

ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА

*С.Д. Сыртыпова**

Внедрение эстетики монгольских кочевников в буддийское изобразительное искусство в эпоху Юань

АННОТАЦИЯ: Период монгольского правления Юань (1271–1368) признаётся некоторыми исследователями временем наивысшего расцвета искусства Китая. В XIII–XIV вв. возникает много новых технологий и значительно меняется характер изобразительного искусства на обширном евразийском пространстве, появляются новые центры буддийской культуры. Художественный стиль, возникший в этот период, принято называть сино-тибетским. Значит ли это, что изобразительные традиции монгольских кочевников не имели влияния в данном колоссальном процессе? Для ответа на вопрос автор предлагает новую интерпретацию известных памятников буддийской живописи и пластики XIII–XIV вв.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: династия Юань, буддийское изобразительное искусство, художественные и ремесленные традиции кочевников Монголии и Центральной Азии, эстетика средневекового воина.

Буддийское искусство периода монгольского правления в Китае (1271–1368) современные учёные обычно определяют как синкретичный сино-тибетский стиль (или тибето-китайский как его вариант). В эпоху Юань действительно произошло слияние множества культурных и художественных традиций, наиболее сильными среди которых были непало-тибетская и китайская. При этом вклад монгольских мастеров предполагается незначительным, либо уже интегрированным

* Сыртыпова Сурун-Ханда Дашинамаевна, д.и.н., в.н.с. Лаборатория экологии аридных территорий Института проблем экологии и эволюции им. А.Н. Северцова (ИПЭЭ) РАН, Москва, Россия; E-mail: syrtyp@mail.ru

в искусство северного Китая. Тем не менее сохранившиеся образцы изобразительного искусства данного периода имеют ряд очень характерных художественных и технологических особенностей, появление и дистрибуцию которых на широком евразийском пространстве можно объяснить лишь имперской поддержкой кочевнических ремёсел и эстетических воззрений монгольскими правителями.

В XIII–XIV вв. на обширной евразийской территории было создано многоплановое, но единое политическое, социально-экономическое пространство под управлением монгольской знати (Рах Монголиса). Это послужило катализатором многих, порой противоречивых процессов как на Западе, так и на Востоке. Период интенсивного взаимопроникновения товаров, технологий, идей, модных тенденций и т.д. на территории всей империи был возможен потому, что «военственность во внешней политике монголов уравновешивалась религиозной и культурной толерантностью, основанной на стремлении перенимать достойные подражания черты других культур, используя их для собственного развития» [10, с. 395–433]. Есть даже мнение некоторых учёных, что Хубилай-хан (1215–1294) «был одним из величайших правителей в истории Китая. Его столица и дворец, обслуживаемые лучшими ремесленниками со всех уголков западной Евразии, были великолепны, как никогда до этого Китай ещё не видел», а время Юань в художественном отношении было «самым блестящим периодом в истории Китая» [39, с. 5, 10].

Политический патронаж монголов Тибету в XIII–XIV вв. сопровождался крупными заказами буддийским художникам и ремесленникам. Надо полагать, заказчики хотели получить изображения, соответствующие их представлениям о красоте. В культовом искусстве, подчинённом строго прописанному иконографическому канону, диапазон вмешательства на начальных этапах ограничивался декором и фоном. Но прежде всего, влияние монголов, несомненно, сказалось на выборе предпочтительных методов, ритуалов и божеств из богатого буддийского пантеона. Постепенно влияние эстетики степняков от оформления фона, украшений, декора одеяний божеств распространяется на форму, пропорцию, цвет, композицию изображений — возникает свой собственный стиль изображения буддийских божеств.

В изобразительном искусстве и ремёслах XIII–XIV вв. Центральной Азии происходит небывалое развитие и распространение новых веяний, не свойственных китайскому традиционному искусству и дальневосточной эстетике. В частности: 1) широкое распространение буддийских божеств с пропорциями в восемь, шесть и пять мер (96,

72, 60 ангула¹), предпочтение округлых форм и коренастой, плотной физической конституции; 2) обогащение пантеона за счёт тантрических божеств, многоликих, многоруких, обнажённых; 3) внедрение элементов монгольского костюма, украшений, причёски и т.д. в иконографию божеств; 4) распространение круглого и спиралевидного декора в качестве фона, мандорла, обрамления для образов и т.п.; 5) появление замкнутости линий, обтекаемого и чётко очерченного контура; 6) привнесение полихромности в портретную дворцовую живопись, появление ярких тонов, игры контрастов и т.д. [24; 30–33 и др.].

В эпоху Юань получают повсеместное распространение нетрадиционные для Сунского Китая виды и технологии художественной обработки металла, такие как перегородчатая эмаль, золотая и серебряная филигрань на спиралевидной основе, выколотка; становятся очень модными ковровые, тканые, шёлковые иконы с вышивкой, аппликацией и т.д.

В буддизме Ваджраяны и буддийском изобразительном искусстве это был период главенства тибетских иерархов школы Сакья и их художественной традиции, которая тесно связана с деятельностью неварских мастеров во главе с Анико (Anige/Araniko, 1245–1306) [40; 27]. Для развития ремесленных мастерских и художественных технологий большое значение имели древние согдийские традиции обработки металла и текстиля [1; 4; 5; 7; 9; 22; 23 и др.]. Но нельзя забывать, что главными заказчиками являлись члены правящей монгольской элиты, поэтому мы видим активное внедрение эстетики воина и охотника, для которых привычным видом жизнеобеспечения являлось кочевое скотоводство. Изобразительные традиции кочевой культуры имеют зооморфное происхождение и основаны на предпочтении мобильных и экономичных технологий обработки природных материалов [15; 16].

К сожалению, на территории Северной Монголии сохранилось крайне мало предметов буддийского искусства юаньского периода. Наиболее известны материалы раскопок древней столицы Каракоума, обнаруженные в его окрестностях остатки буддийского храма. Очертания плохо сохранившихся глиняных скульптур и фрагменты

¹ Ангула: «Расстояние от макушки головы до нижнего края подбородка [изображённого божества] является единицей измерения системы мер и известно как тала. Каждая тала дополнительно делится на двенадцать ангула (Angulas), равных ширине пальца. Ангула, в свою очередь, делится на восемь яв. Каждая из них равна ячменному зерну» (<http://www.simbolarium.ru/iconography/hinduism/symbol/tala.htm>).

предметов говорят об их по преимуществу уйгурском происхождении [29].

Сохранились примеры мелкой пластики, которая, вероятно, изготавливалась местными мастерами, с использованием модных по тому времени образцов китайского и индийского искусства. При раскопках в Хархорине был найден золотой браслет и бронзовая матрица для его изготовления [29, с 143]. Изображены на нём мифическая птица фэн-хуан — феникс, китайский символ императрицы и женской энергии — и морда Киртимукхи (тиб.: *che ru*; санскр.: *kirtimukha*), хранителя буддийских божеств. Браслет изготовлен в технике выколотки с матрицы, из двух половинок, соединённых шарниром и застёжкой. Техника выколотки по металлу позволяла изготавливать прочные и одновременно лёгкие вещи, что чрезвычайно важно для мобильности кочевника, поэтому технология *хөмөл* (букв.: выдувание) — одно из любимых монголами приёмов художественной обработки металла [16].

К шедеврам мелкой пластики эпохи Юань относится замечательный ювелирный экземпляр золотого поясного комплекта из 20-ти пряжек со вставками из драгоценных камней [35]. Он не связан с буддизмом, но даёт хорошее представление о мастерстве степных златокузнецов-дарханов. В публикации пояс датирован эпохой Мин (1368–1644) и высказано предположение о китайском исполнении, так как на нём есть изображения дракона и птицы фэн-хуан. Однако ряд художественных и технологических особенностей ювелирного изделия дают основания отнести время его изготовления к более раннему периоду. Во-первых, распространение моды на золотую и серебряную филигрань пришлось на время Юань, это одна из типичных технологий кочевников, что выдает её спиральный архетип. Также любимый приём кочевников — выколотка с гравировкой, в этой технике выполнены оборотные золотые пластины пряжек. Во-вторых, хрусталь для украшений и ювелирных изделий предпочитали использовать монгольские мастера, но не ханьцы. В-третьих, дракон изображён с любимым кочевническим приёмом деформации — вывернутой на 180° нижней половиной тела. И наконец, обтекаемость форм характерна именно для монгольской художественной и ремесленной традиции. Округлость и замкнутость внешних линий — основной показатель монгольской эстетики (рис.1а–е).



Рис. 1а. Золотой пояс с 20 пряжками украшен вставками из драгоценных камней. Золото, рубин, нефрит, горный хрусталь. Часть каменных вставок утеряна [35]



Рис. 1б. Лицевая сторона пряжек выполнена в технике спиральной филигранны, зерни, выколотки с подчеканкой. Вставки из драгоценных камней закреплены скобами в гнезда, выполненные из зерни. Обратная сторона пряжек выколочена плоским листом с гравировкой, изображающей феникса на фоне цветов и листьев. Монголия. Коллекция А. Алтангэрэла. Фото автора



Рис. 1в. На трёх крупных пряжках выколоткой изображены по два несимметричных дракона в позе деформации, свойственной скифосибирскому звериному стилю, когда нижняя половина тела вывернута по отношению к верхней на 180°. Чешуйчатая шкура дракона передана ромбовидным рельефом

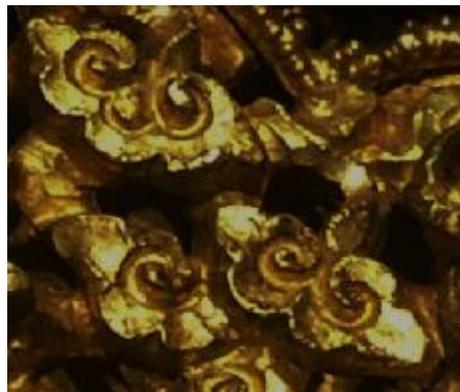


Рис. 1г. Дракона окружают облака в виде симметричных сдвоенных спиралей завитками внутрь — орнамент «ноздри» (монг.: хамар угалз). Фото автора



Рис. 1д. На изнанке филигрانی есть гвоздики для крепежа внутренней крышки. Конфигурация пряжки напоминает золотую серьгу с пятью лепестками синхронного периода из Тамирын Улаан хошуун, Монголия. Фото автора



Рис. 1е. Филигрань образуется из спиралевидных усиков, которые создают спиральный узор. Конфигурация пряжки имеет также подспиральную форму

Жёсткий широкий ремень или пояс, поддерживающий внутренние органы и позвоночник — это неременный мужской атрибут кочевника, который много времени проводит верхом на коне. Несомненно, столь роскошный пояс мог принадлежать персоне исключительно высокого, имперского ранга.

Конституция тела и архитектоника образа

Весьма характерными свидетельствами пластической эстетики своего времени являются каменные изваяния монгольских правителей и знати XIII–XIV вв., высеченные из цельных глыб. Их размеры близки к натуральным. Некоторые из них держат в руках чётки как показатель приверженности буддизму. Они сидят на складных стульях со спинкой или без неё, одеты в монгольские дэли с поясами. Округлые формы, мягкие, замкнутые линии, устойчивый посад скульптур отражают, во-первых, этническую анатомию, во-вторых, эстетические предпочтения кочевников: сглаженные, округлые силуэты и лаконичные очертания (рис. 2, 3, 4).



Рис. 2. Сухбаатар аймак, Онгон Таван Толгой



Рис. 3. Сухбаатар аймак, Онгон Таван Толгой



Рис. 4. Музей истории и этнографии, г. Улан-Батор, Монголия

Облик коренастого бойца с короткими толстыми ногами и руками, выпирающим животом в эпоху Юань среди буддийских образов встречается очень часто. Обзор буддийской культовой скульптуры XIII–XIV вв. обнаруживает среди образцов, сохранившихся в храмах, монастырях и музеях, преобладание гневных божеств с пропорциями в восемь и шесть мер (аштатала и шаштатала)².

Особой популярностью в этот период пользуется Гур Гомбо, или Панджаранатха Махакала (санскр.: pañdjaranātha mahākāla; тиб.: gur gyi mgon po / mgon po gur — Владыка Шатра). Известные в мире каменные скульптурные изображения Панджаранатха Махакалы, датируемые эпохой Юань, специалисты относят к авторству Анико. Один из шедевров хранится в Парижском музее искусств Востока Гиме (рис. 5). Божество почиталось при императорском дворе Пекина

² Фундаментальная работа Ульриха фон Шредера предоставляет возможность сравнительного анализа объектов. К данному временному отрезку относятся, например, следующие скульптуры: Махакала (tāmrakartarīdhara kṛṣṇaśola mahākāla / mgon po ber nag zangs gri can) XIII–XIV вв. № 206A; Махакала шестирукий (Sabhujā mahākāla / mgon po phyag drug pa) XIV в. № 206B; Ваджрасаттва (vajrasattva, rdo rje sems pa) XIII в. № 206C; Чёрный Дхамбала (kṛṣṇa jambhala / dzam bha la nag po) XIII в. № 207A–B; Жёлтый Кубера, девять братьев (navātmaka mahāpīṭa vaiśravaṇa / nam sras ser chen lha dgu) XIII в. № 207C; Чакрасамвара (saṃvara / bde mchog XIII в. № 209E–F; Махакала панджаранатха (pañdjaranātha mahākāla) XIII в. №№ 211A, 211 C; Дхамбала в возрасте пяти лет (ucchusma jambhala) XIV в. № 210B; Ваджрабхайрава одиночный (ekavira vajrabhairava / rdo rje 'jigs byed dpa' gcig) XIII в. № 210C и др. [30].

до первой половины XV в. Одно из самых красивых, ювелирно исполненных его изображений — бронзовая, золочёная скульптура периода Юн-лэ (1403–1424) (рис. 6).

Махакала Панджаранатха (Гур Гомбо)³ — божество в группе идама Хеваджры, главный хранитель школы Сакья, широко почитался и был популярен во времена идеологического лидерства в Тибете этой школы, получившей политическую поддержку монгольских правителей в XIII–XIV вв. Гур Гомбо имеет конституцию коренастого, могучего карлика (тиб. *mi'u thung gel ba*) с большой головой, выпирающим животом и короткими, крепкими конечностями. Его отличительным атрибутом является поперечная булава, или волшебный гонг-ганди (санскр.: *gandī*; тиб.: *'phrul gyi gan di*)⁴, хотя иногда он может изображаться и без него. Весь его облик соответствует эстетике средневекового воина. Длинная, двуручная булава с набалдашниками с двух сторон — одно из самых простых, но надёжных боевых орудий для рукопашных схваток и дальних походов.

Махакала Панджаранатха был главной святыней старейшего буддийского монастыря Монголии Эрдэни-дзу, что находится близ древней столицы Хархорин⁵. Он также является ярчайшим символом эстетических и идеологических предпочтений монгольской элиты той эпохи. Эрдэнэ-Дзуский Гур Гомбо высечен из чёрного камня (рис. 7). Иконография образа соответствует сакьяской традиции его изображения, известной в XIII–XIV вв. Божество с двумя короткими, толстыми руками и ногами, одной крупной головой, занимающей треть от всего роста, стоит в позе мандалы (санскр.: *maṇḍalāsana*, тиб.: *rting zlum po'i stang*)⁶. Три гневных глаза вытаращены, рот оскален. На

³ Имя Махакала Панджаранатха известно из текста «Ваджрапанджара тантра». Божество было защитником буддийского университета Наланда в Индии. В древней индуистской архитектуре существовал образ могучего карлика-якши, удерживающего на плечах своды храмов и пещер [2, с. 186].

⁴ Ганди было известно в Древней Индии в качестве боевого оружия — его держат двумя руками, как поперечную булаву. В современных монастырях ганди представляет собой деревянную доску из белого сандала или гималайского кедра (длина от 84 до 108 ангула, или 180 см, ширина 6 ангул и толщина 2 ангула), в которую ударяют маленьким молотком для созыва монахов на ритуалы и мероприятия. Считается, что ритуальный ганди существовал во времена Будды Шакьямуни, его звук ужасает мар [2, с. 185].

⁵ Официально считается, что монастырь был построен при Абатай-хане в конце XVI в.; однако религиозная традиция Эрдэни-Дзу уходит корнями в IX в., период Уйгурского каганата [21, с. 226, 222].

⁶ В индуизме это *utthānāsana* — поза полуприседа со сведёнными вместе пятками и носками врозь.

высоко включенных волосах водружена корона с пятью черепами и драгоценностями. В ушах — тяжёлые круглые серьги, на ногах и руках — браслеты, костяное ожерелье украшает грудь и живот, ещё одно, из черепов, свисает по низу живота, на плечах видна драпировка накидки, на бёдрах повязка из тигровой шкуры. В правой руке он держит изогнутый нож дигуг (тиб.: *gti gug*), в левой — габалу, полную крови. На согнутых локтях поперечно лежит булава (*gan di*), оба конца её увенчаны завитками встречных спиралей (орнаментальный элемент «*хамар угалз*» — ноздри, в данном случае должны символизировать три драгоценности). Толстый живот воинственного бога свисает между ног почти до земли. Асана божества в переводе с тибетского означает буквально «поза сведённых вместе пяток» (санскр.: *maṇḍalāsana*, тиб.: *rting zlum po'i stang*). Однако монгольская скульптура выполнена с широко расставленными, параллельными ступнями. Ногами он попирает человеческую фигуру, символизирующую эго, препятствия и соблазны на пути йогина. Постамент скульптуры в виде одинарного, раскрытого лотоса по высоте занимает четверть всей композиции, делая её ещё более устойчивой. В Музее изобразительных искусств им. Дзанабазара в Улан-Баторе хранится ещё один экземпляр каменной скульптуры божества (рис. 8). Любопытно, что у него тоже сумоистская стойка борца, готового к отражению атаки.



Рис. 5. Махакала Панджаранатха. Камень, барельеф, 47×285 см. 1292 г., автор Анико. Музей Гиме, Париж



Рис. 6. Махакала Панджаранатха. Золочёная бронза, 22,8 см. Эпоха Юн-лэ. Лхаса, Потала. Фото 1994 г. [30]



Рис. 7. Махакала Панджаранатха. Резьба по камню, XIV–XV вв. 18×10×6 см. Эрдэни-Дзу, Монголия. [28]

Рис. 8. Махакала Панджаранатха. Резьба по камню, XIV–XV вв. Музей ИИ, г. Улан-Батор, Монголия [19, с. 228]

Монгольские варианты Гур Гомбо выглядят мобильными и динамичными, чего нельзя сказать об образах аналогичной иконографии непальского мастера Анико и пекинского варианта эпохи Юн-лэ. У Махакалы непальского стиля из парижского музея Гиме (рис. 5) и золочёного Махакалы эпохи Мин (рис. 6) стойка со сведёнными пятками и вывернутыми наружу носками похожа на танцевальную балетную позыцию. В минском варианте пропадает яркая мимика оскала, отчего и лицо божества становится более статичным. Таким образом, монгольский образ Махакалы передаёт традиционные ценности эпохи кочевой военной демократии — устрашающую мощь и стойкость крепкого воина, динамизм, выраженные в форме буддийской скульптуры.

Синхронная и аналогичная по стилю каменная миниатюрная скульптура Махакалы четырёхрукого (санкр.: *Saturbhujā Mahākāla*; тиб.: *mgon po rhyag bzhi pa*) имеет такие же пропорции коренастого карлика с большим животом и большой головой. В верхней правой руке он держит меч, разрушающий невежество, в верхней левой — трезубец как оружие против враждебных сил. В двух главных руках держит ваджру и чашу-габалу. По сторонам находятся его спутники — птицеголовый *khva ta'i gdong pa can* справа и *sha za nag po* слева. Огненный ореол передан выбитым по камню рисунком из орнаментальных элементов *эрхи и гал*. Сидит на лотосовом пьедестале со спущенной правой ногой (*rājalalitāsana*). Эта поза свидетельствует о

его готовности к движению, придаёт динамизм образу и схематически вписывается в спираль золотого сечения. Ваджрабхайрава данной эпохи также изображается в пропорциях малых значений (рис. 9).



Рис. 9. Мандала Ваджрабхайравы. Гобелен 245×209 см. XIII–XIV вв. Фрагмент, центральная часть. Главное божество мандалы. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк [35]



Рис. 10. Махакала четырёхрукий (Saturbhujā Mahākāla, тиб.: mgon ro phyag bzhi pa). Тёмный камень, 11,4×14,3 см. XIII–XIV вв. Лхаса, Потала [30, Pl. 208A]



Рис. 11. Ваджрабхайрава, Одиночный Герой (Ekavira vajrabhairava. Тиб.: rdo gje 'jigs byed dra' gcig). Резьба по камню, 20 см. XIII в. Монастырь Сакья. Фото Li Jichen, 1984 г. [30, Pl. 210C]

Этический выбор Ваджраяны в качестве духовного учения в эпоху Юань (1271–1368) и эстетические предпочтения монголов внесли яркие изменения в китайскую традицию изображения Гуань-инь. Бодхисаттва Авалокитешвара, которого в империи Тан (619–907) почитали исключительно как мужское божество и изображали прекрасным, статным юношей, в период Юань окончательно меняет свой облик с мужского на женский [6, с. 51; 11]. Трансформация была вполне логична с точки зрения правителей эпохи: мягкость и милосердие Авалокитешвары больше соответствует женщине, нежели суровому воину-мужчине. Лучшие образы Гуань-инь XIII–XIV вв. имеют явные монгольские признаки: архитектура тела, одяния и украшения фарфоровых, бронзовых и деревянных скульптур разительно отличаются от китайских памятников сунского времени (960–1279), подчинённых эстетике прямых линий «тростника, колеблющегося на ветру».



Рис. 12. Фарфоровая Гуань-инь эпохи Юань. Музей Гиме, Париж [22]



Рис. 13. Гуань-инь эпохи Юань. Бронза. Пекин. Частная коллекция [31]



Рис. 14. Костюм женщины монгольского племени уземчин. Музей Копенгагена

Например, Гуань-инь монгольской эпохи «носит» одежды из достаточно плотных тканей, как обычно предпочитают кочевники, поэтому здесь нет струящихся волн тонкого шёлка, характерных для китайских изображений (рис. 12, 13). Длинные сетчатые украшения, как бы повторяющие структуру деревянного остова войлочной юрты вдоль всей длины платья, не свойственны китайскому национальному костюму, но носились монгольскими женщинами племени уземчин

(рис. 14). Конституция тела у скульптур более плотного, крепкого сложения с прямыми, довольно широкими плечами также больше соответствует монгольскому типу фигуры. Такой тип фарфоровых скульптур Гуань-инь относился к цин-бай («бело-голубому» фарфору) и производился в Цзиндэчжэне, пров. Цзянси; продукция этих мастеров в первые познакомила Европу с фарфором.

Будды на фоне спиралевидного орнамента

В эпоху Юань (1271–1368) круглый орнамент со спиралевидной структурой рисунка стал занимать чёткие графические и доминантные пространственные позиции в буддийском изобразительном искусстве⁷. Огромное количество примеров спирально-коврового фона будд и божеств, а также широкий ареал их распространения в буддийском изобразительном искусстве XIII–XIV вв. свидетельствуют об имперском размахе явления. Знамениты памятники искусства Ваджраяны: танка-гобелен Мандала Ваджрабхайравы в музее Метрополитен, танка-гобелен Зелёная Тара в музее Сан-Франциско, танка на холсте Вирупы, удерживающего солнце, глиняные скульптуры мандалы Гунрик монастыря Кьянгбу на юге Тибета, настенная роспись в монастыре Шалу, некоторые танка из Хара-Хото, каменный барельеф Будды десяти сторон на стенах Облачной платформы Юньтай (1342–1345), входившей в число построек буддийского монастыря Юнминбаосянсы на участке Цзюйюангуань Великой Китайской стены и т.д. Формат статьи не позволяет привести все примеры и аргументы, поэтому ограничимся лишь несколькими фактами.

Ковры, на которых основное поле занято спиралеобразным круглым орнаментом, были непременным атрибутом жилища степного кочевника на протяжении многих сотен лет. Ковёр был отражением образа жизни и продуктом кочевого скотоводства. Ковёр был актуален две тысячи лет назад в жилищах хунну и сто лет назад в бурятской юрте (рис. 15а–б, 16а–б, 17–18). Технология его изготовления из шерсти, нанесения рисунка могли включать в себя стёжку, аппликацию и вышивку. Их изобразительные традиции имеют автохтонное происхождение, а древнейшие образцы известны из наскальной живописи и каменных изваяний Монголии [1; 14; 17; 23]. Народный орнамент является одним из самых стойких этнокультурных маркеров. Это социальное явление, сохраняющее свои древнейшие черты и предназначения, сравнимое по аутентичной древности лишь с самыми архаичными религиозными культами.

⁷ Тренд имел продолжение и при ранних минских правителях, которых обвиняли в приверженности к монгольским привычкам. Особенно это свойственно памятникам периода Юн-лэ.



Рис. 15а. Хуннский ковёр из Ноин-уула [11]. Общий вид [12]



Рис. 15б. Хуннский ковёр из Ноин-уула [11]. Фрагмент орнамента [12]

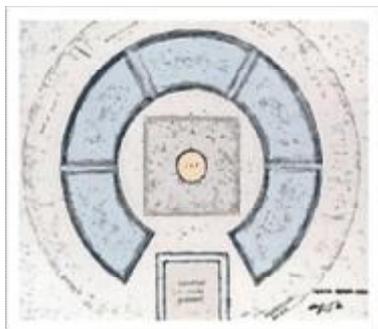


Рис. 16а. Бурятский ковёр с круглым орнаментом. Расположение в юрте [3]



Рис. 16б. Бурятский ковёр с круглым орнаментом. Фрагмент, рисунок стёжки ковра [3]

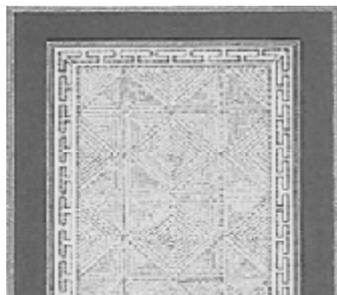


Рис. 17. Бурятский ковёр с геометрическим орнаментом. Общий вид

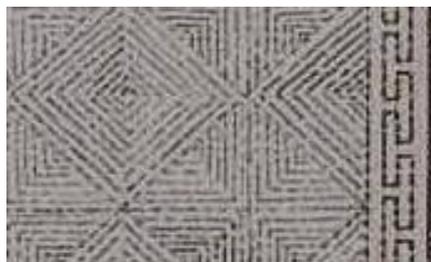


Рис. 18. Бурятский ковёр с геометрическим орнаментом. Фрагмент, рисунок стёжки ковра

Свидетельством влияния монголов (в частности, вплетения круглого орнамента) были некоторые памятники в тибетских монастырях. К сожалению, многие из них безвозвратно утрачены в период «культурной революции» в Китае. На юге Тибета, в провинции Цанг (тиб.: gtsang), недалеко от монастыря 'brong rtse до разрушения в «культурной революции» существовал монастырь Rtsis gnas gsar — Новая астрология, в комплексе которого был храм *hor phibs* — Монгольская крыша⁸.

Специфичны скульптуры в монастыре Кьянбу (тиб.: rkyang bu)⁹ той же провинции Цанг. Их особенности: 1) мандорла божеств имеют спиральный орнамент, выполнены в технике выколотки из медных листов, прежде были покрыты позолотой; 2) одеяния глиняных скульптур в храмах украшены кругло-узорным орнаментом. К сожалению, эти монастыри были разрушены, но сохранились фотографии, сделанные в 1937 г. Фоско Мараини (рис. 19а–б). В храме Гунрик (тиб.: nam par snang mdzad lha khang / kun rig lha khang) на верхнем этаже были представлены коронованные божества мандалы Гунрик, вылепленные из глины на деревянной арматуре, покрытые штукатуркой и раскрашенные. Четырёхликий Сарвавид Вайрочана, Акшобхья, Амогхасиддхи, Амитабха, Ратнасамбхава и божества свиты, выполненные в той же технике. В нём сохранились две бронзовые статуи XI–XII вв. (стоящие Авалокитешвара и Праджняпарамита), а также пьедесталы божеств с надписью о том, что родовитый настоятель из Самады заказал великому брахманскому мастеру Мати, родом из *Pan tso ra* статуи трёх духовных семейств Манчжуши, Ваджрапани и Авалокитешвары. Также надпись гласила, что мастер Мати был избран из множества разноязычных мастеров, прибывших по своей воле и согласно вероисповеданию в Центральный и Южный Тибет. Орнамент с кругами на одеяниях божеств, так же как и глиняные божества Гунрик¹⁰, был сделан по желанию заказчика.

Известно, что данный монастырь Кьянбу был реставрирован Гунга Лодой Гьялценом (kun dga'a blos gros rgyal mtshan, 1310–1358),

⁸ Традиция некоторых храмов монастыря Rtsis gnas gsar восходила к тибетским правителям srong btsan sgam po (618–649) и khri srong lde brtsan (755–797). Среди прочих храмов были также: rug non gtsugs lag khang — храм собраний Ругнон; rgya phibs lha khang — храм Китайская крыша; rta mgin lha khang — храм Хаягривы и др.

⁹ Монастырь был построен rkyang bu chos kyi blo gros до 1076 г. и находился близ деревни Самада, в 68 км к югу от rgyal rtse по дороге в Сикким. Шредер пишет о глиняных скульптурах на деревянной арматуре в этих храмах [30, с. 840].

¹⁰ Только рисунок внутри круга у них другой, в форме китайской монеты.

представителем школы Сакья, т.е. под патронажем монгольского правящего дома. Этому не противоречит заключение Д. Туччи, который предположил, что скульптуры были «переодеты» в одеяния с круглым узором *«согласно тенденциям и предпочтениям заказчика XIV в.»* [30, с. 844–848; 37, с. 93–122] (курсив мой. — С.С.).



Рис. 19а. Коронованный Татхагата будда Амогхасиддхи в монастыре Кьянбу. Фото Fosco Maraini, 1937 г. [30, с. 846]



Рис. 19б. Коронованный Татхагата будда Вайрочана в монастыре Кьянбу. Фото Ф. Мараини 1937 г. Глина, выколотка, серебро [30, с. 847]



Рис. 19в. Фрагмент спинки постамента у Татхагата будды Пяти семей в монастыре Кьянбу. Прорисовка спиралевидного орнамента

Танка «Мандала Ваджрабхайравы» эпохи Юань из американского музея Метрополитен имеет монгольские признаки по иконографии и пропорциям главного божества, по изображению донаторов в монгольских одеждах, а также сплошному покрытию всего поля танка концентрическим, ковровым орнаментом. Составляющие элементы орнамента — легко узнаваемые рожки животных. На первый взгляд они создают впечатление растительного орнамента с непальских изображений, однако в отличие от них зооморфные узоры имеют более округлые, объемные формы без тонких ответвлений и все линии имеют замкнутый характер.



Рис. 20а. Мандала Ваджрабхайравы. Гобелен, кесы 245×209 см. Музей Метрополитен, г. Нью-Йорк [35]. Общий вид



Рис. 20б. То же. Фрагмент — орнаментированный фон



Рис. 20в. То же. Фрагмент — прорисовка орнаментообразующего элемента: зооморфные элементы, вписанные в спираль (рога барана, панты оленей)



Рис. 20г. То же. Фрагмент — портреты донаторов в левом нижнем углу, монгольские ханы Туг-Темур и Хабула

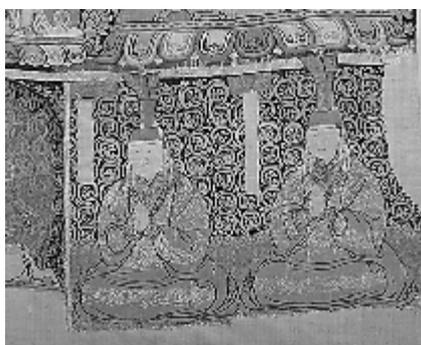


Рис. 20д. То же. Фрагмент правого нижнего угла — портреты супруг изображённых ханов

Есть примеры влияния «ковровой традиции» и среди предметов из тангутского города Хара-хото. В частности, шёлковые танка будды Ачалы и танка богини Курукулли (рис. 21, 22). В пользу монгольского происхождения этих танка говорят изображения лам в их нижних углах, где изображаются заказчики-донаторы. У них специфические желтые шапочки *тоорцог* (монг., букв.: цветок) с острым верхом и поднятыми бортиками, какие обычно носили и носят монгольские ламы. На танка Курукулли в ряду подношений шесть драгоценностей царя, между ними, в центре изображено дерево исполнения желаний (тиб.: *drags bsams bjon bsang*) с архаичным обликом дерева жизни с хуннуского ковра Ноин-уулы.



Рис. 21а. Курукулли. Хара-хото. XIII–XIV вв. Шёлк, Гос. Эрмитаж, СПб. [12, кат. 168]



Рис. 21б. То же. Фрагмент. Основной фон украшен сплошным спиральным узором



Рис. 21в. То же. Фрагмент, нижний левый угол. Лама в монгольской шапочке «шовгор малгай»



Рис. 21г. То же. Фрагмент. Цветочный узор образован из элементов спиралей



Рис. 22а. Ачала. Хара-хото. XIII–XIV вв. Шёлк, Гос. Эрмитаж, СПб. [12, кат. 169]

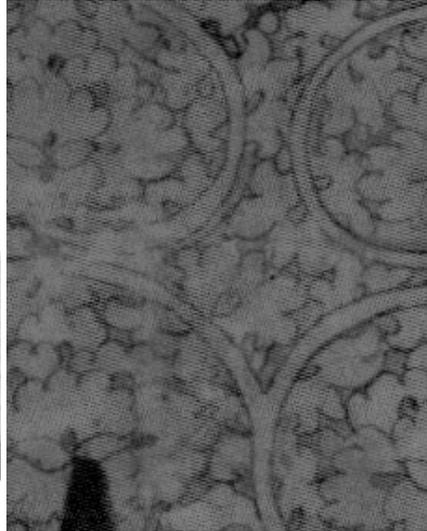


Рис. 22б. То же. Фрагмент



Рис. 22в. То же. Фрагмент



Рис. 23. Современный монгольский лама в шапочке «шовгор малгай» на пороге храма. Август, 2014 г. Среднегобийский аймак. Фото автора

Недавно Дж. Кэсэй была опубликована новая находка живописных памятников XIII–XIV вв. — частная коллекция цакли, миниатюрных образов (размером около 16×17 см), которые, вероятно, использовались для ритуалов посвящения именитых особ монгольского двора. Автор определяет одну часть цакли как неполный комплект божеств мандалы будды Медицины (fifty-one deity *Bhaisajyaguru mandala*), а другую часть как комплект Шестнадцати бодхисаттв (circle of sixteen bodhisattvas) [24].

Кэсэй приводит ряд любопытных наблюдений об особенностях сино-гималайского стиля в эпоху Юань, но орнаментальный декор описанных цакли не рассматривает. В целом в них преобладают красный цвет, квадратные пропорции, тонкие черты лица будд и др. признаки непальского, центрально-тибетского стиля. Декор цакли совмещает непальские, китайские и монгольские традиции. Отметим элементы монгольской традиции, которые на первый взгляд малозаметны. Во-первых, сине-зелёных оттенков фон цакли за золотыми арками мандорла содержит также спирально-ковровый орнамент. Во-вторых, у всех персонажей со спутниками, стоящими по двум сторонам, под ногами последних видны белые коврики со спиральным рисунком. Таковы сакьяский лама с двумя учениками, Ваджрасаттва, Амитабха, Амитаюс, Манчжушри, Чандрагарбха, богиня, монгольский правитель и т.д. (рис. 24, 25, 27, 28, 29). В-третьих, прослеживаются элементы монгольской одежды. Например, *уттария*, традиционный индийский шарф божеств покрывает плечи специфичным образом и выглядит

как пелерина, какую носили средневековые монголы (монг.: *šegejeβcu*). Пелерина в древности и средневековье была частью защитных доспехов знати, носили её представители высших ступеней военной иерархии. Её разновидность сохранилась в культовом одеянии некоторых ритуалов Ваджраяны, а также сценических костюмах современных монгольских артистов. В-четвёртых, декоративный узор на одеяниях персонажей преимущественно монгольского типа, состоит из круглых принтов, орнамент S-образный, из кружков, спирально-го элемента (монг.: *эрхий* — букв.: большой палец руки), односложных цветочных розеток. Одновременно присутствуют изображения феникса, и есть подквадратный узор непальского типа.



Рис. 24. Будда Амитабха со спутниками. Миниатюрная танка цагли, холст 16×17 см. Частная коллекция [24]



Рис. 25. Сакьяский лама с учениками; цагли, холст 16×17 см. Частная коллекция [24]



Рис. 26а. Фрагмент: под ногами спутников божества слева видны спирали белых войлочных ковров, бордюры одежды украшены орнаментом из спиралей разных форм



Рис. 26б. Фрагмент: спутник справа, под его ногами белый коврик со спиральным орнаментом



Рис. 27. Будда Амитаюс со спутниками, цакли, холст 16×17 см. Частная коллекция [24]



Рис. 28. Ваджрасаттва со спутниками, цакли, холст 16×17 см. Частная коллекция [24]

Монгольский правитель одет в красный халат и длинный фиолетовый безрукавный камзол, прикрывающий оплечья; верхняя часть которого, как и шарфы божеств, подобна пелерине. Это т.н. *хатуу дээл* (старомонг.: *qatangyu gebel* — твёрдый халат) — вид «панциря из мягких материалов — войлока, кожи, ткани, из многих слоёв материала, простёганных и проложенных металлом». По заключению М.В. Горелика, «*qatangyu gebel* почти всегда покрывался тканью сиреневого, фиалкового, фиолетового или голубого цвета» [4, табл. II]. Правитель имеет одновременно атрибуты бодхисаттвы Манчжушри (меч и сутра) и тибетского царя (голова будды Амитабхи на головном уборе). Очевидно, что тогда так мог быть изображён только Хубилай-хан (1215–1294) — основатель династии Юань. Просвещённый монарх, он при жизни был признан воплощением бодхисаттвы Манчжушри. Голова будды Амитабхи на головном уборе говорит о наделении его качествами бодхисаттвы Авалокитешвары и правом правления Тибетом (рис. 29а). Национальный костюм украшен традиционным монгольским орнаментом. Бодхисаттвы по двум сторонам также стоят на белых войлочных ковриках со спиральным рисунком, их одеяния украшены традиционным монгольским принтом (рис. 29 б, в, г).



Рис. 29а. Цакли с изображением монгольского правителя

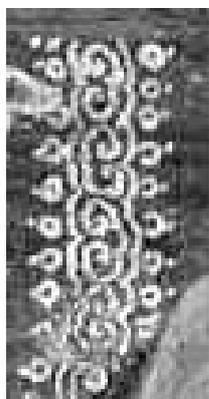


Рис. 29б. Фрагмент цакли с изображением фона со спиралевидным орнаментом



Рис. 29в. Фрагмент цакли. Орнаментальный бордюр на одеянии бодхисаттвы



Рис. 29г. Фрагмент цакли. Круглые принты и узоры на одеянии бодхисаттвы и монгольского хана

Нельзя сказать, что спиралеобразный орнамент вовсе отсутствовал в буддийском изобразительном искусстве до монгольской эпохи. Спираль, будучи универсальным архетипом всех жизненных форм и протоформ, свойственна была непальскому стилю, который стал главным посланцем буддийской эстетики и художественного мастерства для монголов в средние века. Но до XIII в. растительный орнамент, называемый искусствоведами «виноградной лозой», был почти незаметным. Он едва просматривался за спинами божеств на небольшой обивке в спинках тронов или обрамлял узкой ленточной аркой мандорла. В целом, декор индо-непальских предметов всегда сложносоставной, изобилует сочетанием самых разнообразных очень мелких деталей, совмещающих геометрические, линейные, растительные, зооморфные формы.

Что касается китайской изобразительной традиции эпохи Сун, которая считается главной родоначальницей юаньского искусства, то для неё характерны также совершенно иные, по преимуществу линейные патерны. Так, Дуань Вэньцзе на примере росписей буддийских пещер Могао в Дуньхуане среди свойственных китайской традиции мотивов отмечает такие: закрученные драконы, свёрнутые фениксы, попугаи, павлины, единороги, лотосы, соцветия, треугольные цветочные узоры, круглые узоры, узоры из бус, гранатов и винограда в волнообразном декоре и т.д. [41].

Заключение

В эпоху Юань в Китае художественная традиция центрально-азиатских, монгольских кочевников имела значительное влияние на развитие буддийского изобразительного искусства. Анализ изобразительных памятников данного периода обнаруживает в так называемом сино-тибетском стиле XIII–XIV вв. следующие монгольские компоненты: 1) внедрение выраженного спирального фона в буддийских изображениях; 2) изменение декора божеств с применением орнаментального узора монгольского типа; 3) необычные интерпретации одеяний, введение элементов монгольских костюмов, причёсок, украшений и др.; 4) распространение культа гневных божеств с коренастой массивной конституцией хранителей; 5) изменение композиции в пользу лаконичности и цельности изображения; 6) изменение цветовой палитры, уход от пещерно-храмовой панорамы, внедрение широкого пространства, сине-зелёного «степного» фона. Вышеназванные изменения были продиктованы эстетическими и мировоззренческими представлениями средневекового воина-кочевника.

Литература

1. *Батчулуун Л.* Эсгийн урлаг, тэмдгийн тогтолцоо (Искусство войлочных ковров: определение символики). Улаанбаатар, 2003.
2. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. М.: Ориенталия, 2011.
3. Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева. Улан-Удэ: Нютаг, 1992.
4. *Горелик М.В.* Монголо-татарское вооружение второй половины XIV – начала XV вв. // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М., 1983.
5. *Горелик М.В.* Армии монголо-татар X–XIV веков. Воинское искусство, снаряжение, оружие. М.: ООО «Восточный горизонт», 2002.
6. *Елихина Ю.И.* Культы основных бодхисаттв в истории и культуре буддизма. СПб., 2010.
7. *Кореняко В.А.* Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Гос. музей искусства народов Востока. М.: Вост. лит. РАН, 2002.
8. *Крамаровский М.Г.* Сокровища Золотой Орды (каталог выставки). М.Г. СПб., 2001.
9. *Крамаровский М.Г.* Человек средневековой улицы. Золотая Орда. Византия. Италия. СПб: Евразия. 2012.
10. *Неглинская М.А.* О стилевых тенденциях в архитектуре, изобразительном искусстве и ремесле эпох Юань и Мин // 42-я НК ОГК. Т. XLII, ч. 3. / Редколл.: *А.И. Кобзев* и др. М.: ИВ РАН, 2012. С. 395–433.
11. *Поповцев Д.В.* Бодхисаттва Авалокитешвара. История формирования и развития махаянского культа. СПб.: Евразия, 2012.
12. *Руденко С.И.* Культура хуннов и ноинулинские курганы. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
13. *Самосюк К.Ф.* Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV вв. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.В. Козлова. СПб.: Эрмитаж, 2006.
14. *Сухбаатар Д.* Дэл уулын хадны зураг. 2 дахь хэвлэл. Улаанбаатар, 2016.
15. *Сыртыпова С.-Х.* Буддын шашны дурслэх урлагийн хөгжилд Өндөр гэгээн Занабазарын оруулсан хувь нэмэр (Вклад Дзанабадзара в развитие буддийского изобразительного искусства) // Өндөр гэгээн Занабазар. Амьдрал, өв (Ундур-гэгэн Дзанабадзар. Жизнь, наследие). Улаанбаатар, 2015. С. 311–330.
16. *Сыртыпова С.-Х.* Искусство выколотки по металлу в Монголии: *хөөмөл* от средневековья до наших дней // Бюллетень Общества востоковедов РАН. № 21. Материалы VII международной конференции «Источники по средневековой истории кочевников Евразии». М., 2014. С. 285–311.
17. *Тумурхуяг Ж.* Хээ угалз бүтээх аргууд (Методы создания монгольского орнамента). Улаанбаатар, 2015.
18. *Цултэм Н.* Искусство Монголии с древнейших времён до начала XX века. М., 1982.

19. *Цултэм Н.* Скульптура Монголии. Улан-Батор, 1989.
20. *Эрдэнэ-Очир Н., Худяков Ю.С.* Монголын эртний нуудэлчдийн зэр зэвсэг (нтө II мянган жил — нтө III зуун) (Вооружение древних монгольских кочевников (2 тыс. до н.э. — III в. н.э.)). Улаанбаатар, 2016.
21. *Эрдэнэпэл.* Конечная причина религий в Монголии (перевод Ринчена и Самбу) // История в трудах учёных лам. М.: ТНИ КМК, 2005. С. 155–247.
22. *Фёдоров-Давыдов Г.А.* Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. М.: Искусство, 1976. 228 с.
23. *Batchuluun L.* Felt art of the Mongols. UB.: Marzan Sharav Art Academy, 2009.
24. *Casey J.* Buddhist Initiation Paintings from the Yuan Court (1271–1368) in the Sino-Himalayan Style // URL: <http://www.asianart.com/articles/tsakli-casey/index.html> on June 16, 2014.
25. Genghis Khan and the Mongol Empire. Houston Museum of Natural Sciences. 2009.
26. *Leidy D.P.* Buddhism and Other «Foreign» Practices in Yuan China // The World of Khubilai Khan, Chinese Art in the Yuan Dynasty. The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2010. P. 87–128.
27. *Jing A.* The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245–1306): A Nepali Artist at the Yuan Court, in *Artibus Asiae*, Vol. LIV, ½. Zurich–Washington, 1994.
28. *Berger P., Bartholomew T.T.* Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan. Asian Art Museum of San Francisco. 1996.
29. *Pohl E., Erdenebat U.* The Crossroads in Khara-Khorum. Excavations at the Center of Mongol Empire // Chingis Khaan and the Mongol Empire / Ed. by W. Fitzhugh, M. Rossabi, W. Honeychurch. Houston Museum of Natural Sciences. 2009.
30. *Schroeder von Ulrich.* Buddhist Sculptures in Tibet. Vol. One: India & Nepal; Vol. Two: Tibet & China. Hong Kong: Visual Dharma Publications, 2001.
31. *Serruys H.* Remains of Mongol Customs during the Early Ming // Monumenta Serica. 1957. Vol. 16. P. 137–190. (Translation in *Shih-huo* 1975).
32. *Serruys H.* The Mongols in China: 1400–1450 // Monumenta Serica. 1968. Vol. 27 (publ. in 1970). P. 233–305.
33. *Serruys H.* The Mongols in China during the Hung-wu Period (1368–1398). Melanges chinois et bouddhiques. Vol. 11. Brussels, 1959.
34. The Art of Buddhist sculpture. Beijing, 2012.
35. Treasures of Mongolian Art. Collections of A. Alatangerel. Ulaanbaatar, 2005.
36. Treasures of the Xiongnu. Хуннугийн өв / Ed. by G. Eregzen. Catalog published in commemoration of the 2220-th anniversary of Xiongnu Empire, Mongolia's first Great Empire. Ulaanbaatar, 2011.

37. *Tucci G.* Gyantse and its Monasteries // Indo-Tibetica. Vol. IV, part 1. P. 93–122.
38. *Watt J.C.Y., Wardwell A.E.* When Silk Was Gold. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
39. *Watt J.C.Y. & all.* The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty. NY., 2010.
40. *Weldon D.* On recent attributions to Aniko. October, 2010 // URL: asianart.com/articles/aniko/index.html
41. *Duan Wenjie.* Dunhuang Art in the Last Phase // International seminar «Cave Art of India and China». New Delhi, November 25–27, 1991 // URL: www.ignca.nic.in/ks_19026.htm

*S.-Kh.D. Syrtypova**

**Implementation of Mongolian nomadic aesthetics
into Buddhist fine art in the Yuan era (1271–1368)**

ABSTRACT: The period of Mongolian governance of Yuan Dynasty in China is recognized by some researchers as the time of the highest flourishing of Chinese art. In XIII–XIV cen. many new technologies appeared and the nature of fine arts has significantly changed, many new cultural centers were created on the vast territory of Central Asia and Eurasia. The art style that arose in this period is commonly called Sino-Tibetan style. Does that mean that the artistic traditions of Mongolian nomads had no influence on this colossal process? The author proposes a new interpretation of the famous monuments of painting and sculpture of XIII–XIV century.

KEYWORDS: Yuan Dynasty, Buddhist fine art, nomadic art and craft traditions, Mongolia, Central Asia, aesthetics of medieval warrior.

* Syrtypova Surun-Khanda Dashinimayevna, Dr. Hab. (History), The Severtsov Institute of Ecology and Evolution, RAS (Moscow, Russia); E-mail: syrtyp@mail.ru