III в.) позволяет сделать заключение,

⁴⁹ Территория современного индийского штата Андхра-Прадеш.

⁵⁰ Кит. *фэншю кунхоу*, кор. *бангсу конгху*, япон. *хоосю куго*.

⁵¹ Долгое время считалось, что единственные в мире образцы инструмента сохранились в японской Императорской сокровищнице Сёсоин в г. Нара, находящейся ныне в Национальном музее г. Нара (фрагменты двух угловых арф *кунхоу*, датированных VII–IX в.) [39], однако в 1996 году китайские археологи нашли в гробнице № 14 Занонлук в уезде Цемо Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР две целые *кунхоу* и некоторое число фрагментов подобных арф; гробница датируется IV–II в. до н. э.

⁵² Подробнее о китайской арфе *кунхоу* см.: [34], а о японских арфах *куго* и *кударагото* — [8; 34].

⁵³ Так считают японские ученые, в их числе Сусуму Касима [24].

что это не арфа, а лютня (подробнее см.: [23, 277])⁵⁴, а какой инструмент имелся в виду в подлиннике, нам не известно.

Лютня, как уже было отмечено, впервые появляется на рельефах греко-буддийского царства Гандхары (I–II века н. э.), то есть этот тип инструмента связан именно с буддизмом.

Позднее лютня будет характерна и для махаянских (и ваджраянских), и для хинаянских изображений. Видимо, именно буддизму обязана и ранняя индуистская иконография лютневых, и распространение самого типа инструмента в Индии.

Сравнительный анализ лютневых инструментов, их разновидностей и модификаций в махаянской китайской и в ваджраянской тибетской живописи показывает напластования древних традиций инструментария — индийского, персидского, среднеазиатского и китайского — и выявляет значительно большую устойчивость изобразительного канона лютни в махаянском буддизме. Как правило, это китайская лютня с грушевидным корпусом, короткой шейкой и отогнутой головкой, называемая *пина*⁵⁵ (и соответственно, корейская *пинха*, япон. *бива*, вьетн. *дан тыба*); реже встречается китайская лютня с длинной шейкой — *жуаньсянь* (япон. *гэнкан*). В хинаянской иконографии, например, Таиланда в руках небесных музыкантов изображается тайская лютня с длинной шейкой — *кратьяпни*. При этом древний образ *вины* (арфы) ведических текстов — как воплощения тела божества (что зафиксировано еще в одной упанишаде [23, 277–278]), — обретя в разных направлениях буддизма различные иконографические формы (арфы, лютни, реже цитровидного монохорда), обусловил сакрализацию всех видов струнных инструментов, определяемых в священных текстах этим термином.

В буддизме *вина*-лютня сохранила ту же «божественную» сущность. На языке пали была создана Вина-сутта (Сутра *вины*), где исследовались такие понятия, как чувство, восприятие, сознание, форма. В буддийских притчах игра на *вине* предстает как образ баланса, равновесия энергий. В одной из них говорится о Сиддхартхе, который, медитируя, услышал игру на *вине*. У него возникла ассоциация состояния молящегося с натяжением струн *вины*: если они натянуты слабо, звук извлечь невозможно, если слишком туго — они рвутся, а когда в меру — звучит прекрасная музыка. И он понял, что путь самоистязания (слишком туго натянутые струны) — это неверный путь. В этой притче *вина* становится метафорой самого буддийского учения. Игра на лютне издревле рассматривалась буддистами и как один из способов преподавания Дхармы, и как средство подчинения негативных сил. В культурах Центральной и Восточной Азии в прошлом лютня использовалась при обучении монахов, с ее сопровождением распевали сутры. Эта традиция, без сомнения, имеет индийское происхождение.

Как уже было отмечено, в тибетском буддизме лютня не является культовым инструментом, то есть не звучит во время богослужений. Но божественный «изображенный» звук этого инструмента как бы гармонизирует музыку небесную, божественную и музыку земную, человеческую и нивелирует отрицательные воздействия.

⁵⁴ Во избежание терминологической путаницы следует указать, что в XX веке (или немного ранее) в Тибете, Бутане и Непале термин *пиванг* перешел к инструменту иного типа — струнному смычковому, китайского происхождения (близок *хуциню*).

⁵⁵ Есть версия, что название китайской лютни — *пина* восходит к санскр. *вина* (по другой версии — к названию персидской лютни *барбат*).

Буддисты считают, что вибрация струн лютни пронизывает собой и микрокосм, и макрокосм, вызывая явление божеств. В махаянской иконографии с лютней очень часто изображаются небесные музыканты — апсары и гандхарвы. Известны также изображения богини планеты Венера с лютней, как, например, на картине на шелке из пещерного храма № 17 Дуньхуана, датированной 897 годом, — «Будда Теджапрабха и пять планет».



Ил. 17. Теджапрабха и пять планет (897 г.). Картина на шелке.
Дуньхуан, пещерный храм № 17. Китай.
Британский музей, Лондон

В ваджраянских изображениях лютня (тибетск. *пиванг*, от санскр. *вина*) символизирует Звук как одно из подношений пяти чувствам Будды, бодхисаттв и т. д. (то есть в данном случае — слуху).

В нижнем ярусе картины изображена лютня типа китайской *пинь* (4-струнная, с деревянной декой и отогнутой головкой) в руках локапалы Дхритараштры (второй слева); в следующем ярусе — древняя тибетская лютня *пиванг* (трех-струнная, с кожаной декой и месяцеобразной головкой).



Ил. 18. Танка «Будда Шакьямуни и шестнадцать архатов» (XVIII в.), Бурятия

В континентальных ваджраянских культурах лютня является атрибутом локапалы Дхритараштры, ее божественное звучание активизирует небесное музыкальное воинство гандхарв. Время появления канонического изображения Дхритараштры с лютней в руках поможет установить японская иконография. Самые ранние японские изображения Дхритараштры (япон. Дзикокутэн) датируются VII веком; на них он предстает не с лютней, а с мечом или копьем (к тому же во всех буддийских культурах цвет-символ Дхритараштры — белый, а в Японии — голубой или зеленый). Это может означать, что в Японию попала какая-то более древняя континентальная иконографическая традиция. То есть лютня как атрибут Дхритараштры появляется в буддийской иконографии после VII века. В иконографии хинаяны, в частности в Таиланде, иногда образ Дхритараштры смешивается с образом бога Индры, и он изображается с кожей зеленого (sic!) цвета и с тайской лютней *кратъяпти* в руках.



Ил. 19. Индра. Деталь росписи по ткани «Сцены из жизни Будды» (1800–1850), Таиланд. Музей искусства Азии, Сан-Франциско

Вероятно, тем же временем (приблизительно VIII веком) датируется появление лютни как атрибута богини Сарасвати (согласно индийским буддийским представлениям, за ней следуют музыканты-киннаны, чьей основной обязанностью является гармонизация пространства)⁵⁶, поскольку в самой популярной махаянской сутре — Сутре Золотого Блеска⁵⁷, в главе VIII, посвященной Сарасвати, инструмент *вина* не упоминается (там сама Сарасвати говорит только

⁵⁶ Скорее всего, именно под воздействием буддийского искусства лютня как атрибут Сарасвати перешла и в индуистскую иконографию.

⁵⁷ Суварнапрабхаша-сутра; первый перевод с санскрита на китайский датируется началом V века, полный перевод — VII век, на староуйгурский язык сутра была переведена в X веке, ее название звучит так: «Алтун ярук». Есть и современный перевод на калмыцкий язык — «Алтин герл» («Сутра Золотого Света») — с рукописи XVII века, написанной на тодо бичиг («ясном письме»); ойратская письменность, созданная в XVII веке).

о необходимости играть на пяти видах музыкальных инструментов, то есть *панчавадьа*, но, как известно, *вина* входит в их число). А изображение этой богини с лютней становится нормой после VII–VIII веков⁵⁸.

В ряде ваджраянских культур (Бурятия, Калмыкии, Тувы) лютни, подобной изображаемой в мандалах и на танка, в живой исполнительской практике, по-видимому, не было, но она повторила судьбу древнеиндийской арфы, навсегда сохранившись как устойчивый иконографический образ, как важный символ или эмблема «небесной» музыки и гармонии (это же касается и сохранения термина «вина» — тибетск. *пиванг*, тайск. *пхин* и т. п. в религиозных текстах и религиозной поэзии).

* * *

Во многих буддийских текстах проводится мысль, что музыка — это одно из ублажений или развлечений божеств. В небесах Тушита (Небеса Радости)⁵⁹ музыка славит перерождающихся там бодхисаттв. Небеса Тушита известны и как место пребывания будущего будды Майтреи. Наиболее «музыкальными» в иконографии являются три рая: в амидаизме — рай будды Амитабхи, рай будды Майтреи, в ваджраяне — рай Тары (бодхисаттвы женской ипостаси). В буддийских текстах, как и в древних индуистских, музыкальные инструменты подразделяются на божественные и человеческие (например, в Большой Сукхавати-вьюхасутре⁶⁰). «Божественные» ансамбли на иконографических памятниках включают те же «человеческие» инструменты, кроме труб и некоторых видов барабанов.

В буддизме ваджраяны собственно музыкальное звучание (санскр. *шабда*, тибетск. *sgra*) рассматривается как одно из восьми «внешних» подношений (санскр. *бахья-пуджа*, тибетск. *phyi-mchod*) Будде или каким-то божествам буддийского пантеона, наряду с водой, цветами, ароматическими курениями и т. д. «Внутреннее» подношение (тибетск. *nang-mchod*) — удовлетворение или ублажение пяти чувств Будды и других божеств — включает иконографическое подношение музыки — в нижнем ярусе танка, в виде изображенных тарелок, лютни и флейты, помещенных в вазе (раковина, изображенная среди «пяти подношений», в этом случае не является музыкальным инструментом, это — символический предмет). Если «внутреннее» подношение адресовано гневным божествам, то в изображении фигурируют все инструменты реально звучащего в службах тибетского культового оркестра, обязательно включая духовые язычковые гобойного типа *гьялинг* и короткие трубы из человеческой берцовой кости *канглинг*, гонг *харнга*, а в некоторых случаях (в частности, в монгольских танка) и набор гонгов (монг. *дуударма*; в тибетской буддийской музыке, в отличие от монгольской, этот китайский по происхождению инструмент не используется, и в тибетской иконографии нам не удалось его обнаружить). Длинные (до 3 метров) металлические трубы *дунгчен* (или *рагдунг*) — инструменты

⁵⁸ Возможно, не без влияния индуизма, поскольку упоминание *вины* Сарасвати встречается в пуранах (древнеиндийских санскритских текстах постведического периода, создававшихся вплоть до VII века).

⁵⁹ Санскр. *tuṣita*, от *tuṣyati* — «радоваться»; букв. «[Небеса] Радости». В буддийской космогонии одно из шести небес, связанное с буддой будущего Майтреей. Считается, что существа этого мира живут в облаках над мифической горой Меру.

⁶⁰ «Сутра описания Сукхавати [Земли Радости]», I век.

персидского происхождения (по легенде они завезены в Тибет в XI веке, но возможно и позже), первоначально использовавшиеся как военные сигнальные инструменты, — в изображениях редки, они появляются в качестве военных инструментов в сюжетах о войне страны Шамбала⁶¹.

С трубой *канглинг* в тибетской иконографии (главным образом на танка) изображается Махакала Брахманарупа (Махакала в образе брахмана-аскета), труба может быть в его правой или левой руке, а иногда даже в волосах. С *канглинг* и барабанчиком *дамару* могут изображаться махасиддхи, йогины и йогини, например, тибетская йогиня Мачиг Лабдрон — реальное лицо (1031–1129), она считается основательницей тибетского учения и практики чод. Известно тибетское изображение с подобной трубой 32-го настоятеля тибетского монастыря Сакья (Сакья Тризин XXXII) по имени Вангду Ньинпо (конец XVIII века; см. ил. в кн.: [11, 128]).

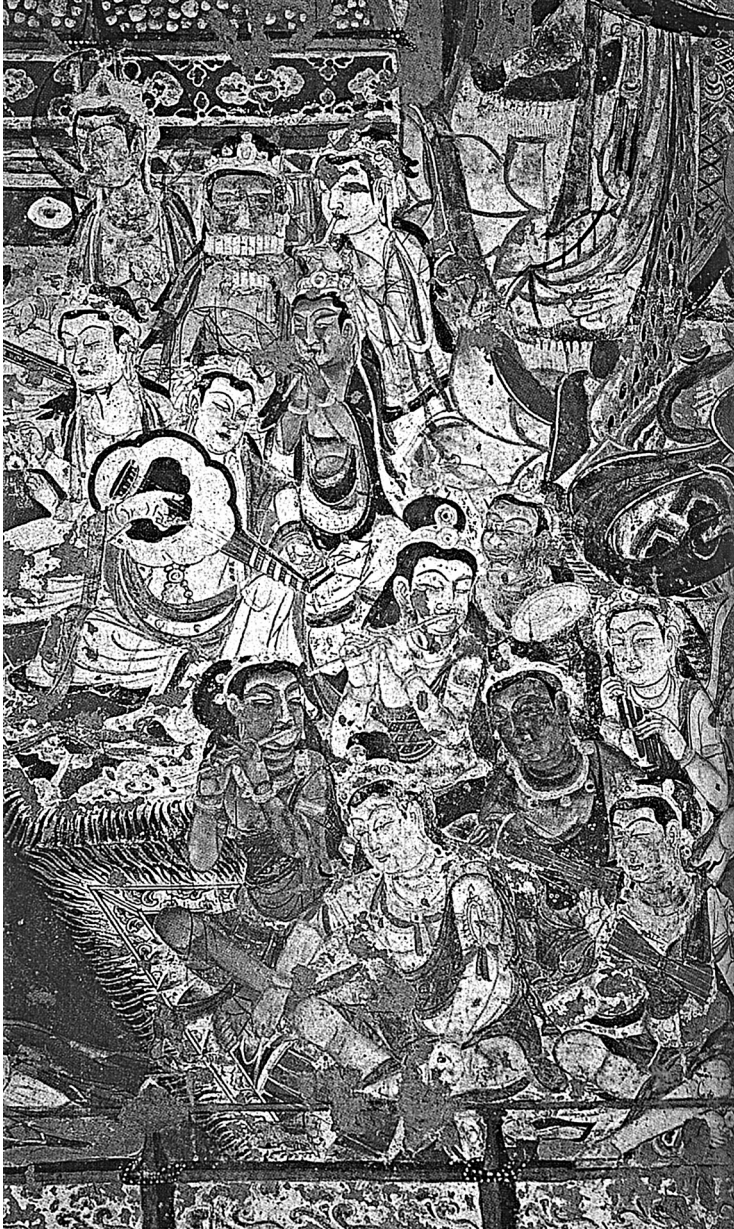
В ваджраянской иконографии в качестве атрибутов персонажей встречаются и редкие инструменты, не входящие в культовый тибетский инструментарий. Так, махасиддха Наропа — один из великих буддийских учителей (956–1040) иногда изображается играющим на большом змеевидно изогнутом роге (тибетск. *радунг*; из рога самца антилопы [23, 252]), Джнянатапа (персонификация аскезы, связанной с поиском знания; персонаж, имеющий индуистские корни) — на малом роге (например, на тибетской картине, датируемой 1350 годом, см. ил. в кн.: [11, 160]). Следует отметить, что малые рога (рожки), характерные для индийской раннесредневековой иконографии, редко встречаются в тибетской и китайской, но появляются в иконографии стран Юго-Восточной Азии. В росписях потолка монастыря Толин (искусство царства Гугэ, Западный Тибет, X–начало XI века) на довольно длинной прямой металлической (?) трубе (состоящей из двух колен; разновидность *канглинг*?) играет калавинка (см. ил. в кн.: [16, 484]).

* * *

В китайской и тибетской музыкальной иконографии расположение небесных музыкантов и божеств с музыкальными инструментами отличается большей упорядоченностью по сравнению с индийской. В туркестанской и китайской иконографии появились и собственно китайские древние и раннесредневековые инструменты — многостольная флейта *пайсяо*, продольная флейта *шуди*, длинные цитры *цинъ*, *сэ* и *чжэн*, губные органы *юй* и *шэн*, окарина *сюнь* (на изображениях ее трудно отличить от раковины-трубы *бэй*), тарелки *бо* и тарелочки *сяобо*, гонг *ло*, трещотки *банъ*, или *пайбанъ*, барабанчик-погремушка *таогу*, четырехструнная лютя с грушевидным корпусом *пина*, четырехструнная лютя с круглым (или фигурным) корпусом *жуанъ*, разные барабаны (*нутанъгу*, *далагу*, *яогу*, *маоюанъгу*), и инструменты туркестанских оркестров: угловая арфа *кунхоу* персидского происхождения, пятиструнная лютя *усяньпина* (ее мы находим, например, на фресках Кизила) и даже уйгурская лютя с длинной шейкой *тембир* (араб. *танбур*; встречается на фресках Дуньхуана), гобой с цилиндрическим

⁶¹ Ожидаемая последователями буддизма ваджраяны великая битва между силами добра — воинами легендарной страны Шамбала и силами зла. После победы воинов Шамбалы должна наступить новая эпоха распространения буддизма, связанная с явлением будды Майтреи.

корпусом *били*, металлофон *фансян*⁶², барабан в форме песочных часов *цзегу* индийского происхождения. Изменились также и составы ансамблей, исполняющих ритуальное музыкальное подношение.



Ил. 20. Оркестр небесных музыкантов (фрагмент). Фреска северной стены пещерного храма №220. Дуньхуан, Китай

⁶² Ударный инструмент, напоминающий ксилофон с металлическими пластинами. В Китае вышел из употребления к XVIII веку.

Вероятно, ансамбли ориентировались и на индийскую классификацию музыкальных инструментов на пять категорий — *панчавадьа*⁶³, и на древнекитайскую классификацию *баинь*⁶⁴. С музыкальными инструментами стали изображаться некоторые бодхисаттвы.



Ил. 21. Бодхисаттва, играющий на *цине*. Династия Северная Вэй (386–534). Скульптура из пещерного храма Юнгана (провинция Шаньси, Китай). Музей Гиме, Париж

⁶³ Эта классификация восходит к древнеиндийской, изложенной в трактате «Натьяшастра» Бхараты и включающей четыре категории: *аванаддха* (букв. «покрытые») — мембранофоны (барабаны), *тата* (букв. «натянутый») — струнные, *гхана* (букв. «плотный, твердый») — ударные идиофоны, *сушира* (букв. «полюй, трубчатый») — духовые. Позднее, в индийских буддийских источниках она выглядит так: *тата*, *витата*, *гхана*, *сушира*, и появляется пятая, «смешанная», категория ударных — *атамавитата*.

Эта классификация была принята также в Тибете, Бутане, Непале и, вероятно, в княжествах Восточного Туркестана, испытавших сильнейшие индийские влияния.

⁶⁴ *Баинь* (букв. «восемь звуков/тембров») — древнекитайская классификация по материалу изготовления звучащей или резонирующей части музыкального инструмента, возникла в русле ицзинизма; включает восемь категорий: камень, металл, шелк [традиционно струны делались из крученого шелка], бамбук, дерево, кожа, тыква, глина.



Ил. 22. Небесные музыканты (япон. *тэннин*). Дерево, резьба (VII век).
Храм Хорюдзи, г. Нара, Япония⁶⁵.

Слева — играющий на продольной флейте *татэбуэ*, справа — на лютне *бива*.

В древнекорейской буддийской иконографии (росписи гробниц царства Когурё, V век) в руках летящих небесных музыкантов появляются собственно корейские инструменты, например цитра *комунго*, четырехструнная лютня с круглым корпусом и длинной шейкой *ванхам* (вероятно, ведущая свое происхождение от китайской лютни *юаньсянь*)⁶⁶, но в скульптурных изображениях VII века встречается и трехструнная лютня. В хинаянской иконографии также появляются «национальные» лютни.

* * *

Если в Индии многие высшие индуистские божества изображались с каким-либо инструментом, то будды (во всех направлениях буддизма) — практически никогда. Исключение составляет колокольчик. С ним в ваджраянских мандалах изображаются пять будд, властвующих над пятью направлениями мироздания, а также Ваджрасаттва — в правой руке он держит ваджру, в левой — колокольчик вствором вверх — и Ваджрадхара, который держит колокольчик и ваджру в скрещенных на груди руках. Но в этих случаях колокольчик не является собственно сигнальным инструментом, он — ритуальный объект, используемый в мудра, так же как и в случае изображений шакти — женских пар-ипостасей будд, которые в одной из пар рук обычно держат колокольчик и ваджру.

⁶⁵ Фотография из каталога выставки «Treasures of Hōryūji Temple» (Tokyo National Museum, 1994).

⁶⁶ Подробнее см.: [3; 33].

Колокольчик и ваджра символизируют единство метода спасения (санскр. *упайя*; символ — ваджра) и мудрости (*праджня*; символ — колокольчик), выражая недвойственную природу Истинносущего.

В буддизме ваджраяны к бодхисаттвам (или буддам) фактически причисляются богини Тара и Сарасвати. Сарасвати — богиня знания, мудрости, искусств и музыки (в индуизме она — супруга творца Брахмы, в буддизме — супруга Манджушри, бодхисаттвы Мудрости; в ваджраяне ее иногда отождествляют с Белой Тарой; см. ил. 14); она изображается с лютней (как правило, щипковой, редко — смычковой). Считается, что ее духовная энергия передается в форме звука и способна трансформировать мир. За Сарасвати следуют киннары. Появление в руках Сарасвати смычковой лютни (например, среди великолепных росписей индо-тибетского стиля в древнейшем тибетском монастыре Толин (Тхолинг), датируемых приблизительно концом X — началом XI века⁶⁷) — яркое свидетельство широкого распространения смычковых инструментов в Азии к X веку.



Ил. 23. Сарасвати с двухструнным смычковым лютневым инструментом. Росписи монастыря Толин. Западный Тибет [11, 78]

⁶⁷ Искусство царства Гугэ на границе с Кашмиром и Ладакхом, ныне в округе Цанда области Нгари Западного Тибета (КНР).

В тибетском буддизме с лютней также может изображаться Шакра (букв. — Могучий⁶⁸, так в буддизме ваджраяны был назван индуистский бог-громовержец Индра, он был героем еще одной из индийских буддийских фресок Аджанты). Его функции аналогичны Сарасвати (более того, и в индуизме, и в раннем буддизме местом пребывания небесных музыкантов — гандхарв и киннар — считались небеса Индры), поэтому, вероятно, и их ваджраянские изображения мало чем отличаются друг от друга.



Ил. 24. Сарасвати



Ил. 25. Индра

⁶⁸ Согласно одной из буддийских легенд, Шакра некогда был благочестивым брахманом Магхой, который (вместе со своими тридцатью двумя товарищами) обрел новое рождение на вершине Меру, стал Шакрой, очистил священную гору от демонов и возвел стены для защиты от них.

Образ Индры с лютней встречается и в искусстве хинаяны. Не исключено, что лютня в руках буддийского Индры-Шакры появилась под влиянием индуизма, поскольку в поздних индуистских текстах Индра ассоциируется с индийским струнным щипковым инструментом *читра-вина* (не путать с современной хиндустанской *вичитра-виной*).

В Японии под влиянием индуистско-буддийского образа Сарасвати появляется синтоистско-буддийская богиня Бэндзайтэн (или Бэнтэн), которая обычно изображается с лютней *бива*.



Ил. 26. Статуя Бэндзайтэн храма Сандзэн-ин.
Киото, Япония

* * *

В средневековом тантрическом буддизме начинается процесс обожествления различных данностей — сторон света, отдельных принципов, желаний, пения, танцев и танцевальных представлений, литературы, материальных объектов, в числе которых музыкальные инструменты. Так, в индийском буддизме четыре

богини являются персонификациями разных музыкальных инструментов, носят их имена и, соответственно, изображаются с ними [22, 314–315]. Это богиня Вамса, изображаемая с флейтой *вамса* (в китайском буддизме ее аналогов не найдено), богиня Мукунда с барабаном или литаврой *мукунда* (в иконографии ваджраяны иногда с парой литавр⁶⁹; иначе ее называют Мукундахара — «Держашая мукунду»), богиня Мураджа с цилиндрическим барабаном *мураджа* (в китайском буддизме аналогов не найдено) и богиня Вина, изображаемая с *виной*, иначе ее называют Винадхара — «Держашая вино»⁷⁰; в тибетском буддизме Винадхара (тибетск. Винапа) стала божеством подношения музыки.

Эта идея обожествления объектов была подхвачена тибетским буддизмом. Лютня появилась в руках дакини по имени Шабдаваджра, одной из пяти богинь-персонификаций чувств (она также является божеством подношения [музыкального] Звука; санскр. *шабда* — «звук»), и богини Гита (тибет. *Glu-ma*) — персонификации «пения божеству» (но иногда она изображается с малыми тарелочками в руках). В индийском буддизме Гита, по данным Б. Бхаттачарьи [22, 312], являлась одной из четырех богинь танцев и изображалась танцующей и играющей на индийском гонге *канси*. Обычно эти богини-персонификации сопровождают главных богов. Персонификацией раковины (тибетск. *дунг*) — по-видимому, не как инструмента, а как одного из благих символов — стало женское божество Дунгма, персонификацией колокольчика (тибетск. *дильбу*) — божество Дильбупа (санскр. Гхантапа, букв. «Имеющий колокольчик» — санскр. *гханта*)⁷¹, персонификацией барабана *дамару* — Дамарупа (его изображение см. в кн.: [11, 88]). Эти божества изображаются сидящими на лotosовом троне в йогической позе, соответственно, с белой раковиной (очевидно, без мундштука), колокольчиком, барабаном *дамару*.

Упомянутые выше четыре индийские богини — персонификации музыкальных инструментов (Вамса, Мукунда, Мураджа, Вина) в тибетском буддизме вошли в число шестнадцати женских божеств низшего разряда. Этим божествам производится «тайное подношение» (тибетск. *gsang-mchod*) посредством символических жестов мудра, а также посредством танцевальных представлений *Чам* (монг. *Цам*), исполняемых юными монахами в масках во дворе монастыря. Их образы также появляются в иконографии. Восемь из этих божеств предстают с ваджрой и колокольчиком *дильбу*, некоторые (из числа других восьми) среди атрибутов могут иметь барабанчик *дамару*. В китайском буддизме встречаются скульптурные изображения подобных божеств, исполняющих ритуал «подношения» музыкального звука Будде или бодхисатвам, они как бы преподносят какой-либо музыкальный инструмент, символизирующий соответствующий тембр (лютню, тарелочки, колокольчик, губной орган и др.).

В одном из китайских музеев хранится редкое тибетское скульптурное изображение богини, которую сотрудники музея идентифицировали как Гуаньинь или Сарасвати. Рядом с фигурой богини изображена лютня-вина (то есть

⁶⁹ Литавры довольно редко встречаются в буддийской иконографии, хотя были известны в Индии: впервые они появляются на рельефах храма Павая (Гвалиор), датированных II–IV веками.

⁷⁰ В индуизме так же называют ипостась Шивы как владыки искусства и наук, наставника в области музыки, изображаемого играющим на древней *вине* — цитровидном монохорде, позднее — на лютне, и богиню Сарасвати в том случае, если она изображена с *виной*.

⁷¹ По данным М. Эльффер [23, 109, 211], которая ссылается на известный труд: *Olschak B. C., Geshe Thupten Wangyal. Mystic Art of Ancient Tibet. London, 1973.*



Ил. 27. Подношение «музыки» губного органа. Скульптура.
Монастырь Бо Линь, Сянган (Гонконг)

инструмент-атрибут богини Сарасвати) в нерабочем состоянии, но поза ее не соответствует канонической позе Сарасвати, а напоминает одну из поз, в которой изображается Гуаньинь. Положение двух (из четырех) рук богини свидетельствует о том, что в них находится невидимая *вина-цитра*⁷². То есть, скорее всего, это изображение являет некую контаминацию разных образов — бодхисаттвы Гуаньинь, Сарасвати, богинь Шабдаваджры и Винадхары (тибетск. Винапа).

⁷² Подобные скульптуры, подразумевающие *вину* в руках божества, но не изображающие ее как таковую, характерны для индуистской иконографии.



Ил. 28. Богиня Сарасвати (?)
или бодхисаттва Гуаньинь.
Бронза, позолота. Тибет



Ил. 29. Богиня Сарасвати
с подразумеваемой виной-лютней
(XVIII в.). Бронза. Китай

* * *

Если в индийском буддизме с *виной* изображаются царь гандхарв Панчасикха и царь киннар (он собственного имени не имеет) [22, 379], то в китайском и тибетском (и соответственно, монгольском, калмыцком, бурятском, тувинском) буддизме предводителем гандхарв считается локапала Дхритараштра, Небесный царь Востока. То есть в китайско-тибетском буддизме возник новый смешанный образ, объединивший локапалу как хранителя-персонификацию Востока (стороны света) и царя гандхарвов Панчасикху. Напомним, что в континентальной ваджраянской иконографии Дхритараштра всегда изображается с лютней и в «танцевальной» позе.

* * *

Наиболее яркие образцы музыкальной иконографии связаны с амидаизмом — направлением буддизма махаяны, основывающимся на почитании будды Амитабхи. Оно возникло в Индии в начале нашей эры, было очень популярно в Кашмире и западной части Центральной Азии. Известно, что почитание Амитабхи в Китае первым стал проповедовать парфянский наставник Ань Шигао (II–III в.), первая амидаистская сутра попала в Китай в середине II века. В китайском буддизме махаяны, а также в Корее, Вьетнаме и Японии культ будды Амитабхи — владыки западной части мира — стал самым популярным. Сукхавати — Земля Высшей Радости будды Амитабхи, его «музыкальный рай» — сюжет многих росписей в пещерных храмах Дуньхуана (Могао), Кизила⁷³ и Хара-Хото⁷⁴.

В Китае буддизм испытал некоторое влияние даосизма — древнейшей китайской религии. Известно, что основоположники китайского амидаизма IV–V веков были большими знатоками даосизма, и уже первый проповедник культа Амитабхи Ань Шигао в своих переводах с санскрита на китайский широко пользовался даосскими терминами. Западный рай будды Амитабхи китайцы представляли почти так же, как место пребывания даосских Бессмертных⁷⁵. В амидаистской иконографии совершенно очевиден даосский «музыкальный» компонент, прецедент этого мы находим в даосских легендах о Восьми Бессмертных и в их иконографических образах: большинство из них всегда изображаются с каким-либо музыкальным инструментом (поперечной флейтой, барабаном, трещотками).

Буддийские представления о божественной музыке оказались созвучными древнекитайским даосским концепциям небесной музыки и представлению

⁷³ Пещерный комплекс Тысячи будд в Кизиле (ок. III в.) княжества Куча (кит. Цюцзи) — самый древний в Китае, находится на юго-востоке в 67 км от уезда Бай (Байчэн), в скале горы Минутаг на восточном берегу реки Музат; фрески датируются III–VIII веками.

⁷⁴ На территории Внутренней Монголии, КНР. Музыкальной иконографии Хара-Хото посвящена статья С. Зубер «Музыкальные инструменты в иконографии Хара-Хото» [12] — единственная работа по буддийской музыкальной иконографии на русском языке; проблема затронута также в упомянутой статье Р. Джарьылгасиновой [3].

⁷⁵ Даосский культ Восьми Бессмертных возник в Китае, вероятно, еще до эпохи Хань. Сведения о Бессмертных, живущих в далеких удивительных странах, появляются в трактате «Шань хай цзин» («Книга гор и морей», IV–II в. до н. э.), правда, как считают исследователи, окончательная канонизация их образов происходит не ранее X–XI веков [18, 131].



Ил. 30. Дхритараштра.
Скульптура в Нефритовом храме, г. Шанхай, Китай

о музыке как о непосредственном порождении Дао. В китайскую буддийскую иконографию наряду с некоторыми древними индийскими инструментами вошли и древние («добуддийские») китайские инструменты (некоторые барабаны, цитра *сэ*, губной орган *шэн*, многоствольная флейта *пайсяо* и др.).

Мы уже отмечали, что иконографические сюжеты, как правило, являются иллюстрациями отдельных пассажей священных текстов. А основными писаниями амидаизма являются «Сутра созерцания Будды Бесконечной Жизни», или «Сутра о созерцании будды по имени Неизмеримое Долголетие» (Амитаюрдхьяна-сутра)⁷⁶, где излагаются разные способы визуализации или созерцания Чистой Земли, необходимые для рождения в ней (отдельные разделы этой сутры иллюстрируются в амидаистских мандалах), а также «Малая» и «Большая» Сукхавати-вьюха-сутра. Вот красноречивая цитата из первой упомянутой сутры: «В каждой части Страны Крайней Радости находятся пять миллиардов драгоценных дворцов. В каждом дворце бесчисленные боги исполняют музыку на небесных музыкальных инструментах. Там есть также музыкальные инструменты, висящие в открытом пространстве, подобно драгоценным знаменам в небе; они сами по себе издают музыкальные звуки, миллиардами голосов напоминающие о Будде, Дхарме и Сангхе» (пер. с англ. А. Гунского) [19].

Амидаизм проповедовал возрождение в Чистой Земле, или Земле Радости. А в восточноазиатской культуре издревле существовала ассоциация понятий «радость» и «музыка»: в Древнем Китае эти слова были не только омографами, но и омонимами, то есть образовывали единое семантическое поле⁷⁷. С распространением амидаизма это семантическое поле еще расширилось, вобрав в себя буддийское понятие музыкального рая — «Земли Радости».

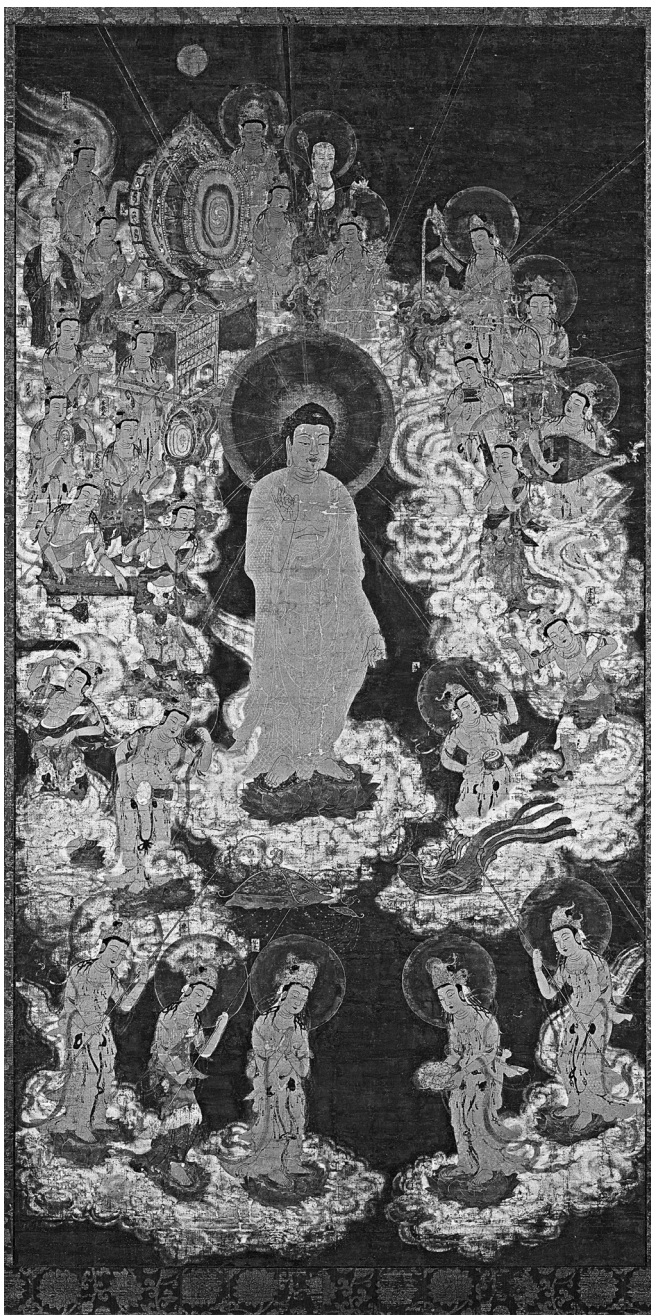
Большинство амидаистских мандал изображают танцевальные представления, сопровождаемые инструментальными ансамблями или оркестрами, расположенными на огороженной площадке перед сидящим на лотосовом троне буддой Амитабхой, то есть запечатлевают обряд музыкального подношения (*шабда пуджа*). Кроме того, на изображениях Земли Сукхавати на разных инструментах играют небесные музыканты и райские птицы калавинки, «звучат» и инструменты, парящие в воздухе — в верхнем ярусе, в облаках, но также и внутри дворца будды Амитабхи. Это — лютни, тарелки, барабаны в форме песочных часов, поперечные флейты, многоствольные флейты, губные органы (в т. ч. с длинным мундштуком) и др.

С текстами сутр непосредственно связана и японская амидаистская живопись райгодзу (райго — букв. «сошествие Будды [Амиды]»). Сюжет одного из жанров райгодзу таков: будда Амида (Амитабха) в окружении играющих на музыкальных инструментах (в числе которых разные барабаны, барабанчик-погремушка, гонг, флейты — поперечная, продольная и многоствольная, губной орган, лютня, цитра, дуговая арфа, металлофон *фансян*, одинарный литофон), поющих и танцующих бодхисаттв нисходит из Чистой Земли, чтобы приветствовать и принять душу умирающего праведника⁷⁸.

⁷⁶ Кит. «Гуань Уляншоу-цзин», сутра была переведена с санскрита на китайский в V веке, переводчик — Калаяшас. В Японии эта сутра называется «Кан Мурёдзю-кё».

⁷⁷ Подробнее об этом см. в моей статье: Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // Вопросы философии. 1994. №6. С. 82–88.

⁷⁸ Музыкальной иконографии райгодзу посвящена моя статья [9].



Ил. 31. Райгодзу — нисхождение будды Амиды и двадцати пяти бодхисаттв (кон. XIV в.).
Картина на шелке. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Ангелоподобные образы бодхисаттв в райгодзу, так же как образы «бодхисаттв на облаке» (япон. *унтю-ку босацу*; это деревянные скульптурки бодхисаттв с разными музыкальными инструментами, сидящие или танцующие на облаках; они закреплены на стенах знаменитого храма Феникса монастыря Бёдоин в Удзи, датируются XI веком⁷⁹), сближаясь с индийскими образами небесных музыкантов гандхарв, как бы вновь возвращают созерцающего их к идеям индийского средневекового искусства.

В целом «музыка» бодхисаттв Чистой Земли демонстрирует абсолютное смешение буддийских культовых инструментов и инструментов придворных оркестров (в Китае — музыки *яньюэ*, в Японии — *гагаку*), которые, видимо в эпоху распространения амидаизма, были сакрализованы.

Сведения о реально звучавших ансамблях китайской буддийской музыки ранних эпох весьма скудны, но известен состав китайского ансамбля религиозной — буддийской и даосской — музыки эпохи Тан. Он включал барабаны и духовые инструменты (известно, что этот ансамбль участвовал и в религиозных шествиях). Данная ансамблевая традиция дожила до наших дней в Китае в виде фольклорной формы, ныне она реконструирована и исследуется в Сиане (бывш. Чанъань — столица танского Китая). Ансамбль, который ныне именуют *гуюэ* («барабанная музыка»), *чанъань гуюэ*, или *сиань гуюэ* — «древняя музыка Чанъань/Сиань»), включает несколько разных видов барабанов, деревянный щелевой барабан (идиофон) *муюй*, поперечную флейту *ди*, гобой *гуань (били)*, а также губной орган *шэн*⁸⁰. Известно, что состав подобного ансамбля в эпоху Тан должен был включать инструменты «восьми категорий» (классификации *баинь*), что в даосском контексте ассоциировалось с образами Восьми Бессмертных. Из перечисленных инструментов в китайской буддийской иконографии нам не встретился лишь *муюй*.

Нельзя не отметить тот факт, что в амидаистской живописи (включая японскую живопись райгодзу) отсутствуют некоторые музыкальные инструменты, звучащие в амидаистских службах, тогда как в ваджраянской иконографии Тибета, Монголии, Бурятии и т. д., напротив, присутствуют все (пожалуй, за исключением деревянного била *ганди*) культовые инструменты.

В Китае в буддийских амидаистских службах использовался ансамбль ударных — *фацзи* (букв.: «музыкальные инструменты Дхармы»), обычно включавший барабан *гу*, малый медный безъязычковый (ударяемый извне) чашеобразный колокол, укрепленный на палке, — *иньцин*, деревянный идиофон *муюй* (его использовали и в даосских ритуалах), колокол *чаньчжун*, большой чашеобразный колокол без языка *цин*, тарелки *чацзы*, подвешенный в рамке гонг *данцзы*. В китайских амидаистских изображениях из всех перечисленных инструментов встречаются барабаны, тарелки и гонги (и, по-видимому, редко — колокол *иньцин*). В Японии в амидаистских (а также в дзэнских) службах звучит деревянный ударный инструмент *мокугё* (кит. *муюй*), попавший в Японию в XII–XIII веках, обычно в паре с большим чашеобразным безъязычковым колоколом *кин* (кит. *цин*), помещаемым

⁷⁹ Образы этих бодхисаттв (всего в храме их 52) в японском буддизме причисляются к категории тэннин — «небесных существ/людей», к которой также принадлежат хитэн (летающие апсары) и тэннэ (небесные девы).

⁸⁰ Сохранились записи множества пьес для подобного ансамбля в иероглифической нотации, аналогичной той, что использовалась в эпоху Тан.

на подставке на специальной подушке. Эти инструменты сопровождают речитации сутр. В качестве ритмических инструментов, сопровождающих молитвы-мантры *нэмбуцу*⁸¹, используются и четки *нэндзю* (или *дзюдзю*). Названные инструменты (за исключением четок) не встречаются в японских амидаистских изображениях. Почему? На этот вопрос нам еще предстоит ответить.

Использованная литература:

1. *Афанасьева А.Н.* Пхин намтао; Пхин пхиэ // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / глав. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 461.
2. Буддизм. Словарь. Буддизм: Словарь / под общ. ред. Н. Л. Жуковской, А. Н. Игнатовича, В. И. Корнева. М.: Республика, 1992. 288 с. Интернет-ресурс: URL: <http://dharma.ru/dict/about.htm> (дата обращения 21.10.2013).
3. *Джарылгасинова Р.* Музыкальные мотивы в живописи древнекогурёских гробниц // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 223–238.
4. *Есипова М.* Било в традициях древних религий: христианство и буддизм // Гимнология. Вып. 3: Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток–Русь–Запад / сост. и отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 86–93.
5. *Есипова М.* Культовые музыкальные инструменты буддизма ваджраяны в коллекции музея // Труды ГЦММК им. М. И. Глинки. Альманах. Вып. 3. М.: Дека-ВС, ГЦММК им. М. И. Глинки, 2007. С. 863–878.
6. *Есипова М.* Музыкальный инструмент как сакральный объект в буддийской живописи // XXXVII Международный конгресс востоковедов (ICANAS–37). Тезисы: в 3 т. Т. I. М.: Секретариат XXXVII Международного конгресса востоковедов, 2004. С. 377–378; То же на англ. яз. — Musical Instruments as a Sacral Object in The Buddhist Painting // Там же. С. 376–377.
7. *Есипова М. В.* К вопросу о генезисе горлового пения и обертонового музицирования // Тезисы научных докладов V Международного этномузыкологического симпозиума «Хо-омей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». 25–27 июля, 2008. Кызыл: Тываполиграф, 2008. С. 73–77; То же на англ. яз. — To the questions about the genesis of the throat-singing and overtone playing // Там же. С. 78–81.
8. *Есипова М. В.* Традиционная японская музыка. Энциклопедия. М.: Языки славянской культуры, 2012. 293 с.
9. *Есипова М. В.* «Музыка» двадцати пяти бодхисаттв (музыкальный аспект японской амидаистской живописи райго:дзу) // История и культура традиционной Японии 6 / отв. ред. А. Н. Мещеряков / *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности РГГУ. Вып. LI. М.: Наталис, 2013. С. 160–186.
10. *Жуковская Н. Л., Корнев В. И.* Буддизм как культурно-исторический феномен // Буддизм: Словарь / под общ. ред. Н. Л. Жуковской, А. Н. Игнатовича, В. И. Корнева. М.: Республика, 1992. С. 5–26. Интернет-ресурс: URL: http://svitk.ru/004_book_book/14b/3141_jukovskaya-buddizm.php (дата обращения 21.10.2013).
11. Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2008. 600 с.
12. *Зубер С.* Музыкальные инструменты в иконографии Хара-Хото // Труды Отдела истории культуры и искусства Востока Государственного Эрмитажа. Т. III. Л.: Государственный Эрмитаж, 1940. С. 325–338.

⁸¹ Нэмбуцу (япон.) — сокращение от «Наму Амида буцу» (санскр. «Намо Амитабхая Буддхая» — «О, будда Амида», или «Слава будде Амиде», или «Поклоняюсь будде Амиде») — амидаистской молитвы-мантры.

13. Избранные сутры китайского буддизма / пер. с кит. Д. В. Поповцева, К. Ю. Солонина, Е. А. Торчинова. СПб.: Наука, 2000. 462 с.
14. Иконография ваджраяны / под общ. ред. академика РАН Г. М. Бонгард-Левина. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. 624 с.
15. *Кравцова М. Е.* Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства / Буддийское искусство // Духовная культура Китая. Энциклопедия. В 5 т. Т. VI (доп.). Искусство / под ред. М. Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2010. С. 183–200.
16. Образ дхармы. Буддийское искусство от Индии до Бурятии. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2008. 548 с.
17. *Позднеев А. М.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу // Записки Императорского русского географического общества по отделению этнографии. Т. XVI. СПб., 1887 / Репринт: Элиста, 1993. 510 с.
18. *Рифтин Б. Л.* Восемь Бессмертных // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 131.
19. Сукхавати-вьюха (Амитабха Сутра) / пер. А. Гунского. Интернет-ресурс: URL: <http://bibleoteka.narod.ru/amitabha.htm> (дата обращения 21.10.2013)
20. Сутра Золотого Света / пер. с тибетского А. Кугявичуса. 2004. 92 с. Интернет-ресурс: URL: http://fpm.org/wp-content/uploads/teachers/zopa/advice/pdf/goldenlightsutra_russian.pdf (дата обращения 21.10.2013).
21. *Ханг Ритхиравут, Афанасьева Е. Н.* Чинг // Музыкальные инструменты: Энциклопедия / глав. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 680.
22. *Bhattacharyya B.* The Indian Buddhist Iconography. 2nd ed. Calcutta: Ghosh Printing House Private Limited, 1958. 2200 p. (357 ill.).
23. *Helffer M.* Mchod-rol. Les instruments de la musique tibetaine. P. CNRS, 1994. 401 p.
24. *Kashima S.* Depiction of Kugo Harps in Japanese Buddhist Painting. Transl. by S. Niwa // Music in Art. Vol. XXIV (1999). № 1–2. P. 57–67.
25. *Kashima S.* Musical Scenes depicted in Japanese Arts. Catalogue of Musical Instruments in Painting from Heian to Edo period, with Drawings of Instruments. Tokyo: Kunitachi college of music, 1988. 182 p.
26. *Kaufmann W.* Altindien // Musikgeschichte in Bildern. Bd. II. Musik des Altertums / Lfg 8. Hrsg. W. Bachmann. Lpz.: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981. 208 S.
27. *Kishibe S.* Origin of the K'ung-hou (Chinese harp) // Тоё онгаку кэнкю (Journal of the Society for Research in Asiatic Music). Vol. XIV–XV (1958). P. 1–51 (на англ. и япон. яз).
28. *Lawergren B.* Buddha as a Musician. An Illustration of a Jataka Story // Artibus Asiae. Vol. LIV (1994). № 3/4. P. 226–240.
29. *Marcel-Dubois C.* Notes sur les instruments de musique figures dans l'art plastique de l'Inde ancienne // Revue des Arts Asiatiques. T. XI (1937). Fasc. 1. P. 36–49.
30. *Marcel-Dubois C.* Les Instruments de musique de l'Inde ancienne. Paris: Presses universitaires de France, 1941. 259 p.
31. *Marcuse S.* Musical instruments. A Comprehensive Dictionary. N. Y.: Norton, 1975. XV, 608 p., [24] p. of pl.
32. *Picken L.* T'ang Music and Musical Instruments // T'oung Pao. Vol. LV (1969). P. 74–122.
33. *Song Bang-Song.* Koguryo instruments in Tomb № 1 at Ch'ang-ch'uan, Manchuria // Musica Asiatica. Vol. VI (1991). P. 1–17.
34. The New Grove Dictionary of Musical Instruments: in 3 vols. London: Macmillan, 1984. XXXVI, 805; XIII, 985; XIII, 921 p.
35. Treasures of Dunhuang Grottoes. Hong Kong: Polyspring Co., Ltd, 2002. 292 p. (на кит. и англ. яз).

36. *Williamson M.* The Iconography of Arched Harps in Burma // *Music and Tradition: Essays ... presented to Laurence Picken / ed. D. R. Widdess and R. F. Wolpert.* Cambridge; L., N. Y.: Cambridge University Press, 1981. P. 209–228.
37. *Zheng Ruzhong.* Musical Instruments in the Wall Paintings of Dunhuang // *CHIME.* 1993. № 7. P. 4–56.
38. *Кисибэ С.* Тодай-но гакки [Музыкальные инструменты эпохи Тан] // *Тоё онгаку сэнсё.* Т. II. Токио: Тоё онгаку гаккай, 1968 / Репринт 1995. С. 9–305 (на япон. яз.).
39. *Хаяси К.* Сёсоин-но гакки-но кэнкю [Исследование музыкальных инструментов Сёсоин]. Токио: Нихон кэйдзай симбунся, 1964. 368 с. (на япон. яз.).