

Все эти вещи разного происхождения были соединены в единое собрание на основании принадлежности к буддийскому культу и частично в 1950 г. переданы в МАЭ. Конечно, для более детального определения «биографий» отдельных предметов требуются дополнительные изыскания, однако уже сегодня можно утверждать, что формирование коллекции № 5942 не стало результатом целенаправленной работы некоего заинтересованного лица или группы таких лиц, но произошло под влиянием обстоятельств, не имеющих непосредственного отношения к музейному делу.

При поступлении в МАЭ коллекция № 5942 была кратко описана сотрудницей музея Е.Т. Дубровиной. Изначально все предметы коллекции № 5942 были сочтены тибетскими, но последующее изучение показало, что это далеко

не так. О входящих в нее гау и цаца написал в своей статье А.М. Решетов (1932–2009) [Решетов 1973]; несколько изображений буддийских божеств, включенных в данный каталог, были атрибутированы и опубликованы хранителем фондов отдела Зарубежной Азии Д.В. Ивановым [Иванов 2000, 2001-I и II, 2005, 2009-I и II]. В настоящее время, как это понятно из данного каталога, очевидно, что в коллекции представлены практически все регионы распространения северного буддизма — от Индии до Монголии; не менее широк и временной интервал, в который данные предметы и скульптуры были изготовлены: от I до XX в. н.э. Будем надеяться, что рано или поздно архивные изыскания позволят пролить свет на происхождение предметов из этой замечательной коллекции.

Е. В. Иванова, А. Ф. Дубровин

Атрибуция скульптуры коллекции № 5942

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

Содержание коллекции № 5942 в музейных документах охарактеризовано словами «Тибет. Культ». В результате изучения входящей в нее мелкой пластики стало ясно, что она многослойна и состоит не только из произведений тибетских мастеров, но и творений мастеров Непала и Индии, вероятно, хранившихся в тибетских монастырях (в разное время привезенных из соседних стран или сделанных непальскими и индийскими скульпторами в самом Тибете), а также произведений скульпторов Китая (частично попавших в Тибет, частично бытовавших в Китае), Монголии и других стран.

Наследие буддийской культуры Индии, принятое и развитое в странах северного буддизма, — это и круг священных трактатов, и традиции монастырского образования, и богатейшее буддийское искусство — живопись, иконы танки и скульптура, монументальная и переносная.

Создание в несметных количествах изображений буддийских богов объясняется тем, что верующие приписывают

им ценнейшие способности — пробуждать религиозные чувства; служить средством накопления заслуг (один из важнейших стимулов к заказу мирянином священного изображения); быть опорой при медитации; изображения используют также как обереги.

Священные изображения являются неперенным атрибутом алтарей буддийских храмов и в обычных жилищах.

Буддист должен постоянно сознавать себя пребывающим в сакральном пространстве, создаваемом присутствием священных текстов, священных изображений, реликвий Учителей. На его домашнем алтаре и на алтаре в храме должны обязательно находиться три вещи, символизирующие тело, речь и мысль Будды. Тело может быть представлено скульптурой, барельефом, рисованным изображением или даже фотографией почитаемого ламы.

Символом речи являются тексты «Праджняпарамиты» в виде собрания из двадцати одного тома или хотя бы одного из них. Ум представляет на алтаре небольшая ступа

или глиняная табличка цаца. В глиняное тесто при формировании цацы часто вкладывают горсть праха Учителя.

Строительство ступ, храмов, создание скульптурных и живописных икон на протяжении веков происходило за счет пожертвований населения — и для богатых, и для бедных, даже для разбойников и убийц подношения сангхе были частью их религиозной практики, давали религиозную заслугу, сулили возможность победить болезнь, обеспечить себе долгую жизнь, избежать дурной смерти. Акт заказа статуи божества дает заслугу заказчику, которую он делит с ближними, а иногда и со всеми живыми существами, о чем свидетельствуют надписи на статуях такого содержания: «Да поможет заслуга от создания этого изображения всем существам достичь просветления». Непосредственным поводом для заказа новой статуи может быть ритуал в честь почитаемого ламы, посвящения мандалы, искупления грехов донатора и его родных. С надеждой использовать заслугу для исцеления от болезни заказывают изображение Бхайшаджьягуру — Будды врачевания, для проведения ритуала обеспечения долгой жизни — изображение Амитаюса, Будды долголетия.

Скульптор, создавая изображение божества, следует строго предписанным правилам и «изготавливает» инструмент для медитации. Главная цель тибетского мастера, творящего даже самую прекрасную статую, не эстетическая — он должен материализовать концепцию божественного существа, сделать его видимым и осязаемым для поклонения и медитации. Мастер должен иметь посвящение, быть знаком с садханами и мантрами, описывающими в деталях изображаемое им божество.

В идеале скульптор — человек, достигший определенного уровня квалификации в медитации и визуализации божеств из бесконечного пантеона буддизма. Заказчиками чаще всего выступают монахи, богатые миряне и их родня. Монахи и сами бывали скульпторами, хорошо разбиравшимися в тонкостях буддийской иконографии. Свои работы тибетские скульпторы и живописцы обычно не подписывают, так как каждый акт творчества считается священным, а мастер — лишь орудием божественного промысла и его имя не имеет значения. Помещение своего имени на сакральном произведении было бы проявлением эгоизма, а мастера, как все истинные буддисты, стремятся к уничтожению эго.

Для любого изображения обязателен ритуал освящения (тиб. Rab gnas cho ga). Наряду с проведением большей части ритуалов почитания и подношений буддийским богам в полном соответствии с древними индийскими традициями тибетцы ввели собственный ритуал освящения (тиб. Rab gnas) полых изображений. В отличие от Индии, где очень редко упоминаются вложения в статуи (тиб. gZungsgzhug), в Тибете с XI в. в полость внутри скульптуры стали помещать реликвии. Пьедестал запечатывали тонкой металлической (в ранний период — деревянной) пластинкой, часто с изображенной на ней двойной ваджрой (подробнее см. статью Е.Д. Огневой в данном издании).

Касаясь проблемы идентификации буддийских скульптурных изображений, в лекции на Первой буддийской выставке в Петербурге в 1919 г. С.Ф. Ольденбург сказал: «Разнообразие тибетских изображений поразительно, <...> но разница между ними часто столь ничтожна, что в ней может разобраться только большой знаток, и сами буддийские монахи далеко не всегда могут правильно обозначить все эти разные изображения. Для того чтобы разбираться лучше в этом разнообразии, составляются сборники так называемых “подлинников”, альбомы, в которых Будды, бодисатвы, учителя, божества изображены так, как их надо точно изображать, и под ними подписи. Один из таких подлинников помещен на выставке, в нем подписи на тибетском языке» [Ольденбург 1919: 223–224].

Индийские скульпторы, живописцы и их преемники (тибетские и др.), изображавшие богов буддийского пантеона, руководствовались составленными в средние века в Индии великими тантрийскими авторами описаниями процесса «садхана», визуализации божества с целью обретения экстраординарной силы сиддхи, освещавшими внешний облик божеств, которых вызывают практикующие в своем воображении во время медитации. В 1165 г. триста шестнадцать санскритских текстов садхан были объединены в собрание под названием «Садханамала»; в период правления короля Пала Рамапала (1084–1130) мистиком Абхаякара Гупта был написан трактат «Нишпаннайогавали», также посвященный садханам [Бхаттачария 1958: 385]. Эти тексты показывают бесспорную связь между произведениями буддийской скульптуры и живописи и садханами. У. фон Шредер, однако, выразил сомнение

в том, что садханы могут выступать безусловным ориентиром при иконографической идентификации буддийских изображений: «Формы, описываемые в “Садханамала”, — пишет он, — редко соответствуют реальным изображениям, так как относятся почти исключительно к буддийским изображениям, почитаемым в Северо-Восточной Индии» [Шредер 2001: 206]. Отметим, что это замечание не вполне справедливо, так как Б. Бхаттачария приводит примеры полного соответствия иконографии тибетских и китайских буддийских скульптур их описанию в садханах [Бхаттачария 1958].

В 1926 г. российский археолог А.А. Сталь-Гольштейн (1877–1937) обратил внимание на то, что в буддийских храмах в Запретном городе в Пекине сосредоточено собрание из 787 бронзовых статуэток, представляющих собой едва ли не целый ламаистский пантеон. В 1937 г. В.Е. Кларк, санскритолог из Гарварда, опубликовал это собрание в труде под названием «Two Lamaistic Pantheons» [Кларк 1937]. Сравнение персонажей этих пантеонов с описаниями в «Нишпаннаогавали» позволило сделать заключение, что это сочинение послужило одним из источников, которым руководствовались создатели изображений ламаистских храмов Пекина.

Для исследователей буддийского искусства скульптуры с ее сложнейшей иконографией чрезвычайно важными были труды индийского ученого Б. Бхаттачарии, понимавшего трудности определения места конкретной скульптуры в обширном пантеоне буддийских богов, особенно сильно разросшемся в тантрийский период истории буддизма в Индии (VII–XIII вв.). Этот период Б. Бхаттачария называет «промискуитетным», имея в виду усиленный обмен богами и богинями между религиозными системами Индии (индуизмом, буддизмом и джайнизмом), и признается, что не всегда легко определить, к какой из этих религий относится конкретное изображение. Для внесения ясности в эту сферу он пишет свой труд «The Indian Buddhist Iconography» (первое издание в 1924 г., второе — в 1958 г.), основанный на изучении тантрийских манускриптов «Садханамала», «Нишпаннаогавали», «Хеваджра Тантра» и других, которые служили пособием по иконографии буддийских божеств для мастеров, создававших их изображения. Несмотря на все перечисленные труды и достижения, на практике

идентифицировать незнакомых персонажей в неаннотированной музейной буддийской коллекции, даже располагая энциклопедиями и солидными трудами по буддийской иконографии, оказалось крайне трудно.

К счастью, А.А. Терентьевым в 1970-е годы был создан «навигатор» по этому безбрежному морю информации. Чтобы «надежно и быстро определять имена буддийских скульптур и икон», А.А. Терентьев предложил «определять иконографические образы по последовательно упорядоченной совокупности признаков, как это делается, скажем, таксономами в ботанике или энтомологии». По его словам, «это было прозрение — простое и естественное решение проблемы, и все остальное было лишь делом времени и усердия» [Терентьев 2004: 6].

Сначала А.А. Терентьевым был разработан метод описания буддийских изображений и элементов буддийской иконографии, сформулированы четкие принципы подхода к идентификации скульптурных и живописных изображений северного буддизма на основании комплекса иконографических признаков [Терентьев 1981]. В результате дальнейшей многолетней работы А.А. Терентьева, в которой участвовали отечественные и зарубежные тибетологи, а также благодаря консультациям бурятских лам и помощи коллег был создан «Справочник-определитель иконографических образов Северного буддизма». В его трех частях, опубликованных в изданиях ГМИРиА в 1987, 1988 и 1995 гг., соавторами были О.В. Горвая (ч. 1 и 3) и Н.А. Корепанова (ч. 2) [Горвая 1987; 1995; Корепанова 1988]. В 2004 г. издательство «Нартанг» выпустило его «Определитель буддийских изображений», объединивший упомянутые выше три части одноименного труда с работой 1981 г. [Терентьев 2004].

Это масштабный труд, основанный на скрупулезном изучении опубликованных пантеонов буддийских изображений (41 название) и трудов зарубежных исследователей, внесших вклад в систематизацию описания буддийской иконографии. В отличие от последних, позволяющих определить от нескольких десятков популярных образов [Гордон 1959] до пятисот [Вильсон 2000] «Определитель» А.А. Терентьева обладает более широкими возможностями, так как позволяет идентифицировать около 5000 образов буддийских изображений.

К сожалению, «Определитель» охватил не все многообразие типов изображений — многоголовые, многорукие, многоногие божества пантеона северного буддизма в него не включены.

Если идентификация изображения буддийского божества производится на основании совокупности его иконографических признаков, то для определения места и времени его изготовления необходимо изучение многих параметров: надписи на изображении (в большинстве случаев отсутствующей), стилистических особенностей, техники и технологии изготовления, состава сплава.

Более полувека назад, приступая к изложению результатов исследования тибетской буддийской коллекции в Лейденском этнографическом музее, авторитетный голландский ученый П. Потт скептически заметил, что искусство Тибета «решительно противится любой попытке введения хронологической перспективы. <...> Насколько нам известно, произведения датированные появляются не ранее XVII в. И хотя фактически более древние вещи обычно отличаются от более поздних более тщательным исполнением, эти различия слишком незначительны, чтобы поколебать утверждение, что тибетское искусство в целом представляет собой неизменное единство. Одна из его особенностей — безвозрастность» [Потт 1951: 36]. Датировка произведений буддийской металлической скульптуры действительно затруднена по многим причинам, и прежде всего из-за отсутствия традиции фиксировать дату создания скульптурного произведения: даже при наличии на нем надписи очень редко удается извлечь из нее информацию, которая могла бы пролить свет на дату создания скульптуры. У. фон Шредер, исследовавший множество скульптур, нашел среди них лишь одну, которую удалось датировать благодаря надписи, — это портрет известного ламы (годы жизни 1646–1714), согласно надписи, сделанный в год его 67-летия, то есть в 1713 г. [Шредер 2001: 674].

Современные исследователи не разделяют пессимизма П. Потта, возлагая надежды на продуктивность названных выше способов восстановления истории происхождения, вырванной из религиозного контекста скульптуры. Это работа, требующая знания истории буддийской скульптуры,

эволюции ее стилей в самом Тибете и соседних странах и регионах — Индии, Непале, Китае, Центральной Азии, оказавших сильное влияние на искусство Тибета. В мировой науке идут настойчивые поиски четких критериев, которые помогли бы безошибочно отнести ту или иную статую к конкретной школе и определенному времени и месту. Заслуживают пристального внимания исследования тибетской скульптуры (включая и данные аспекты), на протяжении последних трех-четырёх десятилетий ведущие немецким ученым У. фон Шредером. Вслед за первой книгой о буддийской скульптуре, вышедшей в 1981 г. и основанной главным образом на европейских (музейных и частных) коллекциях, так как Тибет до 1980 г. был закрыт для западных ученых, он издал в 2001 г. монументальную работу, в которой в результате обследования монастырей Южного и Центрального Тибета «собран самый большой из когда-либо опубликованных корпус переносной буддийской скульптуры» [Шредер 2001: 15–16].

Ценность работ У. фон Шредера не только в том, что в них представлен глубоко исследованный, сопровождаемый более чем 1500 иллюстраций корпус скульптуры северного буддизма, что дает возможность находить в нем аналогии, необходимые для интерпретации скульптур неизвестного происхождения из музейных собраний, но и в том, что они содержат весьма полезные рекомендации опытного ученого, касающиеся методов атрибуции.

Одно из замечаний У. фон Шредера относится к возможностям использования в качестве средства атрибуции иконографических особенностей изображений божеств, которые могут помочь в их датировке. Но только в том случае, если данная иконография привязана к строго определенному отрезку времени (когда на смену «старой» приходит «новая» иконография в связи с появлением новых школ). Так, при наличии сведений о времени создания индийских иконографических компендиумов, переведенных с санскрита на тибетский язык (например, «Садханамала» и «Нишпаннайогавали»), можно делать предположения о самой ранней возможной дате создания статуи божества, иконография которого совпадает с описаниями в этих источниках [Шредер 2001: 675].

Признавая полезным такой прием для определения возраста статуи, как сравнение ее стилистических особенностей

(вид одежды, украшений, прически) с признаками известных изображений, У. фон Шредер предостерегает от двух опасностей. Во-первых, от игнорирования технологических различий внешне сходных скульптур: ученый подчеркивает необходимость учета всего комплекса характеристик, так как только совпадение по всем параметрам оправдывает вывод о синхронности создания сравниваемых произведений. Во-вторых, У. фон Шредер предостерегает от забвения исследователем, прибегающим к чисто стилистической аргументации, факта частого повторения древних форм в поздних копиях, приводя пример статуи VII в., копировавшейся на протяжении нескольких столетий.

Кроме того, по наблюдениям У. фон Шредера, все ученые, ведущие полевые исследования в Тибете, сталкивались с типичной для этой страны ситуацией: копии, заменившие древние статуи, играющие роль главных святынь в монастырях Лхасы и др., традиционно считаются оригиналами. Таковы, например, копии самых почитаемых в Лхасе статуй gTsug lag khag и Ra mo che. Тибетским монахам свойственно завышать возраст главных святынь их монастырей, связывая их создание с именами известных спонсоров. А в народе распространена вера в самоматериализацию, то есть чудесное возникновение, отдельных изображений [Шредер 2001: 636]. У. фон Шредер обращает внимание исследователей на то, что принятая в современной науке классификация скульптуры основана на традиционной тибетской теории стилей, а определение этих стилей тибетцами (создателями этих теорий) могло быть основано не на оригиналах произведений, а на поздних копиях, в тождественности которых древним оригиналам есть основания сомневаться.

Одна из рекомендаций У. фон Шредера заключается в учете того обстоятельства, что гладкая блестящая поверхность статуи свидетельствует о ее длительном ритуальном применении. По его наблюдениям, произведения с отполированной поверхностью сделаны не позднее XIII или XIV вв., так как «никакая статуя моложе 500 лет не могла приобрести изношенную и блестящую поверхность в результате ритуального использования» [Шредер 2001: 675]. Однако, предупреждает ученый, интенсивность ритуального использования скульптуры в прошлом неизвестна, но имеется информация о менее частом использовании в ритуале

(прикосновения, обливание водой и т.п.) золоченых статуй в тибетских монастырях по сравнению с синхронными почитаемыми статуями в долине Катманду, что приводит к ошибочному датированию лучше сохранившихся тибетских статуй более поздним временем, чем непальских (относящихся к периоду до XI–XII вв.).

К сожалению, с упомянутыми выше трудностями при выделении школ скульптуры Тибета сталкиваются не только музейные работники, имеющие дело с коллекциями в европейских и американских музеях, далеко не полно отражающими историю искусства Тибета, но и те ученые, которые судят об этом предмете на основании полевых изысканий на родине этого искусства. Последние, держа в поле зрения художественное наследие многих веков без надписей (или с непрочитанными надписями, или с надписями, не дающими возможность атрибутировать скульптуру), сталкиваются с тем, что это наследие разбросано по разным районам страны в самых неожиданных сочетаниях. Переносная («подвижная») скульптура часто меняла свое местонахождение, редко оставаясь в монастыре, который ее заказал или в котором она была сделана. В результате в тибетских монастырях образовались очень разнообразные по составу, происхождению, стилистике коллекции. Подвижны были и мастера — творцы статуй.

Несмотря на смущающую многих исследователей запутанность ситуации с определением школ тибетской скульптуры, работа эта продвигается. Главным «дейтелем» в этой области среди зарубежных ученых является, на наш взгляд, уже упоминавшийся У. фон Шредер, имеющий опыт длительной и весьма плодотворной работы над этой проблемой. Он выделил в Тибете следующие школы: индо-тибетскую и непальскую. Он стал различать тибето-китайскую скульптуру (созданную в Китае, под влиянием Тибета), сино-тибетскую (созданную в Тибете, под влиянием Китая) и собственно тибетскую школу, испытывающую, несомненно, влияние школ, сложившихся в соседних странах и проникших на тибетскую территорию, что повлекло за собой возникновение новых художественных форм.

Из работ отечественных исследователей буддийской скульптуры, в которых разрабатываются принципы атрибуции отдельных ее произведений, обращает на себя внимание вышедший в Москве в 2004 г. замечательный

труд «Пять семей Будды», посвященный культовой металлической скульптуре стран северного буддизма, хранящейся в Государственном музее искусства народов Востока (ГМИНВ). Авторы книги — научный сотрудник ГМИНВ Э.В. Ганевская (к сожалению, не дожившая до выхода в свет этого издания), сотрудник ГосНИИ реставрации А.Ф. Дубровин и тибетолог, старший научный сотрудник Института востоковедения им. А.Е. Крымского НАНУ (Киев, Украина) Е.Д. Огнева. Произведя всесторонний анализ музейной коллекции, авторы книги выделили комплексы, относящиеся к одной школе и к одному хронологическому периоду, и тем самым определили место этих «комплексов» в многовековой истории буддийской скульптуры Тибета (и соседних с ним стран — Индии, Непала, Китая).

Авторы книги «Пять семей Будды» разошлись во мнении с У. фон Шредером по ряду проблем. Одна из них — «статус» целой группы произведений тибетской (позднее и китайской) скульптуры с темной (непозолоченной) поверхностью в стиле Пала-Сена, которые немецкий ученый датирует XV–XVII вв. и считает оригинальными тибетскими, а авторы «Пяти семей Будды» датируют XVII–XVIII вв. и трактуют эти произведения как представляющие целое направление в искусстве северного буддизма, родившееся в результате сознательного обращения к классике буддийского искусства, подражания индийским образцам. По словам Э.В. Ганевской, «формально воспроизведение индийских образцов тибетскими мастерами было настолько точно, что их произведения вводили (а отчасти и сейчас вводят) исследователей в заблуждение» [Ганевская 2004: 69].

Среди «заблуждавшихся», по мнению Э.В. Ганевской, был Ю.Н. Рерих (1902–1960), который, ознакомившись с данным собранием ГМИНВ, выделил скульптуру этого типа в индо-непальскую группу. Стилистические черты этих скульптур и состав сплавов, из которых они были отлиты, позволили авторам каталога «Пять семей Будды» выделить их в отдельную группу.

Участие в создании настоящего каталога А.Ф. Дубровина определило такой же подход к атрибуции предметов собрания МАЭ РАН (с учетом данных о составе сплавов, из которых отлита скульптура, технологии и стиле), который был успешно применен при подготовке упомянутого выше каталога «Пять семей Будды». А.Ф. Дубровин раз-

делил всю скульптуру в коллекции № 5942 на созданную в нескольких странах: в Индии (периода процветания в ней буддизма), Непале, Китае, Монголии и Тибете (основная по численности группа).

Опыт работы А.Ф. Дубровина в нескольких российских музеях — Государственном Эрмитаже, Государственном музее искусства народов Востока, в Музее истории Бурятии им. М.Н. Хангалова (ныне — Национальный музей Республики Бурятия), Томском областном краеведческом музее и др. — помог ему найти в их фондах немало аналогий к скульптурам нашей коллекции. Коллекцию отечественных аналогов дополняют аналоги зарубежные, почерпнутые из публикаций В. Цвальфа (на материалах Британского музея) [Цвальф 1981], Г. Бегэна и Ж. Лицак-Ур (на материалах Национального музея восточных искусств (Париж) [Бегэн 1982], исследований Г.В. Эссена и Тсеринга Таши Тхинго [Эссен 1989], Чандры Л. Риди [Риди 1997] и У. фон Шредера [Шредер 1981, 2001], а также из альбомов выставок [Алфен 2005; Мудрость и сострадание 1991] и др.

Выбор аналогий предметам нашей коллекции среди собраний отечественных и зарубежных музеев — задача деликатная, выполнение ее требует кропотливой работы, но это единственно возможный путь к интерпретации вырванных из контекста и никак не документированных металлических изображений божеств индо-тибетского пантеона, происходящих из разных мест и разных эпох, искусственно объединенных в анонимную коллекцию.

Оценка результата этой работы, то есть корректности атрибуции, зависит от многих обстоятельств. Прежде всего, от отношения к «удачности» аналога, редко совмещающего в себе сходство по всем параметрам (стилистическим, технологическим и по сплаву). Стилистическая идентичность скульптур — почти недостижимый идеал, поэтому нередко приходится довольствоваться сходством частичным. И, конечно же, многое зависит от правильности атрибуции самого аналога, тем более что датировка зачастую основывается на сходстве с объектами, недостаточно надежно атрибутированными. Отсюда неизбежная дискуссионность итогов атрибуции, вероятность рассмотрения другими исследователями иных (вместо предложенных в данном издании) вариантов датирования, а возможно, и локализации места создания скульптур. Зыбкость той

почвы, на которой принимаются такие решения, известна всем ученым, занимавшимся этими проблемами.

Одна из крупнейших современных исследовательниц скульптуры северного буддизма Ч.Л. Риди констатирует: расхождение историков в датировке одной и той же статуи даже при непротиворечивой географической привязке достигает четырех и более веков [Риди 1997: 18].

Неудивительно, что в нашем небольшом авторском коллективе нет полного согласия относительно окончательных выводов о месте и времени изготовления той или иной скульптуры. Разногласия отмечаются в каталожных описаниях, так же, как и предлагаемые другими исследователями атрибуты, отличающиеся от принятых нами.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ АТРИБУЦИИ

Приступая в 2007 г. к изучению коллекции № 5942, мы имели дело со случайным собранием изображений, вырванных из контекста, в котором они существовали под определенными именами, оказавшимися утраченными. Перед нами встала задача идентификации этих персонажей. Для этого мы обратились к иконографическим признакам божеств буддийского пантеона, зафиксированных в древних индийских трактатах, на чем, в свою очередь, основаны современные справочники по данной тематике. Кроме того, следовало прибегнуть к поискам аналогичных буддийских изображений со сходными признаками в публикациях собраний буддийской скульптуры в отечественных и зарубежных музеях, каталогах международных выставок, в работах исследователей иконографии северного буддизма. Особо ценной для нас стала возможность пользоваться «Определителем» А.А. Терентьева, а также его консультациями.

А.А. Терентьев ознакомился с предметами коллекции № 5942 в фондах МАЭ (Кунсткамеры) РАН, высказал свои соображения по поводу вариантов определения утративших атрибуты божеств, отметил аномалии в иконографии некоторых скульптур. Наглядные итоги проделанной Терентьевым работы (в «Определителе» запечатлены многочисленные персонажи буддийского пантеона с совпадающей иконографией) предопределили избранный нами подход к идентификации изображений с точки зрения иконографии — с учетом фактического разнообразия трактов

вок при одном и том же комплексе иконографических черт (поза, жесты, атрибуты, тип одежды и украшений, тип пьедестала). Но среди этого множества божеств, наделенных одинаковыми иконографическими признаками, не всегда легко выбрать имя того конкретного изображения, которое находится в исследуемой коллекции в состоянии безымянности. Единственный доступный нам выход из этого положения состоит в перечислении всех вариантов и выборе одного из них как наиболее часто встречающегося.

Так, выделение персонажа из круга, к которому по существу им комплексу иконографических признаков относятся мужские и женские божества (судя по «Определителю», № 949–951 в первом случае и № 640–646 во втором), облегчается благодаря обычно акцентированным у скульптурных изображений мирных женских божеств половым признакам (высокая грудь) (и соответственно их отсутствию у мужских персонажей). Поэтому, к примеру, № 5942–8 был нами определен как бодхисатва Авалокитешвара (а не Тара), № 5942–379 — как Авалокитешвара Кхасарпана (а не женские божества Зеленая Тара или Махамаюри с такой же иконографией).

Однако в ряде случаев однозначно определить персонаж (например, ввиду утраты или неясности его атрибутов или же отсутствия соответствующих аналогов) все равно представляется затруднительным. Так, затруднено однозначное определение трех изображений (№ 5942–351, 407, 532). Из-за неясности их атрибутов приходится ограничиться предположением, что каждое из них могло быть задумано и как Падмапани, и как Майтрея. А идентификация изображения № 5942–509 зависит от того, какой атрибут держало божество в правой опущенной вниз руке: если ваджру, тогда это Шримад Авалокитешвара, если раковину, тогда это Санканатха Локешвара, если сосуд, тогда это Майтрея. Также существенно осложняет работу многочисленность форм, принимаемых одним и тем же божеством, и соответственно множественность имен у этих форм (120 у Авалокитешвары, 70 у Манджушри). В ряде случаев мы были вынуждены отказываться от уточнения конкретной формы, представленной конкретным изображением, ограничиваясь лишь указанием имени божества (Авалокитешвара, Манджушри). Помимо вышесказанного, следует заметить, что определение некоторых изображений коллекции № 5942 затруднено

неординарностью их иконографии. Таково, например, изображение Будды (№ 5942–450), сидящего в позе ваджрасана, с жестами абхаямудра (правой рукой) и бхумиспаршамудра (левой). Обратившись за комментарием по поводу этого случая к А.А. Терентьеву, мы получили ответ, что он не может сразу идентифицировать изображение, но не думает, что здесь представлен Шакьямуни, хотя Шакьямуни с подобной иконографией встречается еще в ранний период в Индии (см., например, скульптуру сидящего Будды в Катре из Матхуры). Также не соответствующим никаким канонам А.А. Терентьев считает, например, помещение лотосов по сторонам фигуры Амитаюса № 5942–10 (обычно лотосы у изображений Амитаюса отсутствуют). Однако и в монографиях У. фон Шредера 1981 и 2001 гг. неоднократно встречаются отклонения: например, не прокомментированные автором изображения некоторых божеств с ваджрой на пьедестале, не предусмотренной правилами иконографии. Возможно, имеются не учитываемые исследователями варианты иконографии, связанные с различными школами, сложившимися в буддизме в разных регионах Азии. Как отмечает У. фон Шредер, тибетская иконография не очень четкая: в ней имеются многочисленные варианты, обусловленные разными представлениями об облике божеств у приверженцев различных школ тибетского буддизма [Шредер 2001: 1000].

У. фон Шредер приводит в своем исследовании два изображения стоящего Манджушри — произведений тибетских мастеров XII в. Согласно «Садханамала» и «Нишпанайогавали», Манджушри является эманацией Акшобхьи и реже Ваджрасаттвы, однако у Манджушри № 252 С вопреки всему в короне находится маленькое изображение Вайрочаны. Неясно, как трактовать это обстоятельство: как один из неизвестных исследователям вариантов тибетской иконографии или как ошибку (или сознательную вольность) мастера. По поводу второго изображения (№ 252 D–E) Шредер вел спор с монахами тибетского монастыря, где это изображение находится. Они признавали в нем Майтрею (на том основании, что в правой руке бодхисаттвы — лотос с сосудом кундика, помещенный на скульптуру после ее реставрации), тогда как, по мнению ученого, у Майтреи в короне должна быть ступа [Шредер 2001: 1024–1025]. Такие же спорные фигуры —

то ли Манджушри, то ли Майтреи — имеются и в коллекции МАЭ № 5942.

У. фон Шредер признает в своем труде, что скульптурные портреты религиозных деятелей без надписи отождествить невозможно [Там же: 1001]. В нашей коллекции тоже есть подобные портреты, лишенные надписей, и оттого остались неопределенными изображения лам №№ 5942–434, 520. Персонаж скульптуры № 5942–294 можно определить как изображение и Цонкапы, и Сакья-пандиты, так как у него отсутствует головной убор, по форме которого можно было бы однозначно его интерпретировать.

Ввиду того, что одни и те же (с точки зрения иконографии) изображения трактуются разными авторами зачастую по-разному и даже один и тот же автор в разное время в разных своих сочинениях меняет свое отношение к имени персонажа, не лишним будет оговорить некоторые установки, принятые в нашем каталоге. Нам кажется целесообразным (следуя примеру У. фон Шредера) предварить знакомство с каталогом объяснением того, как идентифицируются входящие в коллекцию «спорные» персонажи.

Самыми многочисленными в коллекции являются изображения сидящего в позе ваджрасана Будды с жестами прикосновения к земле (бхумиспаршамудра) правой рукой и созерцания (дхьянамудра) — левой (63 фигуры) и с такими же признаками плюс ваджра на пьедестале перед Буддой (65 фигур).

БУДДА (БУДДА ШАКЬЯМУНИ)

Иконографию первой группы (без ваджры) имеют изображения многих божеств, но чаще всего Будда Шакьямуни [Терентьев 2004: № 9–15]. В книге 1981 г. У. фон Шредер именовал Будду с жестом бхумиспаршамудра правой рукой и дхьянамудра левой в позе ваджрасана Буддой Акшобхьей [Шредер 1981]. Однако спустя 20 лет ученый рассматривает два варианта интерпретации Будды с такой иконографией — Будда Шакьямуни или Будда Акшобхья [Шредер 2001]. Выбор второго варианта правомерен, по его мнению, если это следует из контекста, или персонаж находится в составе группы из пяти татхагат, или он восседает на престоле с изображениями двух слонов (слон — вахана Акшобхьи). В данном каталоге мы именуем Будду с такими иконографическими признаками или чертами Буддой Шакьямуни или Буддой.

БУДДА ВАДЖРАСАНА

Вторая группа скульптур — изображения с теми же иконографическими признаками (поза ваджрасана и жесты бхумиспаршамудра и дхьянамудра), отличающиеся от изображений первой группы тем, что на пьедестале перед Буддой лежит ваджра (у трех скульптур — № 5942–6, 236 и 527 — она помещена на передней стенке прямоугольного пьедестала).

Подобные изображения зарубежные исследователи называют Акшобхьей [Шредер 1981: № 85В], а также Буддой Шакьямуни или Акшобхьей. У. фон Шредер и Я. Алсоп по-разному описывают одно и то же изображение, ранее опубликованное П. Палом [Пал 1974: № 84]. Автор описания этой скульптуры, опубликованной в альбоме «Cast for Eternity», Я. Алсоп считает, что ваджру на пьедестале можно интерпретировать как символ Акшобхьи или как знак алмазного трона Будды Шакьямуни в божественной форме [Алфен 2005: № 29]. Однако спустя 20 лет после упомянутой выше первой публикации (1981 г.) в новой монографии У. фон Шредер именует изображения Будды без короны с ваджрой на верхней плоскости пьедестала Буддой Ваджрасана [Шредер 2001: № 254В]. Публикуя же скульптуру № 287D (Тибет, стиль Пала, XIII–XIV вв.) с вертикальной ваджрой на передней стенке, он пишет: данная эмблема означает, что изображен либо Ваджрапани, либо эманация татхагаты Акшобхьи, также связанного с ваджрой [Там же: 1104–1105].

По мнению А.А. Терентьева (устное сообщение), персонаж на таком пьедестале может быть Акшобхьей, но не Ваджрапани (действительно, У. фон Шредер ничем не подтверждает свое суждение). «Думаю, Ваджрапани не может в облике Будды изображаться — он всегда ниже рангом», — считает А.А. Терентьев. Мы называем подобные изображения в коллекции № 5942 Буддой Ваджрасаной. Наличие ваджры на пьедестале с сидящим Буддой означает, что изображен Будда Шакьямуни, одержавший победу над Марой в Ваджрасане (Бодх-Гае) — одном из «восьми великих мест», связанных с жизнью Будды Шакьямуни.

БУДДА С ПАТРОЙ

Будда, сидящий в позе ваджрасана, с жестами обеими руками дхьянамудра, с патрой в правой руке имеет несколько

вариантов интерпретации: Нирманакая Амитаяс, Амитабха, Анантаюджас [Терентьев 2004: 170, № 62–63]. Мы имеем такое изображение Буддой Амитабхой или Буддой.

КОРОНОВАННЫЙ БУДДА

Изображение сидящего в позе ваджрасана Будды с жестами бхумиспаршамудра и дхьянамудра, в монашеской одежде, но в короне, может трактоваться как Акшобхья, Ваджрошниша, Амогхадаршин и Ринчен [Терентьев 2004: 173, № 167–170]. В данном каталоге мы называем такие изображения (№ 5942–15, 404, 485) Коронованным Буддой.

В литературе изображения с подобной иконографией идентифицируются то как Акшобхья [Шредер 1981: № 114F], то как Будда Шакьямуни (Д. Велдон [Алфен 2005: № 62]), то как Коронованный Будда ([Мудрость и сострадание 1991: № 168; Мудрость и сострадание 1997; Шредер 2001: № 304АВ], а при наличии ваджры на пьедестале — как Будда Ваджрасана [Шредер 2001: № 272А,В]. Обратим внимание на то, что эти сходные изображения с одинаковой иконографией (кроме наличия ваджры в последнем случае) названы в разных работах разными именами: Будда Шакьямуни, Акшобхья, Коронованный Будда, Будда. Следует отметить наличие ваджры на пьедестале у сидящего в позе ваджрасана Коронованного Будды (без других украшений) [Гордон 1959: 60–61].

Помимо Будды в монашеском плаще и короне, сидящего в позе ваджрасана, имеется и другая форма: стоящий Будда в короне, изображаемый также в монашеском плаще, но с украшениями — ожерельем и серьгами. Такая форма опубликована в каталоге «Пять семей Будды» [Ганевская 2004: кат. № 14]. По мнению авторов каталога, «около X в. в искусстве северо-восточной Индии появляются изображения Шакьямуни, носящего корону, серьги и ожерелье при обычной монашеской одежде. Такие изображения называют “Будда Коронованный” или “Будда Увенчанный”» [Там же: 314].

АМИТАБХА

Будда в позе ваджрасана с руками в жесте дхьянамудра, без атрибутов — этими признаками обладают многочисленные персонажи буддийского пантеона [Терентьев 2004: 166, № 1–7]. Наиболее часто встречающийся

персонаж с такой иконографией — Будда Амитабха, поэтому в каталоге мы атрибутируем подобные изображения как Будда Амитабха.

АМИТАЮС

Будда в короне, с волосами, уложенными в высокую прическу (джатамукуту), в одежде и украшениях бодхисаттвы, сидящий в позе ваджрасана, с жестами дхьянамудра обеими руками, с сосудом амритакалаша — это изображение Амитаюса. В том случае, когда атрибут утрачен (что позволяет различные трактовки персонажа), мы условно считаем эти скульптуры изображениями Будды Амитаюса как наиболее популярные.

АМИТАЮС НИРМАНАКАЯ

Будда в монашеском одеянии, с ушнишей, сидящий в позе ваджрасана, с руками в жесте дхьянамудра, с сосудом амритакалаша — это изображение Будды Амитаюса Нирманакая [Терентьев 2004: 170, № 62].

АКШОБХЬЯ БЕЗ КОРОНЫ

Особенно сложным является отличие Будды Акшобхьи без короны от Будды Нирманакая в позе ваджрасана с жестами бхумиспаршамудра и дхьянамудра.

У. фон Шредер в работе 2001 г. так сформулировал условия, позволяющие считать такую скульптуру изображением Будды Акшобхьи: некоронованный Будда с жестами бхумиспаршамудра и дхьянамудра в позе ваджрасана может быть Акшобхьей только в составе группы пяти татхагат или если он восседает на престоле с изображениями двух слонов (слон — вахана Акшобхьи). Последнему условию отвечают три изображения в коллекции 5942 — № 31, 164, 531 со слонами на пьедестале, названные нами Акшобхьей.

АКШОБХЬЯ В КОРОНЕ

С жестами бхумиспаршамудра правой рукой и дхьянамудра — левой, в позе ваджрасана, при наличии короны и украшений изображаются несколько персонажей [Терентьев 2004: 173, № 167–170]. Наиболее часто — Акшобхья. Мы отказались от признания Акшобхьей изображений Коронованного Будды в позе ваджрасана с жестами бху-

миспаршамудра и дхьянамудра, если у такого изображения нет украшений, кроме короны (для нас это Коронованный Будда, однако в литературе встречается определение подобных изображений как Акшобхьи (см., например: Акшобхья, Тибет, XV в. [Шредер 1981: 376, № 100B], Акшобхья, Непал, XVI в. [Там же: 432, № 114F]).

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ АТРИБУЦИИ

Помимо продиктованных иконографическим каноном черт, позволяющих отличить одного персонажа от другого, изображения обладают своеобразием, определяемым тем, что несметное множество скульпторов, творивших в разные эпохи на необъятных просторах Азии, прибегали к различным художественным приемам при воплощении закрепленных каноном иконографических черт одних и тех же буддийских божеств или включенных в пантеон исторических личностей. В различных регионах складывались национальные школы буддийского искусства. Между этими школами не было жестких границ: опыт одной школы заимствовался соседями, переносился в виде идей и образцов на отдаленные земли, жил во времени. Помимо влияния, которое художественные школы оказывали на творчество мастеров других регионов, в результате постоянно происходившего перемещения произведений из одних регионов и стран в другие в буддийских монастырях скапливались скульптуры как местного, так и иностранного происхождения.

Так, по свидетельству У. фон Шредера, «темные своды и кладовые тибетских храмов продолжают (о чем не подозревает внешний мир) скрывать громадное количество древней буддийской скульптуры невообразимого разнообразия стилей. <...> Как свидетельствует наша работа, эти храмы служили местами хранения не только скульптуры, созданной на тибетском плато, но и изображений из всех районов Гималаев, включая Непал, Северную Индию и Китай» [Шредер 2001: 15–16]. Наблюдения У. фон Шредера подтверждает известный из истории Тибета факт поступления в страну со времени прихода в Тибет буддизма в VII в. многих изображений буддийских божеств из Индии, Непала, Китая и других стран. Привозная скульптура занимала свое место на алтарях и наравне с произведениями местных мастеров вошла в гигантское наследие сакрального искусства Тибета.

Публикуемое собрание скульптуры из коллекции МАЭ в известном смысле подобно этому «многослойному» феномену, и задача авторского коллектива заключалась в определении места и времени создания входящих в него изображений. Однако в настоящее время мы не можем утверждать, что вся скульптура нашей коллекции была вывезена из Тибета. Теоретически это можно допустить, но практически это не влияет на методы, используемые для атрибуции составляющих ее произведений скульптуры.

Прежде чем перейти к упоминанию спорных моментов в атрибуции предметов коллекции МАЭ № 5942, коснемся бегло того круга вариантов стилистических приемов, к которым прибегали творцы скульптур при воплощении иконографических образов буддийских божеств.

При описании изображений буддийских божеств мы старались отметить присущие им стилистические особенности, особенно при сравнении иконографически одинаковых изображений персонажей буддийского пантеона. Так, в коллекции № 5942 более 130 изображений Будды, и у всех есть ушниша, сидят они в одинаковой позе, исполняют одни и те же жесты: бхумиспаршамудра правой рукой и дхьянамудра — левой, одеты в неизменный монашеский плащ, как правило, оставляющий открытым правое плечо. Но при этом все они разные (лица разные, у одних ушниша низкая (№ 5942–80, 105, 106, 111), у других высокая (№ 5942–83, 395), у одних плащ «прозрачный», без складок, как у № 5942–3, у других — со складками, как у № 5942–19, или закрывающий оба плеча (№ 5942–30, 31, 56). Нет никакого однообразия, каждый из них наделен неповторимой индивидуальностью. Нельзя не согласиться с У. Фон Шредером, считающим, что именно в бесконечных вариациях стиля изображений сидящего Будды Шакьямуни ярко проявилось мастерство тибетских скульпторов, сумевших создать новый тибетский стиль как сплав иностранных влияний и тибетского гения, стиль, отвечающий художественным запросам тибетских буддистов [Шредер 2001: 1125].

Многие нюансы при изображении Будды Шакьямуни и других персонажей пантеона северного буддизма присущи, разумеется, и скульптурам из других стран, представленным в коллекции МАЭ. И наша задача не только отметить разнообразие стилей, которые использовали

созидавшие скульптуру мастера, но и по возможности решить вопрос: насколько существен этот фактор для атрибуции скульптуры.

Изучая каталог коллекции № 5942, читатель встретит упоминание стиля Пала, стилей, характерных для скульптуры Западного Тибета и Непала, и просто тибетского, стиля скульптуры китайской, в т.ч. относящейся к яркой, но немногочисленной и существовавшей короткое время группе Юнлэ, стиля монгольской скульптуры (Дзанабадзара и долоннорской). Это «большие» и, пожалуй, общепризнанные стили. Они не будут сколько-нибудь полно рассмотрены в данной работе (эту задачу отлично выполнил в своих фундаментальных работах (не случайно так часто нами упоминаемых) У. Фон Шредер, хорошо освещены они и в каталоге «Пять семей Будды»).

В литературе рассеяны замечания о времени возникновения и бытования некоторых стилистических признаков буддийского искусства разных стран. В книге У. фон Шредера встречаются следующие утверждения: букли на локонах, лежащих на плечах божеств, — черта непальской школы XIV в.; ленты короны на ранних статуях буддийских божеств, первоначально гладкие, опускающиеся до плеч, появляются в X–XI вв, а в 1200–1482 гг. становятся в Непале обычными ленты с взвивающимися вверх «завитыми» концами.

Акцентируя внимание на разных типах монашеского плаща у Будды Шакьямуни («прозрачный», гладкий облегающий или с разного вида складками, а также с разнообразным орнаментом на кайме), У. фон Шредер, однако, не отмечает, служат ли тип плаща и орнамент на его кайме датировочными признаками.

Такое же замечание относится к разным типам священного шарфа (стоящего дугой за спиной, лежащего на спине гладкой лентой, имеющего на спине и плечах вид пелерины и т.д.).

Украшение одежды буддийских божеств кружками из точек, цветов характерно, по данным У. фон Шредера, для тибетской скульптуры XIII–XIV вв.; молитвенный шнур из бусин, по его наблюдениям, — черта тибетской скульптуры XI–XII вв. Инкрустация корон и украшений на непальских и тибетских статуях буддийских божеств камнями и их имитацией появляется, по его данным, с XII в. Необработанная

спина фигуры божества — особенность скульптуры Тибета XI–XII вв.; неудаленные литники свойственны западнотибетской скульптуре; пьедесталы с одним или двумя выступами, как в Северо-Восточной Индии, сделанные в Тибете, не имеют ножек. Запечатывание dna пьедесталов, утверждает У. фон Шредер, начинается в Непале с XI в., в Северо-Восточной Индии бывало редко [Шредер 2001: 918]. Список этот может быть продолжен и в отношении формы, размера ушниши и джатамукуты, вида и количества прядей волос и их расположения на плечах, затылке, спине персонажа; способа укладывания края монашеского плаща на плече или спине Будды, типа короны и пр. Серьезным препятствием при поисках аналогий исследуемым скульптурам неизвестного происхождения среди опубликованных скульптур известного (или установленно-го исследователями) происхождения и возраста является нечеткость (субъективность) используемых критериев при-

знания сходными произведений буддийской скульптуры. В большинстве случаев удается уловить сходство лишь отдельных деталей сравниваемых скульптур, и правомерность вывода о возможном их создании в одно время и в одном месте далеко не всегда выглядит убедительно. (Исключением является, пожалуй, легко улавливаемый комплекс черт, присущих скульптурам Внутренней Монголии (долоннорской), позволяющий с уверенностью относить их именно к этой школе.) В целом можно резюмировать: информативные возможности стилистического материала исследованы недостаточно. У авторов настоящего каталога нет полной уверенности в абсолютной правомерности их попыток привлечения для атрибуции уже опубликованных и датированных аналогов, поскольку подобная атрибуция осуществляется на основании лишь частичного стилистического сходства, а не совокупности всех черт какого-то определенного стиля.

Е. Д. Огнева

О надписях и письменных вложениях, связанных с буддийской сакральной пластикой

Буддийская сакральная пластика в традиции северного буддизма, начав свой долгий путь из Индии и Непала, через Тибет, Центральную Азию, Китай, Монголию распространилась на огромной территории, достигнув Бурятии, Калмыкии. Такой значительный ареал распространения и лаконичность скульптурных изображений иногда усложняют их отождествление, идентификацию и атрибуцию. Поэтому при визуальном знакомстве с изображением чрезвычайно важно не пропустить развернутую надпись или хотя бы один графический знак, которые могут оказать существенную помощь при попытке «разговорить» «молчащую» скульптуру.

Но к буддийской скульптуре в традиции северного буддизма имеет отношение еще один вид письменных источников. Это письменные тексты, которые входят в состав т.н. вложений — сунжуг (тиб. *gzungs-gzhug*) или сунбул

(тиб. *gzungs-'bul*), которыми наполняют пустотелые изображения как следствие совершенного обряда освящения.

В буддийской традиции обычай заполнять полые изображения восходит ко времени ухода в махапаринирвану Шакьямуни Будды. После кремации его тела первые восемь ступ были воздвигнуты для хранения пепла, поделенного на восемь частей — по числу городов, заявивших свое право на прах Учителя. С течением времени представление о ступе изменялось. Уже в ранней тантре ступа стала определяться как место, где обитают все будды («Гухьясамаджатантра»), как обитель останков всех будд, телесно проявлявшихся в мире. Появляются освященные авторитетом Шакьямуни Будды предписания возводить новые ступы или ремонтировать старые, а поскольку первоначальное предназначение реликвария сохранялось, то туда стали закладывать поврежденные, пришедшие в негодность тек-