

Научная статья

УДК 7.046.3

doi: 10.17223/22220836/45/19

ЛИСТВЯНОЙ РОЖОК ГОТОКАКУ В ИКОНОГРАФИИ ЯПОНСКИХ МАНДАЛ ПЕРИОДОВ МУРОМАТИ И ЭДО

Наталья Александровна Новикова

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия, nataliazenkova@gmail.com

Аннотация. Предметом исследования данной статьи является изображение листвяно-го рожка готокaku (кит. утун цзяо) – редкого музыкального инструмента, встречающегося на японских амидаистских мандалах периодов Муромати (1336–1573) и Эдо (1603–1868). В статье готокaku подробно описывается впервые; приводится перевод одной из глав¹ китайского средневекового трактата Нун шу (нач. XIV в.), где упоминается о бытовании этого инструмента на территории Китая с глубокой древности; предлагаются к введению в научный оборот специальные термины для его обозначения. Также рассматривается символическое значение инструмента в контексте отдельных положений амидаистского учения.

Ключевые слова: готокaku, утун цзяо, листвяной рожок, школа Чистой земли, амидаизм, Амиабха, Таима-мандала, буддийская музыкальная иконография

Для цитирования: Новикова Н.А. Листвяной рожок готокaku в иконографии японских мандал периодов Муромати и Эдо // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 207–223. doi: 10.17223/22220836/45/19

Original article

THE GOTOKAKU LEAF HORN IN ICONOGRAPHY OF JAPANESE MANDALAS OF MUROMACHI AND EDO PERIODS

Natalia A. Novikova

The State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation, nataliazenkova@gmail.com

The subject of this article is the imagery of gotokaku leaf horn, a rare musical instrument found on Japanese mandalas depicting Pure Land of Muromachi (1336–1573) and Edo (1603–1868) periods. It looks like a green tree leaf, folded in half and intertwined with a silk ribbon. Specialized studies on him in domestic and foreign literature have not been found.

Artistic images of gotokaku are quite rare; associated with the “celestial music” motif, they usually placed in peripheral space of mandala. Bearing in mind that each composition element of Buddhist mandala is related to various aspects of practice, it seems very interesting to explore symbolic significance of this musical instrument within the context of some provisions of Amidism.

The origin of the Pure Land school in China dates back to the Vth century. The imagery of paradise, the Pure Land of Buddha Amitabha, is crucial in Pure Land doctrine. It can be assumed that the symbolism of the musical instrument was associated with ideas about the melodious sound of “jewel-trees”, which, according to canonical texts, are grow in Amitabha's land.

¹ Выполнен привлеченным специалистом, профессиональным переводчиком с китайского и японского языков А.М. Лазаренко и публикуется впервые; автор выражает переводчику сердечную благодарность за проделанный труд.

Ideas of Amidism were known in Japan in the Nara period (710–794), and during the Kamakura period (1185–1333) they became widespread. Traditional and the most complete form of the artistic representation of Amitabha's Pure Land in Japan has become Taima-mandala. The composition of Taima-mandala has a clear chain, and a large part of it is given to the sky motif. Over there, among the other instruments of the "celestial orchestra", we can find an image of unusual musical instrument made from a leaf. Referring to Japanese compendiums on Buddhist iconography from the XVII–XVIII centuries, it was identified as gotokaku (梧桐角, Ch. wutong jiao) leaf horn. All the founded images were accompanied with a brief description in Chinese. The earliest Chinese text that mentions wutong jiao (梧桐角, Jap. gotokaku) is Wang Zhen's Nong Shu (Book of Agriculture, 1303); a schematic drawing of the instrument is given there, but it's only remotely resembling gotokaku images on Japanese mandalas.

Thus, it is not yet completely clear when and where the image of gotokaku appeared for the first time in the form which we find it on mandalas and in Japanese iconographic guidelines of the XVIIth–XVIIIth centuries. It is clear that the instrument had Chinese origin; Chinese literature sources refers to it as "ancient". During the medieval times it was known as wutong jiao. There is a chance that different instruments with different methods of production and sound extraction were known under the same name in both countries.

Keywords: gotokaku, wutong jiao, leaf horn, China, Pure Land Buddhism, Amitabha, Taima-mandala, Amidism, Buddhist musical iconography

For citation: Novikova N.A. The gotokaku leaf horn in iconography of Japanese mandalas of Muromachi and Edo periods. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:207-223. doi: 10.17223/22220836/45/19

На японских амидаистских мандалах периодов Муромати (1336–1573) и Эдо (1603–1868) встречается изображение весьма необычного музыкального инструмента: он имеет вид зеленого древесного листа, сложенного пополам по вертикали. Этот инструмент был идентифицирован¹ нами как «листяной² рожок». Предлагаемое в статье название инструмента – *готокаку* (梧桐角); именно так он обозначается в японских источниках. Отдельных исследований, посвященных ему, в отечественной и зарубежной литературе нами не обнаружено. В целом иконография амидаизма наиболее полно описана зарубежными учеными Ю. Ваном (E. Wang), Э. Гротануи (E. Grotenhuis), Синко Мотидзуки (Shinko Mochizuki) и др. Среди российских ученых к этой теме в разное время обращались Д.В. Поповцев, Е.Д. Огнева, К.Ф. Самосюк, однако тема музыкальных изображений ими отдельно не разработана. Исследованию индийской буддийской музыкальной иконографии посвящены работы Д.Н. Воробьевой, где раскрываются роль и значение музыкальных образов, а также мотива «небесной музыки» в сакральном пространстве на материале индийских пещерных храмов [1]. Ряд публикаций М.В. Есиповой, известного российского специалиста по историческому музыкальному инструментоведению и музыкальной иконографии, в том числе буддийской, содержат сведения об инструментах, схожих с *готокаку*, в прошлом бытовавших в традиции Японии.

¹ Инструмент помогла идентифицировать специалист по музыкальной иконографии М.В. Есипова.

² В русском языке нет отдельного слова, обозначающего, что предмет сделан из [одного] листа дерева. Предлагаемое к использованию словосочетание «листяной рожок» обосновывается по аналогии с устоявшейся языковой моделью: «лубяная избушка» (сделанная из луба, т.е. волокон древесной коры).

Художественные изображения *готокаку* встречаются довольно редко; маленького размера, они, как правило, помещаются в периферийном пространстве мандалы и связаны с мотивом «небесной музыки» (на сегодняшний день автору удалось обнаружить в различных музеях лишь три примера, речь о которых пойдет ниже). Принимая во внимание, что каждый элемент композиции буддийской мандалы имеет отношение к различным аспектам духовной практики, представляется весьма интересным рассмотреть символическое значение этого инструмента в контексте отдельных положений амидаистского учения¹.

В основе амидаизма лежит практика «памятования о Будде» (кит. *нянь фо*, яп. *нембуцу*) – перманентного вызывания в сознании образа Будды Амитабхи и начитывание священной мантры *намо-амито-фо*; считалось, что имя Амитабхи само по себе обладает огромной силой. Более глубокий метод подразумевал погружение в сосредоточение и поэтапную визуализацию образов Чистой земли: предзакатного солнца, хрустальной земли, небесных дворцов, бодхисаттв и самого Амитаюса² в сияющем ореоле бесчисленного количества «магически созданных будд»; последовательность этой психотехники изложена в «Амитаюрдхьяна-сутре». В результате упорной внутренней работы практикующий обретал правильное видение и глубокое осознание истинной природы вещей, что проявлялось, как гласит сутра, в способности на физическом уровне непрерывно слышать «звуки чудесной Дхармы» как находясь в сосредоточении, так и вне его.

Образ рая, Чистой земли Будды Амитабхи, занимает в амидаизме центральное место. Это пространство возникло благодаря силе духовных обетов бодхисаттвы Дхармакары (кит. *Фа-цзан пуса*, яп. *Ходзо босацу*), движимого силой великого сострадания; достигнув состояния будды, он получил имя Амитабха. Сутры описывают это место как прекрасный, величественный, безгранично простирающийся природный ландшафт, «украшенный бесчисленными заслугами и добродетелями» [З. С. 78]. В контексте буддийского учения украшения свидетельствуют о величии просветленных существ; облик будд и бодхисаттв традиционно описывается возвышенными эпитетами, терминами драгоценностей и «прекрасных примет». Аспекты высокой реализации находят выражение в их внешнем облике, на что косвенно указывают

¹ Амидаизм (кит. *Цзинту цзун*, яп. *Дзёдо-сю*, школа Чистой земли) – направление дальневосточного буддизма махаяны, в основе которого лежит учение о Чистой земле будды Амитабхи (санскр. «безграничный свет»; яп. Амида, кит. Амитофо) и вера в возрождение в ней после смерти. Своими корнями амидаизм уходит в раннюю индо-буддийскую традицию. Первые переводы текстов о Чистой земле появляются в Китае не позднее II в. К числу наиболее ранних исторически достоверных махаянских сутр, где описана Чистая земля будды Амитабхи, относится «Пратьютпанна самадхи» (полное название *Pratyutpanna-buddha-sammukhāvasthita-samādhi-sūtra*, «Сутра о самадхи встречи лицом к лицу с буддами настоящего») (перевод названия выполнен А.В. Ложкиной). В 179 г. она была переведена с санскрита на китайский буддийским монахом Локакшмой. Точная дата ее создания неизвестна, однако отдельные свидетельства указывают на то, что санскритский оригинал был написан не позднее I в.; на сегодняшний день он считается утраченным [2. Р. 1–3]. Возникновение в Китае самостоятельной школы Чистой земли относят к V в. Три канонических текста, на которые опиралось это направление учения, стали «Большая» и «Малая Сукхавативьюха-сутра» (санскр. «Сутры о явлении земли Блаженства», II–III вв.) и «Амитаюрдхьяна-сутра» («Сутра созерцания будды Амитаюса», V в.). Позднее идеи школы Чистой земли попали из Китая в Японию, где спустя несколько столетий, в период Камакура (1185–1333), получили широкое распространение.

² Амитаюс (кит. Амитофо, яп. Мурёдзю), т.е. Безграничная Жизнь, является одним из аспектов Амитабхи; дальневосточный буддизм рассматривает их как единого будду.

отдельные строки коренных текстов. «Амитаюрдхьяна сутра» описывает бодхисаттв Авалокитешвару и Махастхамапрапту, тела которых «украшены ожерельями... В этих ожерельях равным образом являются все чудесные деяния [различных Будд]» [3. С. 254]. В текстах традиции «ламрим» (изложение последовательных этапов пути пробуждения) говорится, что бодхисаттва, достигший высокого уровня, обретает тело, украшенное подобиями знаков и признаков Будды; силой накопления добрых заслуг «эти [подобия] становятся всё прекраснее, и наконец, ...становятся *самбхогакаей*»¹ [4. С. 62]. Тибетское слово *ринпоче*, означающее «драгоценность», – это также термин или титул инкарнированных лам как воплощений драгоценного сокровища Буддадхармы² [5. С. 227].

В прекрасном раю Амитабхи растут чудесные деревья, созданные из драгоценностей; их стволы, ветви и листья расположены «в совершенной гармонии один к одному». Когда кроны деревьев колышет легчайший ветерок, они издают пять «мелодичных и глубоких звуков» [3. С. 130]. Там также есть и место просветления, где дерево бодхи каждое мгновение повествует о «чудесной Дхарме». Дерево бодхи принадлежит к наиболее ранним индийским художественным изображениям, связанным с Буддой Шакьямуни, и символизирует ключевое событие в его жизни – просветление. В буддийских текстах образ дерева нередко соотносится с процессом духовного развития и совершенствования сознания. Как говорит Его Святейшество Далай-лама XIV, «состояние высшего Просветления... подобно стволу дерева, а его ветви и зеленые листья соответствуют практике просветленного сознания Бодхичитты³, в которой ученик упражняется» [7. С. 39]. Тень, которую отбрасывает древесная крона, дарит прохладу всем живым существам; этим она подобна действию благой речи Будды, которая, словно навес, «защищает от палящего зноя неведения и заблуждений» [8. С. 239]. Таким образом, «звучание деревьев», о котором упоминают сутры, имеет связь с пониманием звука в буддийской традиции.

В буддийском учении человек представляется как совокупность тела, речи и ума; речи, феномену звука или звучания придается большое значение. В палийских суттах среди 32 знаков-отметин Будды, служивших опорными точками для визуализации образа Просветленного, его голос упоминается как особая драгоценность. Тексты Махаяны отмечают искусность и необыкновенную мелодичность голосов будд, проповедующих учение. Для последователей буддизма чрезвычайно важным считается получение

¹ Согласно махаянской доктрине Трех Тел Будды, Самбхогакая (санскр. «Тело блаженства») рассматривается как плод неисчислимых заслуг «исторических» Будд, в котором они наслаждаются блаженством нирваны. Иконографически изображается с такими атрибутами, как короны, серьги, браслеты и т.д. [6. С. 30].

² В классической китайской философии также имело место представление о том, что внешняя красота связана с этическими качествами личности. Подобные идеи сформировались в русле конфуцианства, где ценность красоты была неотделима от скромности и «простоты Древности» (кит. *зуну*) – той, что делает человека человеческим, гуманным (*жэнь*) и добродетельным (*дэ*). Само понятие нравственной добродетели передается в китайском языке словосочетанием «прекрасное достоинство» (*美德 мэи дэ*) [9. С. 199], где иероглиф *мэй* 美 является знаком, обозначающим внешнюю красоту, прелесть и изящество, соединяя пару внешнее–внутреннее. Образно эту мысль выражает одно из изречений Конфуция в *Лунь юй*: «Узор наносится на чистую ткань» (*绘事後素*) [10. С. 25].

³ Бодхичитта (санскр. «просветленный ум») – стремление к обретению состояния Будды ради блага всех живых существ.

наставлений от учителя; известными мастерами неоднократно подчеркивалось, что только в устной передаче сохраняется преемственность слова Будды. В религиозной практике школы Чистой земли визуализация не сводится лишь к зрительному представлению: сутры отмечают, что медитирующий непременно должен слышать мелодичные звуки, повествующие о «чудесной Дхарме» [3. С. 248].

Не следует забывать и тот факт, что буддизм понимает все пять органов человеческих чувств как индивидуальные виды сознания. В первом разделе «Энциклопедии Абхидхармы» (VI в.) говорится о пяти видах чувственного сознания, опорой которых выступают органы чувств [11. С. 51]. Как отмечает в одной из своих лекций Его Святейшество Далай-Лама XIV, эти виды сознания отличаются друг от друга и обращены к различным объектам восприятия, но имеют единую природу – «природу знания». Они сосуществуют одновременно, опираясь друг на друга и пребывая друг в друге. То есть чувственное восприятие человека синтетично: «множественность опор (зрение, слух, вкус и т.д.) создает эффект своеобразной объемности, многомерности отображаемого» [12. С. 45]. Как знание может приобретаться в некой совокупности различными способами, так и учение может быть принято как целостный результат опыта всех видов сознания. В «Сутре Царя Сознания»¹ говорится: «Истинно таковая природа Будды скрывается в знании, рождаемом чувственным восприятием» [13. С. 256]. Практика мысленного представления, опирающаяся на все виды сознания, – это «процесс полного преобразования, вовлекающий в равной степени и ум, и сердце, и ощущения, и чувство самотождественности, и пространственную ориентацию» [14. С. 176].

Звук, выраженный в наивысшей для него форме гармонии – музыке, является неотъемлемой составляющей буддийской религиозной практики, а представление о «чарующих звуках Дхармы», незримо разлитых в мире, – частью буддийского искусства. Это воплотилось в образах, связанных с мотивом «небесной музыки». Наиболее полное развитие он получил в китайской буддийской иконографии; ярким примером этому является стенопись буддийского пещерного монастырского комплекса Могао (Цяньфодун, кит. «Пещеры Тысячи Будд»), близ Дуньхуана. Как известно, с древнейших времен музыка в Китае отводилась роль всеохватывающего гармонизирующего начала. Музыка понималась как особый символ порядка, проявление связи между Землей и Небом; считалось, что она незримо присутствует в небесном эфире, в пустоте которого все уже наличествует как возможность (подробнее см.: [15. С. 12]). Ранние примеры мотива «небесной музыки» в стенописи пещерных храмов Дуньхуана относятся к периоду Шестнадцати царств (304–439); в дальнейшем этот мотив будет существовать, постоянно меняясь, на протяжении правления десяти династий, в течение более чем тысячи лет.

В изображениях, связанных с учением школы Чистой земли, мотив «небесной музыки», как правило, выражается присутствием музыкальных инструментов и даже целых оркестров, парящих в воздухе: именно так описывается «божественная музыка» в сутрах. Как отмечают исследовате-

¹ Имеется в виду китайская апокрифическая сутра «Синь ван пуся шо тоуто цзин» («Сутра об аскетических подвигах, проповеданная бодхисаттвой Царем Сознания»). В настоящее время этот текст утерян, и из него известен только один фрагмент, приводимый в комментариях к «Гандавьяоха сутре» чаньским и хуаяньским философом Цзун-ми (780–841) [13. С. 277].

ли, мотив «небесной музыки» прослеживается, начиная с ранних индийских памятников – Санчи, Матхуры и Гандхары [16. С. 54]. Он присутствует в сюжетах, связанных с важнейшими событиями жизни Будды, – в сценах Отречения, Великого ухода, Пробуждения и Паринирваны; подчеркивает особую радость и торжественность момента обрядов Подношения и Поклонения¹.

На сегодняшний день остается до конца невыясненным, когда в Китае появились первые изображения Чистой земли. Роспись пещеры № 169 храмового комплекса Бинлинсы (ок. 420 г.) содержит отдельное изображение Будды Амитаюса, но не его рая. Самые ранние из сохранившихся примеров, представляющих, собственно, Чистую землю, – это несколько сцен, вырезанных на так называемых «четырёх Сычуаньских стелах», датированных рубежом V–VI вв. [17. Р. 56], и фрагмент росписи из пещеры № 420 в Дуньхуане начала VII в.: извилистая река, гладь которой испещрена лотосами, и множество уток, плывущих от одного берега к другому [18]. Именно в Дуньхуане будет постепенно развиваться иконография Чистой земли, и в эпоху Тан (618–907) эти образы станут неотъемлемой частью художественной программы пещерных храмов.

Как отмечает в своей работе Э. Гротеннон, к самым ранним из сохранившихся художественных изображений Чистой земли в Японии относятся алтарь Тамамуси из храма Хорюдзи VII в.; вышивка *Тэндзюкоку-мандара* (яп. «Мандала Страны небесного долголетия») из храма Тюгудзи того же периода; вышивка «Шакьямуни, проповедующий Закон в райской обители» (сер. VIII в.) из коллекции Национального музея Нара; резное изображение рая (предположительно, рая Шакьямуни) на лепестках бронзового лotosового трона будды Дайнити-нэрай (Вайрочаны) в Тодайдзи, а также стенные росписи кондо (главного святилища) из этого же монастыря (ок. 700 г.) со сценами Чистых земель четырех будд, включая будду Амиду [19. Р. 66]. Впоследствии традиционной и наиболее полной формой отображения Чистой земли Амитабхи в Японии стала Таима-мандала, представляющая один из трех видов мандал Чистой земли.

Строго говоря, японская Таима-мандала представляет собой *хэнсодзу* (変相図, яп. «изображения преобразований») – своеобразную визуальную репрезентацию священных событий, описываемых «Сутрой созерцания будды Амитаюса». В период Хэйан (794–1185) в Японии получил широкое распространение эзотерический буддизм школы Сингон, в рамках которого мандала (яп. мандара) становится важнейшим предметом культа; впоследствии термин «мандала» стал использоваться и в отношении различных изображений Чистых земель и сфер обитания божеств, характерных для амидаизма. При этом амидаистская мандала значительно отличается от тантрической, которая представляет собой «свернутое» схематическое изображение Вселенной. Как опора внутреннего созерцания, тантрическая мандала содержит в себе символы, контекстуальные смыслы которых обращены к чистому опыту. Внутри ее трехмерного мира каждый элемент соотносится с постижением или позитивным качеством божества, которое

¹ Подробнее об иконографии и символическом значении «божественной музыки» на материале буддийских, индуистских и джайнских памятников искусства Индии см. диссертацию Д.Н. Воробьевой [1].

необходимо активно удерживать в сознании. В амидаистской Таима-мандале, которая служит для той же цели, смыслы визуально раскрыты; изображение носит повествовательный характер. Для последователя учения она является источником вдохновения, подробно и «реалистично» показывая рай Амитабхи, где каждый уверовавший может возродиться и достичь высших уровней совершенства. Мысленное представление этого пространства порождает «океан всеобъемлющей мудрости будд» [3. С. 247] и неотделимо от блаженного осознания пустоты всего. С точки зрения практики, и тот и другой типы изображения служат одному: основная задача практикующего состоит в том, чтобы «войти в мандалу и извлечь ее сущность ради обретения блаженства» [20]. Нужно также отметить, что в буддийской практике нарисованный образ или статуя образует вместилище тела просветленного будды или божества. В совокупности семиотических аспектов он представляет собой чувственно постигаемое «материальное выражение разнообразных качеств ума будды, проявляющегося как абсолютная реализация мудрости и сострадания» [5. С. XVIII]. Процесс визуализации задействует все органы чувств, а также прямое внутреннее знание, происходящее из понимания иконографической символики. Медитативная практика, структурированная вокруг объекта и тех качеств, которые он выражает, обеспечивает концентрацию и перспективу, открывая возможность быстрого продвижения по направлению к Пробуждению.

Происхождение Таима-мандалы связано с именем японской принцессы Тюдзё, благочестивой дочери придворного министра Фудзивара-но Тоёнари (704–765). Девушка, спасаясь от гнева невзлюбившей ее мачехи, стала монахиней при храме Таима-дэра (преф. Нара). Много лет она усердно молилась, живя в строгом уединении. На 7-м году эры Тэмплё (763 г.) изображение Чистой земли было волшебным образом выткано ею тончайшим лotosовым волокном за одну ночь, а его значение объяснили ей Будда Амида и бодхисаттва Каннон (санскр. Авалокитешвара, кит. Гуаньинь), которые сошли на землю, вдохновленные ее молитвами. Современными учеными установлено, что тканое полотно мандалы было произведено примерно в это же время в Китае [19. С. 63], вскоре попало в Японию, и, в конце концов, оказалось в храме Таима-дэра, от которого и получило свое название. Как отмечают исследователи, в основу изобразительного ряда мандалы лег комментарий к «Сутре созерцания будды Амитаюса», сделанный китайским буддийским монахом Шаньдао (613–681), основателем школы Цзинту. Огромная картина (площадью более 4,5 м²), во всех деталях представляющая космографию Чистой земли, была расшита простой и крученой золотой нитью, а также тончайшим шелком, окрашенным в синий, желтый, светло-коричневый, красный и зеленый цвета. Скорее всего, подобная кропотливая работа создавалась усилиями целой группы искусных художников на протяжении порядка десяти лет. Первые списки с мандалы из Таима-дэра были сделаны, как полагают, в период Кэмпо (1213–1219), и в последующие два столетия это изображение было чрезвычайно популярно в Японии. При этом копирование китайского оригинала было доскональным и тщательным.

Художественное пространство Таима-мандалы имеет четкую структуру. Мы можем рассмотреть ее подробнее, обратившись к изображению из музея им. Линдена в Штутгарте (рис. 1).

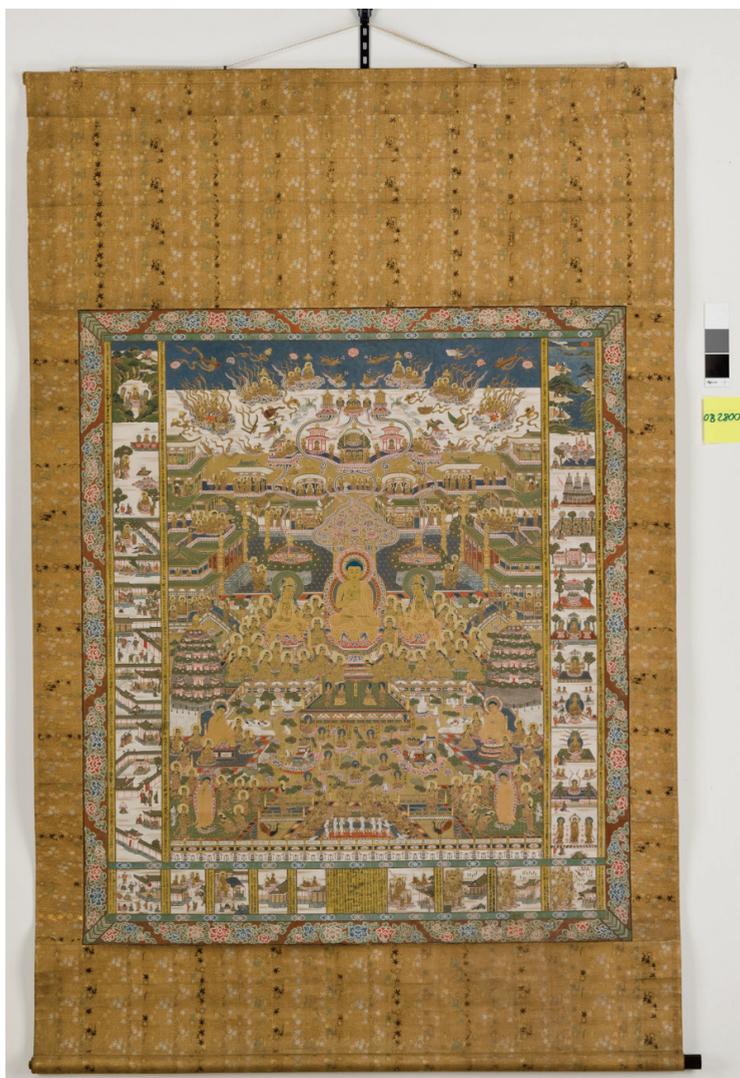


Рис. 1. Таима-мандала. Музей им. Линдена, Штутгарт. XVII–XVIII вв.

Fig. 1. Taima Mandala. Linden Museum, Stuttgart. 17–18th centuries

Оно было создано в период Эдо (1603–1868), на рубеже XVII–XVIII вв. Центральная часть показывает Чистую землю и ее чудесные проявления. Это пространство разделено на пять горизонтальных ярусов: драгоценной земли (в него включены сцены музыки и танца), драгоценного пруда, затем ярус божеств, многоуровневых дворцов и в самом верху – пустоты. Они символизируют пять концентраций (*panca-dhāraṇā*) на пяти элементах (*panca-bhuta*), соответствующих пяти опорам чувственного восприятия [21. Р. 249]. В центре, на «помосте бодхи», Будда Амитабха проповедует Дхарму. Слева и справа его окружают драгоценные деревья, а позади высятся великолепные небесные террасы и дворцы, созданные, как гласит сутра, «из неизмеримого количества драгоценных ароматных веществ» [3. С. 115]. В небе парят различные объекты, символически связанные с различными аспектами буддий-

ского учения. Утонченный аромат «небесных» цветов дарует свободу от усталости, вызванной мирскими загрязнениями. Небожители символизируют подношения. Жемчужины-*чинтамани* – заслуги, благодаря которым исполняются любые желания. Музыкальные инструменты, сами собой играющие в пустоте «о страдании, пустоте, непостоянстве и об отсутствии индивидуального я» [3. С. 238], – концепцию *анахата нада* (*anahata nada*) [21. P. 277], звучания Абсолюта, разлитого повсюду в мире, которая соотносится с буддийским представлением о всесущности Дхармы. Именно здесь, наряду с другими инструментами «небесного оркестра», в числе которых барабанчики, лютня, цитра, тарелочки, раковины-трубы и др., помещается изображение необычного музыкального инструмента. Он имеет вид зеленого древесного листа, сложенного пополам и изящно перевитого шелковой лентой, концы которой свободно развеваются в воздухе (рис. 2–4).



Рис. 2. Готокаку (梧桐角, кит. утун цзяо). Тайма-мандала (фрагмент). Музей им. Линдена, Штутгарт. XVII–XVIII вв.

Fig. 2. Gotokaku (梧桐角, Chinese: wutong jiao). Taima Mandala (detail). Linden Museum, Stuttgart. 17–18th centuries

Для определения этого инструмента, в первую очередь, мы обратились к японскому буддийскому пособию для художников *Буцудодзуи* (仏像図彙, «Иллюстрированное собрание буддийских изображений») ¹. Найденный в нем

¹ Первое издание *Буцудодзуи* датируется 1690 г., впоследствии он расширялся и переиздавался. В статье мы обращаемся к более позднему расширенному изданию 1783 г. из коллекции библиотеки Университета Эхим (Мацуяма, Япония) [24].

рисунок полностью соответствует изображению инструмента на всех трех рассматриваемых нами мандалах.

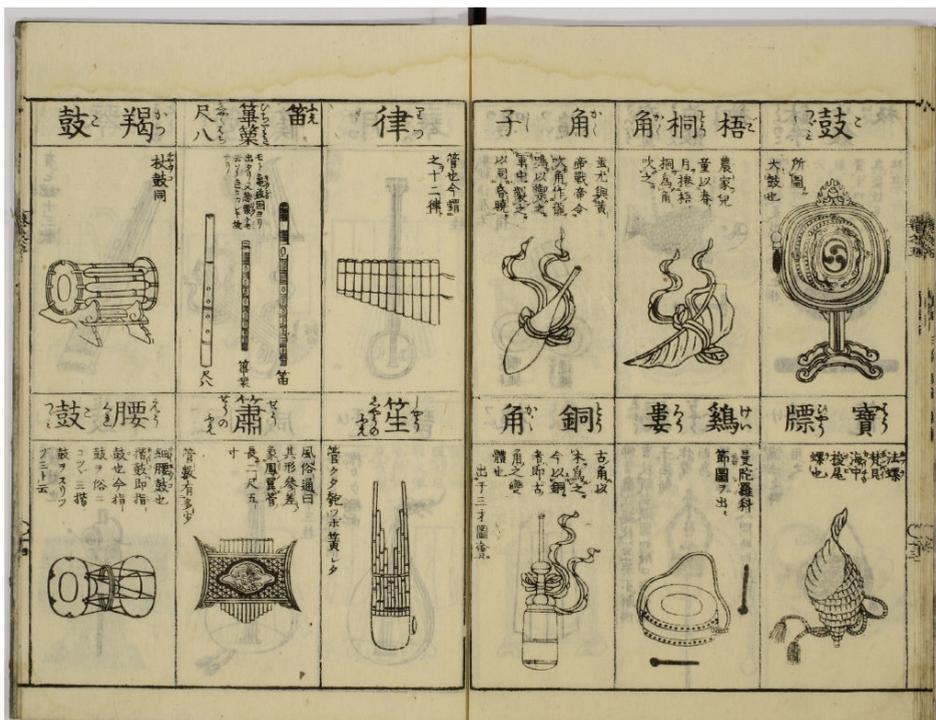


Рис. 3. Готокаку в японском буддийском пособии для художников Бущудзодзуи (XVII в.)

Fig. 3. Gotokaku in Butsuzōzui, “Illustrated Compendium of Buddhist Images” (17th century)

Из *Бущудзодзуи* мы узнаем название инструмента – *готокаку* (梧桐角, кит. *утун цзяо*); там же дается его краткое описание (о нем будет сказано в дальнейшем). Точно такой же листок, перевитый лентой, мы находим и в более раннем издании *Эхон корэкусён: Таима мандара эсё* (絵本コレクション: 當麻曼茶羅繪抄, «Коллекция печатных листов: избранные иллюстрации к Таима-мандале»¹, 1688 г.) из библиотеки Университета Стэнфорда, Калифорния [22].

Этот же рисунок приводит «Словарь буддийской иконографии» Л. Чандры [21. P. 279].

Обратившись к литературным источникам, удалось выяснить, что наиболее ранний текст, где упоминается музыкальный инструмент *утун цзяо* (яп. *готокаку*), принадлежит Ван Чжэню (王禎, 1271–1333), китайскому энциклопедисту династии Юань, ученому-аграрию и пионеру книгопечатания наборным шрифтом. Среди составленных им работ есть одна под названием *Нун шу* (農書, «Аграрные записки» или «Записки о земледелии»), датированная 1298 г. Впервые она была опубликована в 1303 г. на китайском языке [23. P. 280].

¹ Перевод названия выполнен А.В. Гусевой. Именно под этим названием издание хранится в различных собраниях, в том числе в библиотеке Университета Стэнфорда.

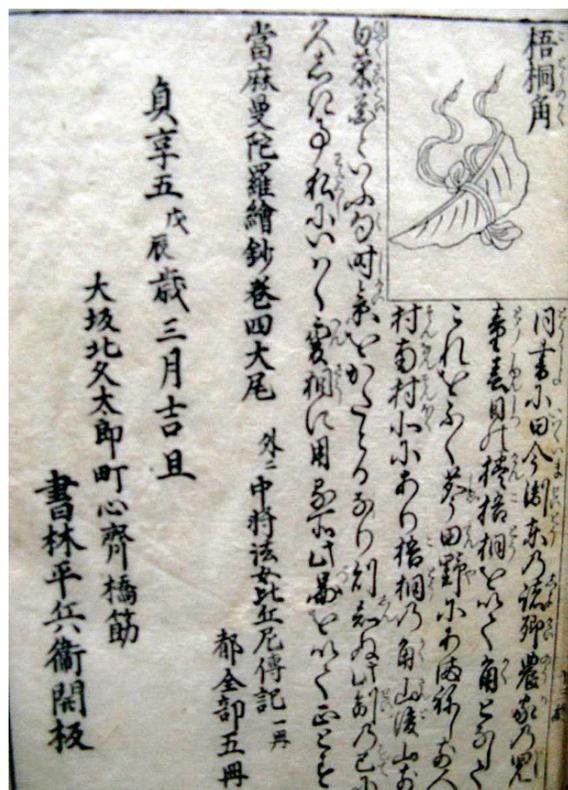


Рис. 4. Готокаку в Тайма мандара эсё (1688 г.)

Fig. 4. Gotokaku in Ehon korekushon: Taima mandara esho ("Collection of printed sheets: Selected illustrations for the Taima mandala", 1688)

В 13-й главе «Записок» Ван Чжэнь описывает сельскохозяйственные инструменты, где среди статей о различном инвентаре есть статья об *утун цзяо*. Вот ее полный перевод: «Весной во всех селах к востоку от реки Чжэ¹ крестьянские дети сворачивают листья фирмианы в форме роза и дуют в них. Эти звуки наполняют все окрестные поля и долины. Предки говорили: „Вокруг сел, куда ни глянь – и севера и с юга – отовсюду доносятся звуки утун цзяо, а перед горами и за ними – все кругом в серебристых цветах рапса“. Таким было описание пейзажа этого времени года. Это значит, что как их делать – знали с давних пор. Но откуда пришел этот старинный народный обычай – то мне неизвестно. Везде присутствует покой, окутанный музыкой. Он во всех вещах, когда раздаются эти естественные звуки. Поэтому и на душе становится легко и проходят все печали. Сама природа благоволит человеческим делам, и время подходит для людей. Вещи меняются из-за самой этой атмосферы, а не только от музыки²» [24]. Дословно *утун цзяо* переводится с китайского как «рожок [из листа] фениксового дерева». В трактате приведено его схематическое изображение, действительно напоминающее рожок или дудочку (рис. 5).

¹ Совр. восточная часть провинции Чжэцзян.

² Перевод этого текста был выполнен и любезно предоставлен А.М. Лазаренко.



Рис. 5. Утун цзяо (梧桐角, яп. готокаку) в китайском трактате Нун шу (XIV в.)

Fig. 5. Wutong jiao (梧桐角, Jap: gotokaku) in Wáng zhēn nóng shū (“Wang Zhen's Farming Book”, 14th century)

Как видно из текста, традиция игры на «рожке» уходит в глубокую древность, а принцип его изготовления простой, доступный даже ребенку. Судя по описанию и по названию, это был амбушюрный инструмент.

Приведенный выше текст из «Аграрных записок» с небольшими сокращениями сопровождал изображения *готокаку* (梧桐角, кит. *утун цзяо*) в вышеупомянутых японских изданиях *Буцудзодзуи* и *Таима мандара эсё*. При этом следует отметить, что изображение из *Нун шу* действительно представляет собой некий «рожок», тогда как в японских источниках мы видим согнутый пополам лист. Безусловно, в обоих случаях мы делаем поправку на то, что реальный объект был в той или иной степени художественно переосмыслен. Тем не менее можно предположить, что речь идет о разных музыкальных инструментах. Вероятно, в контексте китайской культуры под названием *утун цзяо* действительно подразумевался некий «рожок», скрученный из листьев дерева утун. Косвенным подтверждением этому может служить то, что в китайском языке иероглиф *цзяо* (角) переводится как «рог» или «рожок», тогда как в японском языке тот же иероглиф *каку* (角) имеет также значение «угол», «уголок»: таким образом, сам принцип изготовления инструмента мог изначально пониматься японцами иначе. Интересно также отметить, что листья дерева *утун* (*Firmiana Simplex*) – крупные (15–30 см в диаметре), расщепленные на глубокие лопасти, отличаются от упомянутых выше рисунков. Те, с заостренным кончиком и ровными, выраженными прожилками, скорее напоминают лист дерева *бодхи*. Откуда возникло подобное расхождение, и с чем оно связано, еще предстоит выяснить; возможно, это намеренная стилизация, отсылающая к образу, символика которого понятна каждому буддисту.

Кроме вышеупомянутой Таима-мандалы из музея им. Линдена в Штутгарте, такая же иконография присутствует на мандале периода Муромати (1336–1573) из Бруклинского музея в Нью Йорке; она датирована XVI в. [25]. Одно важное уточнение можно сделать, обратившись к третьему примеру – мандале из коллекции Гарольда Фредерика Стюарта (Harold Frederick Stewart, 1916–1995 г.), сегодня принадлежащей Этнографическому музею Женевы и так же относящейся к периоду Эдо (1691 г.) [26]. В верхней части свитка, за пределами основного изображения, размещаются два гимна, написанных китайским мона-

хом Ду Чжань Син-Ином (獨湛性螢, яп. Докутан Сёкэй, 1628–1706). В 1694 г. он прибыл из Китая в Японию вместе с Иньюанем Лунци (隱元隆琦, 1592–1673), основавшим японскую школу дзэн-буддизма Обаку, и впоследствии стал четвертым настоятелем храма Мампукудзи в Удзи. Докутан был очарован Таима-мандалой и приложил множество усилий, чтобы популяризировать ее. Отпечатанные благодаря его стараниям экземпляры, как правило, имеют 1/16 от размера легендарного оригинала, что составляет в среднем около 100 × 90 см, таковы и все три вышеупомянутые мандалы. Японские специалисты, исследовавшие полотно из Женевы, в частности, Хисао Инагаки, определяют представленный тип изображения как «Докутан мандара» («мандала Докутана»). Можно отметить различие в колористическом решении, тогда как графическая основа и контуры рисунка всех трех мандал идентичны. Учитывая это, а также принимая во внимание их одинаковый размер, мы можем говорить о том, что все три перечисленные мандалы относятся к вышеозначенному типу.

Таким образом, пока остается до конца невыясненным, когда и где изображение *готокаку* появилось впервые в том виде, в каком мы находим его на мандалах и в японских иконографических руководствах; очевидно лишь то, что инструмент имеет китайское происхождение и в период средневековья на территории Поднебесной он был известен как *утун цзяо*.

В древнекитайских источниках упоминается некий духовой инструмент *цзя* (笳) без точного описания конструкции; по более поздним описаниям, предположительно, это был свернутый лист дерева, звук на котором производили вдуванием воздуха [27. С. 201]. Известно, что в эпоху Хань (206 до н.э.–220 н.э.) *цзя* (笳) и рог *цзяо* (角) были главными инструментами *гучуйюэ*, военной «музыки ударных и духовых [инструментов]», распространенной в Западном Китае [Там же. С. 215]. Именно в этом контексте оба они упоминаются в танской сказке *Дунтин лин инь чуань* («Сказание о сверхъестественной свадьбе в Дунтине») [28. Р. 10] наряду с традиционными военными ударными – барабанами *ли* (鼙) и *гу* (鼓). В стихах поэта Чжан Шо (張說, 667–730) *цзя* – музыкальный инструмент инородцев-кочевников *ху* (胡人), звуки которого слышны на границах; по-видимому, термин эпохи Хань перешел к язычковому духовому инструменту кочевников.

Обратившись к истории, мы видим, что различного рода листья-пищальки в прошлом были известны не только в землях Китая. Вероятно, первоначальное их использование было связано со звукоподражанием на охоте. Музыкальный инструмент-мирлитон «из коры (бересты), свернутой в трубочку, помещаемую между губами» был зафиксирован у *айнов* – древнейшего народа Японских островов [27. С. 201]. Вышеописанные примеры говорят о широком применении природных растительных материалов для архаичных инструментов одноразового использования, а также о том, что такие инструменты были известны и популярны в древности. На сегодняшний день мы знаем о них довольно немного и рассматриваем их преимущественно в контексте современных аналогов.

Так, в современном Китае «музыкальные листья» известны как *шуйе ди* (树叶笛) – «лиственная флейта»; в Японии такие инструменты называют *кусабуэ* (草笛) – «травяная флейта» или «травяной духовой инструмент». Изготовить их различные варианты самостоятельно очень легко: для игры подходят

любые тонкие и эластичные листья овальной формы с гладкой кромкой. В первом случае лист сворачивается от верхушки к основанию; получившаяся трубочка сплющивается с одной стороны, образуя мундштук. Производимое им звучание напоминает утиное кряканье. Другой, более распространенный вариант *кусабуэ*, представляет собой простой прерыватель: лист дерева, обращенный тыльной стороной к себе, прикладывается к губам так, что верхняя его часть оказывается слегка отвернута наружу. Он держится руками с обеих сторон таким образом, чтобы ширина получившейся мембраны была порядка 3–4 см, а ее высота в той части, где она будет соприкасаться с верхней губой, – не более 1 см. Производимый на нем звук можно описать как пронзительный, чистый и радостный, больше напоминающий свист; диапазон звучания превышает октаву. Присутствие *кусабуэ* в оркестрах традиционных инструментов придает звучанию особый фольклорный колорит. Можно отметить, что в Камбодже по сей день бытует схожий инструмент-мирлитон, называемый *слэк* (букв. «лист»). Он представляет собой «тонкий широкий лист дерева (таких видов, как оммуа, поч, край, крован, тирейкрам), загибаемый от себя. Играют на нем, прислонив короткий конец к верхней губе; выдувая воздух, одновременно поют» [29. С. 389].

Возвращаясь к иконографическому значению *готоаку* (梧桐角, кит. *утун цзяо*), необходимо еще раз сказать о том, что в контексте амидаистского учения созерцание мандалы представляет один из путей, ведущих к состоянию будды; при этом каждый элемент мандалы символически соотносится с теми или иными положениями буддийского учения. Даже в маленькой детали – изображении «листяного рожка» можно увидеть образ Чистой земли, «на тысячи ладов» переливающейся звуками «небесной музыки». Значительная часть художественного пространства Таима-мандалы отводится небу. В его пустоте «чудесным образом» раздается божественная музыка, восхваляющая добродетели Будды. В буддийской традиции бескрайнее небо символизирует простор изначального состояния; небу, свободному от облаков, уподобляется просветленное сознание, не запятнанное омрачающими эмоциями. Буддийское представление о всесущности Дхармы подразумевает, что способность слышать ее «чарующие звуки» зависит лишь от степени готовности услышать. Они исходят «от птиц, от каждого дерева, солнечных лучей и неба» [30. С. 181]: совершенно ясное учение Будды непрерывно проступает сквозь изменчивый узор чувственных ощущений. Используя все мирские объекты как иносказания, вселенная в совокупности всевозможных форм предстаёт бесконечно и многомерно звучащей. В этом звучании есть и голос листа драгоценного дерева – звук чистой радости, избавляющий от страданий.

Список источников

1. Воробьева Д.Н. Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллары, Аурангабада : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 245 с.
2. Harrison P. The Pratyutpanna Samādhi Sutra and the Śūraṅgama Samādhi Sutra / trans. J. McRae. Berkeley, Calif., 1998. 248 p.
3. Избранные сутры китайского буддизма / отв. ред. Е.А. Торчинов. СПб. : Наука, 2000. 464 с.
4. Чже Цонкапа. Большое руководство к этапам Пути Пробуждения : в 5 т. Т. 1: Подготовительная часть и этап духовного развития низшей личности. СПб. : Нартанг, 1994. 386 с.
5. Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов / пер. с англ. Л. Бубенковой. М. : Самадхи, 2011. 428 с.

6. Торчинов Е.А. Буддизм: Карманный словарь / прил. П.В. Берснева. СПб. : Амфора, 2002. 187 с.
7. Геше Джампа Тинлэй. Бодхичитта и Шесть Парамит. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. 229 с.
8. Пабонгка Ринпоче (Pha-bon-kha-ra): Освобождение в наших руках: краткие наставления об этапах Пути к Просветлению / Пабонгка Ринпоче. Издание тибетского текста: Триджанг Ринпоче ; нем. пер. Клаудия Веллницц ; пер. с нем. на рус. И. Урбанаева. Новосибирск ; Улан-Удэ : Ганден, 2003. Т. 1. 1-е изд. 334 с.
9. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М. : Апрель : АСТ : Изд.-продюс. центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 631 с.
10. Конфуций. Рассуждения в изречениях: в переводе и с комментариями Бронислава Виноградского. М. : Эксмо, 2013. 224 с.
11. Васубандху. Абхидхармакоша (Энциклопедия Абхидхармы). Раздел первый: Анали по классам элементов / пер. с санскрита, введ., коммент., историко-философское иссл. В.И. Рудого. М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. 318 с.
12. Деменова В.В., Уроженко О.А. Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2010. 144 с.
13. Философия китайского буддизма / пер. с кит. Е.А. Торчинова. СПб. : Азбука, Азбука Аттикус, 2018. 288 с.
14. Берзин А. Принятие посвящения Калачакры / предисл. Е.С. Далай-ламы ; пер. с англ. М. Кожевникова. СПб. : Нартанг, 2002. 336 с.
15. Новикова Н.А. «Небесный узор» вэнь и его роль в пластической системе китайского изобразительного искусства // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2015. № 4 (145). С. 8–20.
16. Есипова М.В. Буддийская музыкальная иконография // Научный вестник Московской консерватории. М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. С. 52–98.
17. Wong Dorothy C. Four Sichuan Buddhist Steles and the Beginnings of Pure Land Imagery in China // Archives of Asian Art. 1998/1999. Vol. 51. P. 56–79.
18. Wang Eugene Y. Pure Land Art // Encyclopedia of Buddhism. Retrieved August 01, 2018 from Encyclopedia.com: <https://goo.gl/o5SydJ>
19. Grotenhuis E. Rebirth of an Icon: Taima Mandala in Medieval Japan. Archives of Asian Art. Vol. 36 (1983). Duke University Press, 1983. P. 59–87.
20. Медитация. Лекция Далай-ламы XIV. Итака, штат Нью-Йорк: <https://goo.gl/34gXVJ>
21. Lockesh Chandra. Dictionary of Buddhist Iconography. Vol. Aditya Prakashan, 2003. LXIV+323 p.
22. Stanford University, East Asia Library – Japanese Collection: <https://goo.gl/pHvjHM>
23. Hammers R.L. Picturing Tools for a perfect society: Wang Zhen's 'Book of Agriculture' and the Northern Song Reforms in the Yuan Dynasty // Journal of Song-Yuan Studies. Vol. 42 (2012). P. 279–308.
24. Ван Чжэнь. Нун шу. Цзюань шисань (на кит. языке). URL: <https://goo.gl/UXmzqr>
25. Taima Mandala. Brooklyn Museum. New York. URL: <https://goo.gl/RgvLYE>
26. Taima Mandala, version of Dokutan. Museum of Ethnology, Geneve: <https://goo.gl/H5c25n>
27. Есипова М.В. Проблема происхождения музыкальных инструментов айну в свете исторических этнических процессов в Восточной, Северной и Юго-Восточной Азии и Океании // История и культура традиционной Японии / отв. ред. А.Н. Мещеряков (Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности РГГУ. Вып. XLIX). СПб. : Гиперион, 2012. С. 194–215.
28. William H. Nienhauser, Jr. Tang Dynasty Tales: A Guided Reader, Vol. 2. Singapore: World Scientific Publishing Company, 2016. 450 p.
29. Ханг Рунхуравут. Мирлитоны // Музыкальные инструменты : энциклопедия / Алпатова Ангелина Сергеевна и др.; науч.-энцикл. ред.: М.В. Есипова, О.В. Фраёнова, Ю.И. Неклюдов ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. М. : Дека ВС, 2008. 786 с.
30. Шантидева. Путь бодхисаттвы (Бодхичарья-аватара) / пер. и общ. ред. Ю. Жиронкиной ; науч. ред. Б. Загуменнов. 2-е изд., испр. и доп. М. : Фонд «Сохраним Тибет», 2012. 232 с.

References

1. Vorobieva, D.N. (2013) *Ikonografiya polubozhestvennykh muzykantov v skulpture Adzhanty, Ellory, Aurangabada* [Iconography of semi-divine musicians in the sculpture of Ajanta, Ellora, Aurangabad]. Art History Cand. Diss. Moscow.

2. Harrison, P. (1998) *The Pratyutpanna Samādhi Sutra and the Śūraṅgama Samādhi Sutra*. Translated by J. McRae. Berkeley, Calif.: [s.n.]
3. Torchinov, E.A. (ed.) (2000) *Izbrannyye sutry kitayskogo buddizma* [Selected Sutras of Chinese Buddhism]. St. Petersburg: Nauka.
4. Je Tsongkhapa. (1994) *Bol'shoye rukovodstvo k etapam Puti Probuzhdeniya* [A large guide to the stages of the Path of Awakening]. Vol. 1. St. Petersburg: Nartang.
5. Beer, R. (2011) *Entsiklopediya tibetskikh simbolov i ornamentov* [Encyclopedia of Tibetan Symbols and Ornaments]. Translated from English by L. Bubenkova. Moscow: Samadkhi.
6. Torchinov, E.A. (2002) *Buddizm: Karmanniy slovar'* [Buddhism: A Pocket Dictionary]. St. Petersburg: Amfora.
7. Geshe Jampa Tinlay. (2000) *Bodkchichitta i Shest' Paramit* [Bodhichitta and the Six Paramitas]. Ulan-Ude: SB RAS.
8. Pabongkha Rinpoche. (2003) *Osvobozhdenie v nashikh rukakh: kratkie nastaveniya ob etapakh Puti k Prosvetlenniyu* [Liberation is in Our Hands: Brief Instructions on the Stages of the Path to Enlightenment]. Translated from German by I. Urbanaev. Vol. 1. Novosibirsk; Ulan-Ude: Ganden.
9. Malyavin, V.V. (2000) *Kitayskaya tsivilizatsiya* [The Chinese Civilization]. Moscow: April': AST.
10. Confucius. (2013) *Rassuzhdeniya v izrecheniyakh* [Reasoning in Sayings]. Translated by B. Vinogradsky. Moscow: Eksmo.
11. Vasubandhu. (1990) *Abkhidkharṃakosha (Entsiklopediya Abkhidkharṃy)* [Abhidharmakosha (Encyclopedia of Abhidharma)]. Translated from Sanskrit by V.I. Rudy. Moscow: Nauka.
12. Demenova, V.V. & Urozhenko, O.A. (2010) *Prostranstvo smyslov buddiyskoy metallicheskoy skulptury* [The space of meanings of Buddhist metal sculpture]. Ekaterinburg: Ural State University.
13. Hong Ren et al. (2018) *Filosofiya kitayskogo buddizma* [Philosophy of Chinese Buddhism]. Translated from Chinese by E.A. Torchinov. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka Attikus.
14. Berzin, A. (2002) *Prinyatie posvyashcheniya Kalachakry* [Taking the Kalachakra initiation]. Translated from English by M. Kozhevnikov. St. Petersburg: Nartang.
15. Novikova, N.A. (2015) The Wen "Celestial Pattern" and Its Role in the Plastic System of Chinese Art. *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo Universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki – Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*. 4(145). pp. 8–20. (In Russian).
16. Esipova, M.V. (2013) Buddiyskaya muzykal'naya ikonografiya [Buddhist musical iconography]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. pp. 52–98
17. Wong Dorothy, C. (1998/1999) Four Sichuan Buddhist Steles and the Beginnings of Pure Land Imagery in China. *Archives of Asian Art*. 51. pp. 56–79
18. Wang Eugene, Y. (n.d.) Pure Land Art. In: *Encyclopedia of Buddhism*. [Online] Available from: <https://goo.gl/o5SydJ> (Accessed: 1st August 2018).
19. Grotenhuis, E. (1983) Rebirth of an Icon: Taima Mandala in Medieval Japan. *Archives of Asian Art*. 36(1983). pp. 59–87
20. Dalai Lama XIV. (n.d.) *Meditatsiya. Lektsiya Dalay-lamy XIV* [Meditation. Lecture by the Dalai Lama XIV]. Ithaca, NY: [s.n.].
21. Lockesh Chandra. (2003) *Dictionary of Buddhist Iconography*. Aditya Prakashan.
22. *Stanford University, East Asia Library – Japanese Collection*. [Online] Available from: <https://goo.gl/pHvjHM>
23. Hammers, R.L. (2012) Picturing Tools for a perfect society: Wang Zhen's 'Book of Agriculture' and the Northern Song Reforms in the Yuan Dynasty. *Journal of Song-Yuan Studies*. 42. pp. 279–308.
24. Wang Zhen. (n.d.) *Num shu. Tszuyan' shisan'*. [Online] Available from: <https://goo.gl/UXmzqr>
25. *Taima Mandala. Brooklyn Museum, New York*. [Online] Available from: <https://goo.gl/RgvLYE>
26. *Taima Mandala, version of Dokutan. Museum of Ethnology, Geneva*. [Online] Available from: <https://goo.gl/H5c25n>
27. Esipova, M.V. (2012) Problema proiskhozhdeniya muzykal'nykh instrumentov aynu v svete istoricheskikh etnicheskikh protsessov v Vostochnoy, Severnoy i Yugo-Vostochnoy Azii i Okeanii [The problem of the origin of Ainu musical instruments in the light of historical ethnic processes in East, North and Southeast Asia and Oceania]. In: Meshcheryakov, A.N. (ed.) *Istoriya i kul'tura traditsionnoy Yaponii* [History and Culture of Traditional Japan]. St. Petersburg: Giperion. pp. 194–215.

28. William, H. & Nienhauser, Jr. (2016) *Tang Dynasty Tales: A Guided Reader*. Vol. 2. Singapore: World Scientific Publishing Company.

29. Hang Rithiravut. (2008) Mirlitony [Mirlitons]. In: Alpatov, A.S. et al. *Muzykal'nye instrumenty: entsiklopediya* [Musical Instruments: Encyclopedia]. Moscow: Deko VS.

30. Shantideva. (2012) *Put' bodkhisattvy (Bodkhar'ya-avatara)* [The Path of the Bodhisattva (Bodhicharya-Avatara)]. Translated by Yu. Zhironki-na. 2nd ed. Moscow: Save Tibet Foundation.

Сведения об авторе:

Новикова Наталья Александровна – аспирант сектора искусств стран Африки, Азии и Океании Государственного института искусствознания (Москва). E-mail: nataliazenkova@gmail.com

Information about the author:

Novikova N.A. – The State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation. E-mail: nataliazenkova@gmail.com

*Статья поступила в редакцию 26.10.2018;
одобрена после рецензирования 29.12.2018; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 26.10.2018;
approved after reviewing 29.12.2018; accepted for publication 25.02.2022.*