

Искусство Центральной Азии

Путеводитель
по постоянной
экспозиции
и коллекциям ГМВ

Государственный музей
Востока

The State Museum
of Oriental Art

Н.Г. Альфонсо,
В.А. Коренько

Искусство Центральной Азии

Путеводитель
по постоянной
экспозиции
и коллекциям ГМВ

N.G. Alfonso,
V.A. Korenyako

Art of Central Asia

Guidebook

Москва
2015

*Рекомендовано к печати Редакционно-издательским советом
Государственного музея Востока*

Ответственный редактор **А.В. Седов**
Фотограф **Е.И. Желтов**
Дизайн и верстка **О.И. Бойко**
Корректор **С.В. Лапина**
Координатор проекта **Н.О. Рогинский**

Альфонсо Н.Г., Коренько В.А. Искусство Центральной Азии. Путеводитель по постоянной экспозиции и коллекциям ГМВ. М.: Государственный музей Востока, 2015. – 156 с.: ил.

Настоящее издание является очередным выпуском в серии путеводителей по постоянной экспозиции и коллекциям Государственного музея Востока и посвящено искусству Центральной Азии. Собрание произведений искусства Центральной Азии представлено творчеством тибетского, монгольского, бурятского, тувинского, уйгурского и дунганского народов. Оно состоит из предметов религиозного культа: буддийских икон-танка, скульптуры, ритуальных атрибутов и масок, а также из высокохудожественных произведений традиционного декоративно-прикладного и современного изобразительного искусства. Издание предназначено для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-903417-91-9

© Государственный музей Востока
© Н.Г. Альфонсо, В.Г. Коренько, текст
© О.И. Бойко, оформление

С о д е р ж а н и е

7	Центральная Азия и ее народы
17	История формирования коллекции
23	Памятники искусства народов Центральной Азии в постоянной экспозиции и коллекции Государственного музея Востока
24	Искусство Тибета
66	Мистерия Цам
70	Искусство Монголии
108	Бурятское искусство
124	Искусство Тувы
131	Искусство уйгуров
138	Дунганское искусство
146	Глоссарий
152	Рекомендуемая литература
154	Summary

Центральная Азия и ее народы





«Тропами Центральной Азии», «В дебрях Центральной Азии», «Тайны Центральной Азии», «Центральная Азия – далекая и таинственная» – эти и подобные заглавия популярных книг, статей и очерков настойчиво подталкивают нас к восприятию обширнейшего пространства Евразийского материка как далекого, замкнутого и загадочного. Формируется хорошо и давно знакомый образ Центральной Азии – труднодоступного региона, в котором бережно хранятся в течение многих столетий великие мистические тайны, и прежде всего тайны буддизма – одной из мировых религий.

Что же такое Центральная Азия?

В самой общей форме это понятие соответствует внутриматериковой части Азии. Впервые Центральную Азию как физико-географический регион мира описал известный географ и естествоиспытатель Александр фон Гумбольдт (*Zentralasien*. 2 Bd. Berlin, 1844; французское издание *Asie Centrale* появилось на год раньше, в 1843 г.). Часто в литературе ее определяют как обширный регион, включающий в себя Монголию, Западный Китай (Синьцзян, Тибет, Внутренняя Монголия, Цинхай, западный Сычуань и северный Ганьсу), Пенджаб, Кашмир, северную Индию и северный Пакистан, северо-восточный Иран, Афганистан, районы азиатской России южнее таежной зоны и пять бывших ре-

спублик советской Средней Азии, ныне – независимые государства Казахстан, Узбекистан, Киргизию, Таджикистан и Туркмению. Иногда это представление именуют «определение ЮНЕСКО».

Существует и другое понимание границ Центральной Азии – исходя из этнического состава населения, когда за основу берутся районы, населенные восточнотюркскими и монголоязычными народами, а также тибетцами. Этот метод в какой-то мере исходит из принятых в классической географической литературе границ Центральной Азии, определенных выдающимся немецким географом второй половины XIX в. Фердинандом Паулем Вильгельмом фон Рихтгофеном, которого поддерживали и русские ученые И.В. Мушкетов, Н.М. Пржевальский, П.К. Козлов и др. В фундаментальной книге Вильгельма Сиверса *Азия*, русский перевод которой появился в 1908 г., общие границы Центральной Азии были определены следующим образом. На западе ими являются Памир и Тянь-Шань (восточные отроги этих горных систем), на севере – Алтай, Саяны, озеро Байкал и Яблоновый хребет, на юге – Гималаи. Наиболее сложен вопрос о восточной границе Центральной Азии. Она проходит по хребту Большой Хинган в восточной части автономного района Внутренняя Монголия, хребту Тайханшань (примерно по границе между китайскими провинциями Шаньси, Хэбэй и Хэнань), по вытянутому с запада на восток хребту Циньлин (в китайской провинции Ганьсу), а затем с севера на юг по Сино-Тибетским горам в южнокитайской провинции Сычуань. Таким образом, в Центральную Азию входят часть российской Южной Сибири (республики Тува, Бурятия и юг Забайкальского края), Монголия и практически вся западная часть Китайской Народной Республики (автономные районы Синьцзян-Уйгурский, Тибетский, Нинся-Хуэйский и Внутренняя Монголия, провинции Ганьсу, Цинхай,

Шаньси, Шэньси и частично Сычуань). Именно такое определение Центральной Азии и принято в нашем путеводителе.

Коренным, или автохтонным, населением Центральной Азии являются многочисленные народы, принадлежащие к тибето-бирманской группе сино-тибетской языковой семьи, а также к монгольской и тюркской группам алтайской языковой семьи.

Если рассматривать Центральную Азию в целом, то она воспринимается и как сложная этнокультурная мозаика, и как место встречи языков, культур и религий. Здесь уже сотни лет противостоят друг другу две мировые религии – буддизм и ислам. Северная граница Центральной Азии – это одновременно и северо-западная граница распространения буддизма (исключение – калмыки, монголоязычные буддисты, переселившиеся из Центральной Азии в Европу в XVII веке). Но Центральную Азию можно представить и как восточный или северо-восточный рубеж, в который уперлось мощное движение мусульманской религии: сюда проникла часть казахов и среднеазиатских исламских народов, мусульманами стали уйгуры и дунгане. Этнокультурная панорама Центральной Азии складывалась под воздействием двух главных факторов: языкового (две семьи языков) и конфессионального (две мировые религии – буддизм и ислам).

История Центральной Азии, даже если излагать ее кратко, также представляет собой сложную и быстро меняющуюся картину. История центральноазиатских этносов более или менее конкретно и доказательно реконструируется лишь для последних двух тысячелетий и представляет собой череду последовательных этнополитических образований, когда на

Костюмы и маски мистерии Цам



обширной территории тот или иной народ обретал гегемонию и через век или несколько столетий утрачивал ее. Так, в центральноазиатской части Великой Степи с середины 1-го тысячелетия н.э. этнополитическая гегемония находилась у тюркоязычных народов (тюрков, уйгуров, кыргызов), затем перешла к монголоязычным киданям и монголам, а затем к маньчжурам и китайцам, которым приходилось конкурировать с русским влиянием. После того как в XIV в. окончилось монгольское владычество в Китае, китайская императорская династия Мин в XIV-XVII вв. не проводила активной захватнической политики, но в XVII в. власть над Китаем перешла в руки маньчжурской династии Цин и положение в Центральной Азии резко изменилось. К концу XVII в. устанавливается цинский сюзеренитет над всей Монголией. В середине XVIII в. под маньчжуро-китайскую власть переходят Восточный Туркестан (Синьцзян), земли Джунгарского ханства и Тува. С конца XVIII в. прочно устанавливается цинский контроль над Тибетом, длившийся непрерывно до падения династии Цин в 1912 г.

Российское движение на восток («покорение Сибири») ознаменовалось выходом русских в XVII в. к границам Монголии и Тувы и на берега Амура. Этот рубеж был утвержден российско-цинскими договорами кон. XVII – нач. XVIII вв., после которых окончательно установился российский контроль над основным бурятским ареалом. Такое положение сохранялось до 1912-1922 гг. с их радикальными событиями: падением династий Цин и Романовых, революциями и гражданскими войнами, образованием новых государств. В результате Китай утратил контроль над Северной Монголией и Тувой. Определяющим здесь стало советское влияние, и в 1944 г. Тува вошла в состав СССР.

Российское культурное влияние на Центральную Азию очевидно, хотя и не в полной мере изучено. С

исторической точки зрения это влияние было кратковременным и при всей условности этого определения «европеизирующим». В меньшей степени оно затронуло традиционное искусство центральноазиатских народов.

Напротив, китайское культурное влияние, действовавшее гораздо дольше, участвовало в формировании самих основ традиционного искусства Монголии, Тибета, Синьцзяна и других регионов. Китайское влияние проявилось в том, что искусство центральноазиатских народов обогатилось изображениями и орнаментами, зарождение которых многие уверенно связывают с Китаем.

Родиной буддизма была Индия. Распространение буддизма в Тибете, да и в самом Китае, шло с юга, из Индии. Оттуда же в Центральную Азию шло мощное культурное воздействие, исторически предшествовавшее китайскому.

В конце XX в. произошли драматические события, и самое важное из них – распад Советского Союза и фактический отказ Российской Федерации от присутствия советской системе культуртрегерских и вообще миссионерских функций. Эти события, безусловно, сказались и сказываются на культуре и художественной жизни в Центральной Азии, но внятно и подробно характеризовать наметившиеся процессы пока преждевременно. Будем надеяться на то, что решение этих интереснейших задач возложат на себя исследователи будущих времен.

Центральноазиатские коллекции в Государственном музее Востока имеются по шести этносам. Это **тибетцы**, народ тибето-бирманской группы сино-тибетской семьи языков, живущие в Тибетском автономном районе КНР, в провинциях Цинхай и Сычуань; **монголы**, этнос монгольской группы алтайской языковой семьи (музейное собрание относится к

халха-монголам – основному этносу Монголии); **буряты**, также монголоязычный народ, этнический ареал которого охватывает Прибайкалье и Забайкалье в Сибири, часть Монголии и Китая; тюркоязычные **тувинцы**, основное население Республики Тыва; **уйгуры**, турки по языку и мусульмане по религии, основное автохтонное население Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР (в XIX и XX вв. часть уйгуров переселилась в среднеазиатские владения Российской империи и среднеазиатские республики Советского Союза); **дунгане**, живущие в основном в Казахстане и Кыргызстане потомки «пришельцев с востока» (именно так объясняется название «дунган»), предки которых мигрировали сюда в XIX в. из Синьцзяна и китайских провинций Ганьсу и Шэньси. Среднеазиатские дунгане – потомки китайских мусульман, они говорят на диалектах китайского языка, а их этническое своеобразие состоит в первую очередь в принадлежности к мусульманской религии.

При работе над путеводителем авторы попытались решить две сложные общие проблемы.

Во-первых, возникла задача найти то равновесие, которое создается двумя факторами: с одной стороны, самой совокупностью выставленных в экспозиции или хранящихся в фондах конкретных произведений искусства и, с другой стороны, сведениями о создавших эти произведения народах – сведениями географическими, историческими, лингвистическими, религиозными и иными. У концепции, так сказать, «простого путеводителя», то есть путеводителя, в основном рассказывающего о конкретных предметах, есть множество сторонников. Но авторы решили написать путеводитель, который содержит сведения не только о произведениях искусства, но и о той этнической, культурной и конфессиональной среде, которая породила эти памятники культуры. Именно такой путеводитель

в большей степени отвечает на возможные вопросы посетителей. Он соответствует и этнокультурному разнообразию Центральной Азии.

Вторая проблема – беда практически всех крупных музеев. Ни один из них не в состоянии поместить в экспозицию более 5-10% хранящихся в фондах многотысячных коллекций. Это полностью подтверждает и постоянная экспозиция Государственного музея Востока. Искусство Тибета, Монголии и Бурятии представлено в трех небольших залах, но сосредоточенные там экспонаты – лишь малая часть коллекций, не дающая полного представления о художественном творчестве тибетцев, монголов и бурят. Что касается искусства тувинцев, уйгуров и дунган, то оно демонстрируется лишь изредка на временных выставках и неизменно привлекает внимание посетителей, но затем экспонаты, к большому сожалению, возвращаются в фонды. Выход из этого положения авторы путеводителя увидели в том, чтобы дать представление и о таких коллекциях, поэтому в путеводителе имеются небольшие разделы о традиционном искусстве тувинцев, уйгуров и дунган. Это представлялось нам разумным, ведь этническая и культурная сложность региона настолько велика, что о нем невозможно говорить «в общем» и «унифицировано». Поэтому путеводитель состоит из отдельных очерков, посвященных традиционному искусству всех шести крупнейших народов Центральной Азии, и в этих очерках каждому народу дана краткая историко-культурная характеристика.

Внимательные читатели, конечно, обратят внимание на разноречивость в заглавиях разделов: в одних случаях упор сделан на регионы («Искусство Тибета», «Искусство Монголии», «Искусство Тувы»), а в других на этносы («Бурятское искусство», «Искусство уйгуров», «Дунганское искусство»). Это не недосмотр авторов – каждое наименование имеет свою логику.

История формирования коллекций

Тибетская, монгольская и тувинская коллекции состоят из предметов, поступивших именно из этих регионов, а не из других областей обитания этих народов (тибетцы, например, живут не только в Тибетском автономном районе КНР, но и в провинциях Цинхай и Сычуань, монголы – не только в Монголии, но и в автономном районе Внутренняя Монголия КНР). Бурятская же коллекция собиралась в основном в Агинском Бурятском автономном округе (в нынешнем Забайкальском крае), а не в Бурятской АССР (нынешней Республике Бурятия), поэтому посвященный бурятскому искусству раздел не может называться «Искусство Бурятии». В уйгурской коллекции есть предметы не только из Восточного Туркестана (нынешнего Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР), но и происходящие из Восточного Семиречья, т.е. с территории Казахстана. Наконец, почти все предметы дунганской коллекции созданы семиреченскими дунганами. Именно поэтому соответствующие разделы называются «Бурятское искусство», «Искусство уйгуров» и «Дунганское искусство».

Особый раздел «Мистерия Цам» посвящен костюмам и маскам буддийского театрализованного представления. Мистерия Цам возникла в Тибете и с распространением буддизма стала известной и популярной во многих регионах Центральной Азии. В музейной экспозиции мистерии Цам отведена специальная витрина, следующая за залом «Искусство Тибета». Мистериальные маски и костюмы в коллекции ГМВ в основном произведены в Монголии, поэтому соответствующий раздел путеводителя помещен между разделами «Искусство Тибета» и «Искусство Монголии».

Коллекция произведений искусства народов Центральной Азии в Государственном музее Востока – одна из крупнейших в России. Первые экспонаты, положившие начало ее формированию, стали поступать в музей уже в первые годы его существования. В 1919 г. была получена коллекция буддийских икон из собрания О.Б. Гавронского, позднее – предметы из собраний П.И. Щукина, И.С. Остроухова, Е.И. и Ф.Е. Вишневских. Активная выставочная деятельность музея позволила приобрести в 1925 г. уникальные произведения народного творчества Тувы.

В 1930-е гг. в музей поступали отдельные произведения и группы предметов из государственных собраний: Иваново-Вознесенского краеведческого музея, Музея-усадьбы «Остафьево», Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского), Музея антропологии МГУ, музеев Таганрога, Калуги, Читы.

С начала 1920-х гг. в музейное собрание стали поступать произведения искусства, подаренные коллекционерами или приобретенные у них через Государственную закупочную комиссию: в 1929 г. – из коллекции Г.С. Гетея, в 1937 г. – деревянная народная скульптура из собрания Чудинова, в 1945 г. – живопись из собрания И.А. Крюковой и уникальная ритуальная маска от А.Н. Толстого, в 1947 г. – из коллекции Пенкоци, в 1949 г. – коллекция Д.М. Мельникова.

Один из немногих примеров приобретения музеем крупной серии произведений центральноазиатского искусства – покупка отделом Главнауки Народного комиссариата просвещения РСФСР в 1926 г. у В.Н. Позднеевой коллекции, собранной ее мужем Алексеем Матвеевичем Позднеевым (1851-1920), известным российским востоковедом, монголоведом и буддологом. Коллекция насчитывала 305 произведе-

ний искусства, созданных в Китае, Японии, Индии, Тибете, Монголии и Бурятии. Поступление произведений буддийского искусства было столь значительным, а интерес к ним так велик, что уже в 1927 г. в музее была организована выставка и выпущен специальный каталог – один из первых в истории музея. Судьба коллекции А.М. Позднеева печальна: в 1946-1969 гг. большинство ее предметов было роздано в другие учреждения, в основном в музеи.

Особенно значимыми для фонда предметов Центральной Азии были поступления из Музея народов СССР в 1939 г., большую часть которых составляли буддийская скульптура и ритуальные атрибуты, среди которых попадались довольно редкие и ценные произведения. К сожалению, документы, сопровождавшие передачу коллекции, в начале войны были утрачены и все сведения о происхождении подавляющего большинства предметов сводятся к сохранившейся на них маркировке «Московская таможня 1914 г.». Но в таможенных архивах на сегодняшний день не удалось обнаружить никаких документов, связанных с этой коллекцией.

Собрание буддийских икон значительно пополнилось в 1966 г. за счет передачи пятидесяти живописных свитков XVIII-XIX вв. из Научной библиотеки им. А.М. Горького при МГУ.

Из поступлений последних десятилетий необходимо отметить редкие позолоченные скульптуры и уникальный ритуальный кинжал *нуфна* из собрания восточного искусства супругов М.А. Барона и Л.А. Турбуинер (1987), а также десять икон-танка из коллекции Т.Н. Ненковой (2005).

Одной из важных форм музейной работы являются музейные научно-собираТЕЛЬские экспедиции – поездки музейных сотрудников в те или иные этнические ареалы и приобретение там произведений традици-

онного искусства. Таким способом музей смог создать крупные и ценные коллекции. В 1980 г. в отделе искусства народов Ближнего Востока, Южной и Центральной Азии ГМВ был образован сектор искусства народов Центральной Азии, и одной из основных задач нового музейного подразделения стало создание почти с нуля крупных коллекций традиционного искусства (кроме уже имевшихся в музее тибетского и монгольского собраний). Новые коллекции – бурятская, уйгурская, дунганская – стали комплектоваться преимущественно во время музейных научно-собираТЕЛЬских экспедиций (до этого, в 1978 г., была проведена лишь одна такая экспедиция – в Бурятию).

В 1980-1991 гг. состоялись 11 закупочных экспедиций к забайкальским бурятам, в основном в Агинский Бурятский автономный округ. В итоге была создана большая, насчитывающая более 1500 предметов коллекция – самая большая в Москве и сравнимая с крупными коллекциями в музеях Санкт-Петербурга, Улан-Удэ и Иркутска.

Начало комплектованию уйгурской коллекции было положено в 1919 и в 1920-х гг., когда в музей поступило 21 восточнотуркестанское ковровое изделие (к сожалению, их происхождение установить невозможно). В 1983-1991 гг. было проведено 7 экспедиций в Казахстан, благодаря которым в музей поступил 171 уйгурский предмет – эти приобретения и составляют основу уйгурского собрания. Выдающийся российский лингвист-тюрколог, член-корреспондент РАН, заведующий отделом урало-алтайских языков Института языкознания РАН Э.Р. Тенишев в 1956-1958 гг. проводил полевые лингвистические исследования в Китае, в Синьцзян-Уйгурском автономном районе, провинциях Цинхай и Ганьсу, где ученый получал в подарок и приобретал сам произведения традиционного искусства, принадлежавшие уйгурам, саларам и

сарыг-югурам (юйгу). В 2000 г. Э.Р. Тенишев подарил часть своей коллекции в составе 23 предметов нашему музею. Таковы три основных источника формирования уйгурской коллекции. Кроме них имеются и предметы, поступившие в музей иными путями – покупки у владельцев, подарки от различных учреждений, в том числе из Китая.

В 1939 г. в Москве, в Центральном парке культуры и отдыха, экспонировалась выставка «Искусство Киргизской ССР», а в 1940 г. наш музей приобрел у учебно-производственного художественного комбината Киргизской ССР одиннадцать представленных на этой выставке дунганских вышитых вещей. Нынешняя дунганская коллекция была создана в 1988-1991 гг. благодаря музейным научно-собираТЕЛЬским экспедициям в Казахскую ССР. Часть предметов была приобретена в городе Жаркенте Алматинской области у потомков илийских дунган, но основная часть коллекции была собрана в селениях Масанчи и Шортюбе нынешней Жамбылской области. Здесь, на границе с Кыргызстаном в долине реки Чу, живут потомки дунган, переселившихся в 1877-1878 гг. из китайской провинции Шэньси.

Тувинская коллекция начала собираться в 1925 г., когда в Москве состоялась тувинская выставка (после нее в музее остались деревянные и бронзовые шахматы, деревянные и агальматолитовые скульптуры – всего 83 предмета). Не позднее 1940 г. в музей поступили седло, переметная сума, сапоги и стальные стремени – хорошие образцы традиционного тувинского ремесла. В 2007 г. была организована научно-собираТЕЛЬская экспедиция, работавшая в селе Кунгуртуге – центре Тере-Хольского кожууна на юго-востоке республики, а затем в столице Тувы Кызыле. В Кунгуртуге были приобретены предметы конского снаряжения, бронзовые алтарные буддийские чашки

тахил, деревянные кропила *тос-кафак*, мужские шапки, набор курительных принадлежностей и другие изделия. В Кызыле в основном приобретались произведения художников-камнерезов. Всего экспедиция приобрела 218 предметов, т.е. музейное собрание произведений тувинского традиционного искусства выросло более чем в три раза (сейчас в нем насчитывается более 300 предметов).

Искусство народов Центральной Азии на протяжении тысячи лет формировалось на основе принципов религиозного, главным образом буддийского, миропонимания. Наряду с бережно сохраняемыми традициями и национальным своеобразием изобразительного творчества разных народов, населяющих этот регион, на современном этапе центральноазиатское искусство представляет широчайшую палитру разнообразных жанров, стилей и техник изобразительного творчества. Богатая коллекция произведений искусства Центральной Азии Государственного музея Востока располагает как яркими примерами художественного наследия прошлых лет, так и образцами творчества современных художников Тибета, Монголии, Бурятии, Тувы, уйгуров и дунган.

**Памятники
искусства
народов
Центральной Азии
в постоянной
экспозиции
и коллекциях
Государственного
музея Востока**

Искусство Тибета

Тибет с трех сторон окружают высочайшие в мире горные хребты – Гималаи на юге, Каракорум на западе и Куньлунь на севере. Его территорию пересекают многочисленные реки: здесь берут свое начало самые крупные реки Азии – Хуанхэ, Янцзы, Меконг, Салуин, Брахмапутра, Инд. Обширные северные пространства заняты безжизненными пустынями. Разнообразный природный ландшафт, суровая непредсказуемая стихия изначально сформировали у немногочисленного населения Тибета представления об окружающем мире как о недружелюбной к человеку среде, населенной жестокими, мстительными духами. Известная французская путешественница и исследователь Тибета Александра Давид-Неэль писала, что «если верить народным преданиям, то выходит, что в Земле Снегов злых духов чуть ли не больше, чем людей». Необходимость для человека взаимодействовать с этими духами, выживать в экстремальных климатических условиях наложила неизгладимый отпечаток на формирование и развитие тибетской культуры и искусства.

История и культура тибетцев

На протяжении длительного времени разрозненные мелкие государственные образования на территории Тибета часто в большей степени поддерживали торгово-экономические и культурные связи со своими пограничными соседями, чем между собой. До VI-VII вв. тибетские племена были разобщены. Каждое имело своего вождя, свои владения, свои традиции и местные верования. Но постепенно в военных, хозяйственных и торговых целях они стали образовывать союзы, так называемые «княжества». Наконец, одно такое княжество, которое располагалось в Ярлунге, долине небольшого правого (или южного) притока реки Цангпо, стало подчинять своей власти окружающие племена, пока не создало в

VII в. сильную монархию. Основателем государства считается Сонгцэн Гампо (617-649). В период его правления (629-649) произошло расширение границ Тибета «от Сатледжа до Янцзы», централизованные органы государственной власти и столица были перенесены в Лхасу, был создан тибетский алфавит на основе индийского письма *нагари*.

Для объединения обширных разрозненных территорий и закрепления централизованного государства требовался мощный объединяющий фактор. Тибет в VII в. был практически полностью окружен буддийским миром: Непал и северная часть Индии исповедовали по большей части буддизм, на западных и северо-западных границах Тибета лежали Кашмир, Хотан, Куча, Карашар, Кашгар – в то время процветающие буддийские страны и города, в Китае империи Тан (618-906) также благосклонно относились к буддизму. Естественно, что в таком окружении именно буддийское мировоззрение было выбрано тибетскими правителями в качестве идеологической основы для объединения всех территорий.

Буддизм, распространившийся на территории Тибета и ближайших регионов, относится к буддизму *ваджраяны* (с санскр. «алмазная колесница»), получившему впоследствии названия «северный буддизм», «*мантраяна*», «буддийский тантризм» или «тибето-монгольская традиция». Буддизм *ваджраяны* начал свое формирование в Индии в V в. в рамках так называемой *махаяны* (с санскр. «великой, или большой, колесницы»). Последователи этого направления основной упор делали на философские аспекты буддизма в отличие от приверженцев *хинаяны* (с санскр. «малой колесницы»), чье внимание было сосредоточено на жизни Будды Гаутамы и правилах поведения (*виная*) буддийских монахов. Характерными чертами северного буддизма являются: бесчисленный сонм будд, просветленных существ *бодхисаттв*, *дхармапал* (гневных хранителей веры), *идамов*

(образов для медитации); разнообразие иконографических персонажей и сюжетов; тщательно разработанная система ритуалов и медитативных практик. Особая роль придавалась духовному наставнику – Учителю. Для проповеди буддизма в арсенале *ваджраяны* имелось большое количество разнообразных ритуальных средств и изобразительного материала, что позволяло буддийскому Учению легче адаптироваться на новых землях.

Важным фактором в распространении буддизма среди тибетцев была женитьба Сонгцэна Гампо на китайской принцессе Вэньчэнь и дочери правителя из непальской династии Личчхави Амшувармана Бхрикути, которые привезли с собой многочисленные свиты ученых и монахов, а также доставили предметы буддийского культа и первые крупные скульптуры. Впоследствии сам Сонгцэн Гампо и его супруги вошли в буддийский пантеон и стали изображаться на иконах и в скульптуре: Сонгцэн Гампо как основоположник в Тибете буддийского Закона-Дхармы и обладатель почетного титула «царя учения» (санскр. *дхармааджа*), а Вэньчэнь и Бхрикути – как воплощения милостивых богинь Белой и Зеленой Тары.

Гибкая религиозно-философская система буддизма наиболее полно соответствовала задачам объединения огромных территорий. Однако множество источников того времени сообщают о слабом значении буддизма в Тибете и об отсутствии у тибетцев интереса к нему. Роль основной конфессии все еще принадлежала добуддийской религии *бон*, о сути которой у ученых нет единого мнения. По всей вероятности, «ранний *бон*» представлял собой сплав местных анимистических верований и шаманских практик с иноземными, вероятно, иранскими ритуально-философскими доктринами, где особая роль отводилась культу жрецов.

Важный этап развития буддизма и, следовательно, культуры и искусства в Тибете связан с именем царя Три-



сонг Децэна (ок. 740-798). По его приказу из знаменитого религиозного центра Викрамашила был приглашен буддийский ученый Шантаракшита. Тот принял приглашение и стал читать проповеди царю и его приближенным. Но тихий голос проповедника, повествующего об иллюзорности окружающего мира, призывающего к

Падмасамбхав в житии

Тибет, нач. XIX в.

холст, грунт, водо-клеевая
живопись, обрамление – парча

ГМБ, инв. № 5986 I

отказу от мирских желаний и т.д., вызывал лишь недоумение и раздражение у воинственных тибетцев. Более успешным было появление при дворе Трисонг Децэна знаменитого тантрического йогина из страны Уддияна (на востоке современного Афганистана) Падмасамбхавы или Гуру Ринпоче (Великий Учитель), как его называли в Тибете. Явившись с целым арсеналом магического оружия, Падмасамбхава принял устрашающий вид, в котором его иногда изображают на иконах, и заявил, что он знает, как приручить злобных местных духов и, кроме того, как быстро и без особых хлопот спастись из мира страданий. Такие речи произвели на тибетцев гораздо большее впечатление. Началось строительство первого монастыря Самье, а подготовленные Шантракшитой и Падмасамбхавой тибетские *ламы* и *лоцзавы* (переводчики) начали работу по переводу священных текстов с санскрита на тибетский язык.

Другой тибетский правитель, способствовавший утверждению буддизма в Тибете, Тигзуг Децэн (866-901), отличался крайней жестокостью и религиозной нетерпимостью. Его «радикальные» методы борьбы с приверженцами религии *бон* привели к дворцовому заговору, в результате которого царь был убит, а на престол взошел его старший брат Дарма Удумзан (863-906) по прозвищу Ланг Дарма (с тиб. «бык (слон) Дарма»). Этот правитель недолго был у власти, но в результате его политики были закрыты практически все буддийские монастыри в Центральном Тибете, монахи и последователи буддизма бежали на окраины страны. После смерти Ланг Дармы сильное единое государство перестало существовать и распалось на множество княжеств. В результате поклонники учения Будды рассредоточились по пограничным княжествам, но получили дополнительную поддержку с соседних территорий, где буддизм был широко распространен. Так, например, на территориях современных китайских провинций Ганьсу и Шэнь-



си в XI-XIII вв. существовало тангутское государство Си Ся (Западное Ся), где буддизм был возведен в ранг государственной религии. Известный русский ученый Петр Кузьмич Козлов во время Монголо-Сычуаньской

Дордже Дроло (Гневная форма Падмасамбхавы)
Тибет, нач. XIX в.
холст, грунт, водо-клеевая живопись, обрамление – пафча
ГМБ, инв. № 5984 I



экспедиции (1907-1909) в низовьях р. Эдзин-гол открыл остатки тангутского города Хара-Хото. В ходе его раскопок была обнаружена библиотека, состоявшая из самого крупного свода текстов на тангутском языке (около 6000 свитков), а также уникальные произведения

Будда Шакьямуни

Хара-Хото, до 1227 г.

холст, грунт, водо-клеевая

живопись

ГМВ, инв. № 2852 I



искусства – фрески, живописные свитки, буддийские иконы, скульптуры и т.д.

Но, пожалуй, главным центром распространения буддизма после распада единого государства на территории Тибета было княжество Гүгэ в западной провин-

Атиша

Тибет, Амдо, XVIII в.

холст, грунт, водо-клеевая

живопись, оформление – шелк

ГМВ, инв. № 4660 I

ции Нгари. Вероятно, сказалась близость к североиндийским княжествам Кулу, Кашмиру, Гилгиту, Свату, где буддизм продолжал быть живой религией. Правитель княжества Гүгэ – некий Еше Од, которого в буддийских хрониках часто называют «царь-монах», добился приезда в страну известного индийского учителя Атиши (982-1054), который, посещая библиотеки в монастырях Тхолинг и Самье, обнаружил богатейшие собрания санскритских текстов и приступил к их переводам, обучая и наставляя при этом тибетских учеников.

Именно в это время складываются локальные традиции, восходящие к тому или иному учителю, которые в современной историографии принято называть школами или сектами. Самая ранняя из них – *ньингма*, или школа «старых» переводов, – продолжала руководствоваться текстами, которые были распространены на территории Тибета до начала гонений на буддизм, т.е. до IX в. Остальные школы тибетцы называют *сарма*, т.е. «новые», опирающиеся на новые переводы канонических сочинений. Прежде всего, это школа *кадам*, восходящая к проповедям Атиши. Одной из самых крупных и влиятельных школ была *сакья*, получившая название по местности в центральном Тибете, где в XI в. был основан монастырь этой школы. Довольно часто основателями буддийских школ в Тибете становились ученики индийских *йогов-махасиддх*. К одной из таких школ – школе *кагью* – относится Миларепа (1040-1123), знаменитый тибетский поэт и религиозный деятель. В постоянной экспозиции ГМБ представлена небольшая бронзовая скульптура поэта-отшельника. Он изображен сидящим на шкуре антилопы, его правая рука прижата к уху, чтобы лучше слышать звуки окружающей природы и собственный голос во время пения гимнов. Стихи Миларепа дошли до нашего времени. Некоторые из них, такие как, например, «Песня заснеженных склонов», удивительно поэтичны.



В дальнейшем от этой традиции получила начало другая известная школа – *карма*, последователи которой были особенно сильны в Кхаме. В XIV в. на основе учения *кадам* возникла знаменитая школа *гелуг*. Ее основатель, уроженец Амдо Цонкапа (1357-1419), провел всестороннюю реформу правил монастырской жизни. Снова становится обязательным соблюдение монахами обета безбрачия, который на момент проведения реформы повсеместно игнорировался; усиливалась роль наставника-учителя; были внесены изменения в церемонии богослужения, установлено новое одеяние и головные уборы для духовенства – желтого цвета, что

Миларепа

Тибет, XVIII в.

медный сплав, золотая паста, пигменты, литье, раскраска

ГМБ, инв. № 17896 I

соответствовало цвету монашеского одеяния Будды Шакьямуни и его первых учеников. Кроме того, были внесены изменения в иконографию буддийских изображений, а также введена традиция украшения священных скульптур. Созданная Цонкапой школа *гелуг* (иногда ее называют «желтошапочная») впоследствии стала главенствующей в Тибете.

Принципиальных различий в учении школ не было. Все они исповедовали идеи Будды, все учили, что жизнь – страдание, его истоки – желания, все в очень большой степени опирались на тантрические культы. Отличия же преимущественно касались текстов, которые изучались и почитались в той или иной традиции, культов, которые были в них центральными, и, конечно, ритуалов.

С XI в. начинается вторая волна распространения буддизма в Тибете, когда наблюдается бурный рост числа буддийских общин, храмов и монастырей, для строительства и функционирования которых требовались квалифицированные архитекторы, художники и скульпторы. Первоначально это были выходцы из соседних регионов, где уже были разработаны и широко применялись основные принципы и каноны буддийского искусства.

Буддийское искусство изначально формировалось и развивалось в рамках определенного канона. Существовали специальные тексты – наставления для художников с правилами изображения всех персонажей пантеона. Самый ранний из дошедших до нас подобных трактатов, «Читралакшана», некогда написанный на санскрите, сохранился только в переводе на тибетский язык.

Другой трактат – «Садханамала», составленный между V и XI вв., включает в себя наставления для скульпторов и художников. Самый ранний его список относится к 1167 г., и в нем собрано около 300 описаний определяющих признаков изображений буддийских божеств. Художник должен был знать систему мер и точные пропорции священного объекта, который он намеревался

изобразить. Но пантеон северного буддизма продолжал пополняться и насчитывал сотни различных персонажей. Поэтому уже в XIII-XIV вв. предпринимались попытки разделить весь сонм просветленных существ по иконометрическим параметрам. Например, автор знаменитого труда по истории буддизма Будон Ринчендуб (1290-1364) предлагал систему из 11 классов божеств.

Наибольшей популярностью у тибетских мастеров и по сей день пользуется классификация, основанная на сочинениях известного ученого и художника по имени Манла Дондуб (работал в 1450-1470/80 гг.). Персонажи пантеона по иконометрическим параметрам подразделялись на шесть основных групп: (1) будды и милостивые *идамы*; (2) милостивые *бодхисаттвы*; (3) богини, *дакини*; (4) гневные *идамы* и *бодхисаттвы*, *дхармапалы* высокого ранга; (5) гневные божества низшего ранга, духи *лха*; (6) люди – *архаты* и *пратьекабудды*.

Иконографически буддийские божества представлены в милостивых и гневных формах. Милостивые изображаются с гармоничными пропорциями, в спокойных, статичных позах, их тела, изящные и грациозные, украшены роскошными одеждами и драгоценностями, лица прекрасны. Гневные, как правило, показаны в движении, в динамике; они обладают массивным грузным туловищем, на лицах – выражение ярости, волосы, подобно пламени, вздымаются вверх. Украшениями таких персонажей служат короны из черепов, ожерелья из отрубленных голов и шкуры животных. В каждом монастыре хранился свод иконографических образов с соответствующей размерной сеткой, с пояснениями относительно позы божества (*асана*), положении рук (*мудра*) и сопутствующих атрибутов.

В XIV-XV вв. существовало уже огромное количество буддийских монастырей, а при них обязательно имелись мастерские, в которых изготавливали необходимые культовые предметы – книги, иконы, украшения храмовых интерьеров, скульптуру, ритуальную утварь и т.д.

Живопись

В процессе распространения буддийского учения наиболее важную роль играл изобразительный материал – иконы-*танка* (или *тхангка*). Ю.Н. Рерих переводит этот термин как «знамя». Тибетское слово *тхангка* указывает на предмет, который может быть развернут на плоскости, т.е. свиток. Дж. Туччи писал, что данный термин появился сравнительно поздно, заменив другой – *рэдри* (с тиб. «рисунок на ткани»), являющийся эквивалентом санскритского слова *пата*. Именно индийские картины на ткани *пата* и непальские *паубха* послужили прототипом для этого вида буддийского искусства.

Иконы-*танка* – это живопись на свитках, т.е. в ритуальной практике их множество раз сворачивали и разворачивали, поэтому техника изготовления таких икон очень сложна и трудоемка. В качестве основы для живописи традиционно использовали натуральные ткани, бумагу или кожу. Сначала готовили грунт (левкас), который разравнивали на полотне, уплотняли, делали эластичным, полируя его агатовым шариком или медвежьим зубом. На гладкой лощеной поверхности делалась предварительная разметка и наносился рисунок (от руки или по трафарету). Он мог также печататься с деревянных либо металлических клише. Затем приступали к росписи красками. Состав красок был очень сложным, т.к. включал пигменты минерального, растительного или животного происхождения, а также золото, серебро, драгоценные камни, измельченные в порошок. Согласно канонам, существовало пять основных цветовых тонов – белый, красный, синий, желтый и черный. Остальные краски (всего шестнадцать) получали путем смешивания основных оттенков. Синтетические краски стали применять только с начала XX в. В цвете первоначально воспроизводятся второстепенные детали, например пейзаж, а затем главный образ, которому в самом конце «открывают глаза», т.е. рисуют их.

Танка должна пройти обряд освящения, который совершается не над самим изображением, а над его отражением в зеркале. После обряда, а точнее в знак его совершения, на оборотной стороне пишутся освятельные *мантры*, чаще всего – *ом ах хум* (эта мантра символизирует присутствие тела, речи и сознания Будды в образе). На особо почитаемых образах *ламы* высокого ранга оставляют отпечатки своих рук.

Затем икона вшивалась в тканевое обрамление из дорогой парчи или однотонной темной ткани. Вверху и внизу в обрамлении обычно находятся держатели, за которые *танку* можно было подвешивать. Дополнительно к верхней штанге пришивали покров из тонкого шелка, который защищал икону от пыли и копоти. Им накрывали изображение при сворачивании иконы либо для того, чтобы, например, скрыть божественный лик от непосвященных.

В соответствии с канонам в тибетской живописи используются определенные композиции. В центре *танка* всегда помещается основной персонаж, а над ним изображается то просветленное существо, эманацией которого он является. Вокруг центрального образа может располагаться его свита.

В устной традиции передачи буддийского учения икона-*танка* играла роль наглядного иллюстрированного пособия, с помощью которого проповедники на простых зрительных образах объясняли суть Учения (Дхармы). Таково, например, изображение *бхавачакра* (с санскр. «колесо бытия») – рисунок, вкратце передающий основные представления буддизма о возмездии за земные дела.

Весьма популярны были житийные *танка* (тиб. *намтар*), часто иллюстрирующие жизнеописание основателя буддизма индийского принца Сиддхартхи Гаутамы (Будды Шакьямуни), а также рассказы о событиях, происшедших с ним в его прежних рождениях (так называемые *джатаки*).



Икона из серии «Пятнадцать чудес Будды Шакьямуни» посвящена удивительным явлениям, которые он продемонстрировал в городе Шравасты для того, чтобы убедить противников в истинности своего учения.

Особую композицию имеют *танка* с изображением *мандалы* – модели вселенной, а также дворца или «Чистой земли» божества. Иконы типа *цокшин* (с тиб.

Бхавачакра

Непал (Мустанг), нач. XX в.

*холст, грунт, водо-клеевая
живопись*

ГМБ, № 52453 кп



«собрание дарующих прибежище») воплощают буддийскую концепцию спасения в виде древа (горы, лестницы), произрастающего из первозданного океана.

По доминирующему цвету фона *танка* делятся на

Чудо в Шравасте

Тибет, XIX в.

*холст, шелк, минеральные
краски*

ГМБ, инв. № 15076 I



многоцветные, красные (*мартханг*), черные (*нагтанг*), золотые и серебряные. В коллекции Государственного музея Востока имеется необыкновенно выразительная икона «Ваджракилая», изготовленная в технике *нагтанг*. Тонкие золотые линии на глубоком черном фоне создают объемную и чрезвычайно динамичную картину.

В зависимости от региона и школы, к которой принадлежал тот или иной монастырь, в изображениях

Манда

Тибет, нач. XIX в.

холст, водо-клеевая живопись,

обрамление – парча

ГМВ, инв. № 5983 I



имеются некоторые стилистические особенности. Так, в ранней тибетской живописи исследователи выделяют индийский, кашмирский или непальский стили. В XV в. возникают художественные особенности живописных стилей уже среди тибетских школ. Создатель икономе-

Ваджраки

Тибет, Кхам, кон. XVIII в.

холст, водо-клеевая живопись,

техника нагтанг

ГМВ, инв. № 4495 I

трической классификации персонажей пантеона Манла Дондуб был не только ученым, но и выдающимся художником. Именно он считается основателем первого тибетского стиля живописи *менфи*. Несмотря на то что Манла Дондуб обучался у непальских мастеров, он впервые в качестве фона на иконах начал применять элементы китайского пейзажа, а в цветовой палитре – отдавать предпочтение синим и зеленым краскам (до этого в тибетской живописи преобладали красные тона).

Сильное китайское влияние свойственно и стилю *кхьенфи*, который отличается особой тонкостью и изысканностью письма. Для него характерна более светлая палитра, внимание к мелким деталям, портретная точность при изображении лиц. Этот стиль пользовался особой популярностью у художников школы *сакья*.

Стиль *чиуфи* получил свое название по имени художника Тулку Чиу (работал в 1410-1430 гг.). Прозвище Чиу, что в переводе с тибетского означает «птичка», художник получил за то, что постоянно переходил из одного монастыря в другой, изучая и соединяя различные стили. В композициях стиля *чиуфи* преобладают коричневые и оранжевые цвета, контуры фигур часто написаны золотом. Этот стиль получил распространение в южных областях Тибета, и до настоящего времени традиция живописи *чиуфи* сохраняется в высокогорных тибетских монастырях Мустанга.

В XVI в. в провинции Кхам в Восточном Тибете при покровительстве школы *кадам*, которая поддерживала тесные связи с минским Китаем, сформировался стиль *карма-гардфи* (или просто *гардфи*, т.е. «стиль кочевья»). Эта стилистическая разновидность буддийской живописи отличается простотой форм, немногочисленностью персонажей, изображением обширного пространства и удаленных предметов, как это принято в китайской живописи. Позднее стиль *гардфи* некоторое время находился в связи с доминированием в Тибете школы *гелуг* в определенном упадке, но в XVIII в. благодаря художни-



I Далай-лама Гедун Дуб
(1391-1474/5), царь Тибета
Сонгцэн Гампо (617-649)
и Сачен Кунга Ньингпо
(1092-1158) - один из основателей школы *сакья*
Тибет, нач. XX в.,
стиль *карма гардфи*: холст,
грунт, водо-клеевая живопись,
обрамление – бумага, дерево
ГМБ, инв. № 13902 I

ку Ситу Панчену (1700-1774/84) обрел новое дыхание и распространился достаточно широко.

Китайское влияние наиболее существенным было в Восточном Тибете, где его четко прослеживают в период второго распространения буддизма в Тибете, совпадающего с династией Сун (960-1279). Тибетские портреты *архатов*, изготовленные даже в XIX в., демонстрируют четкие аналогии с китайской живописью *lohan* (с кит. «архат») – жанр, который был хорошо разработан во времена династии Сун. Традиционный китайский стиль пейзажной живописи также присутствует на тибетских иконах, изготовленных как в восточных, так и в центральных регионах.

Переломным в истории Тибета был XVII в. В начале этого столетия власть в центральных районах Тибета была поделена между школами *карма* и *гелуг*: первые заправляли делами в провинции Цанг, вторые – в провинции Уй. Однако с возвышением пятого Далай-ламы (1617-1682) из школы *гелуг*, которого поддержали монголы-хошуты во главе с Гүши-ханом, власть над всем Тибетом была к 1642 г. сосредоточена в руках «Великого Пятого», как Далай-ламу именуют в тибетских источниках. С этой поры политическими лидерами Тибета на протяжении всей его истории вплоть до аннексии Китаем стали гелугские Далай-ламы, а школа *гелуг* превратилась в самую сильную из всех буддийских школ Тибета. В 1645 г. пятый Далай-лама приступил к строительству дворца Потала в Лхасе на месте прежнего дворца Сонгцэна Гампо. Этот величественный архитектурный ансамбль, выстроенный на горе Марпори (Красная гора), впоследствии стал «визитной карточкой» тибетской цивилизации.

Изменения в политической жизни Тибета в XVII в. – объединение страны и возвышение школы *гелуг* во главе с Далай-ламой – дали новый импульс изобразительному искусству. Художник Чоинг Гьяцо (1620-1665), по приглашению пятого Далай-ламы расписавший некоторые



залы дворца Потала, стал создателем живописного стиля, который именуют «новый *менфи*». По сути, он явился развитием старого стиля *менфи*, соединившего индонепальские и китайские элементы. Для «нового *менфи*» характерны больший реализм в изображении человека,

Архат Ваджрипутра

Тибет, XIX в., стиль китайской школы Kuan-hsiu (839-912)

холст, грунт, водо-клеевая живопись, техника нактанг

ГМБ, инв. № 19216 I



частое использование асимметричности в композиции, драматический пейзаж в качестве фона и мягкая линейность в рисунке. В дальнейшем этот стиль стал усложняться, последователи Чоинга Гьяцо уплотняли свои

**Гой лоцзава Танаг Кугпа
Лхэцэ**
Тибет, XVIII в.
*холст, грунт, водо-клеевая
живопись, оформление – парча*
ГМБ, инв. № 4481 I



композиции, все более перенасыщая их персонажами и обилием растений и цветов. Несмотря на строгую регламентированность каноном изображений на иконах,

Будда Вайрочана
Тибет, Амдо, кон. XVIII –
нач. XIX вв.
*холст, грунт, водо-клеевая
живопись, оформление – шелк
камчатный*
ГМБ, инв. № 4470 I

с течением времени духовная значимость священных образов утрачивает абсолютный характер, появляется пристальный интерес художника к повседневности, к деталям окружающего мира. Лица персонажей наделяются большей выразительностью и экспрессией, в рамках старых жанров формируется портрет.

Ярким примером живописи стиля «новый *менфи*» может служить замечательная *танка* с изображением исторической личности XI в. – переводчика буддийских текстов второй волны Гой лоцзавы Танаг Кутпа Лхэцэ. Икона «Переводчик Го» входит в знаменитую иконографическую серию с изображением линии воплощений Панчен-лам.

Институт Панчен-лам официально возник при четвертом Далай-ламе Йонтене Гьяцо (1589-1617), который даровал титул «Великий учитель» (Панчен-лама) своему наставнику Лобсангу Чокьи Гьялцэну (1570-1662). Таким образом, была основана новая линия перерожденцев – духовных учителей Далай-лам. В монастыре Нартанг (провинция Цанг) в XVIII в. были изготовлены ксилографические доски с изображением линии преемственности Панчен-лам. В список перерожденцев помимо трех исторических предшественников первого реального Панчен-ламы были включены еще семь персонажей (мифических и реальных). Этот цикл был отпечатан и расписан в монастыре Ташилунпо – резиденции Панчен-лам. В собрании Государственного музея Востока имеются две иконы из этой серии – упомянутая выше *танка* с изображением пятого Панчен-ламы Го лоцзавы и икона с изображением седьмого Панчен-ламы Гьютон Дордже Пала (1284-1365).

На иконах данной серии с большей точностью изображены архитектурные ансамбли, костюмы, разнообразные ритуальные и бытовые подробности. Таким образом, иконы-*танка* помимо того, что представляют прекрасные образцы буддийского искусства и служат



ритуальным целям, могут использоваться исследователями в качестве исторического источника.

Помимо общих художественных стилей иконописи существовали также региональные: стили Амдо (рис. 13), Кхама и других областей.

Кроме живописных икон-*танка* в коллекции Музея имеются страницы священных книг, украшенные иллюстрациями, миниатюрные рельефные иконки из глины (*ца-ца*) и камня.

Махакала

Тибет, XIII в. (?)

камень, резьба, раскраска

ГМВ, инв. № 9521 I

Скульптура

В буддийском искусстве своеобразными иконами можно считать и многочисленные скульптурные изображения священных персонажей. Они были различной величины – от монументальных колоссов до миниатюрных, размером чуть более сантиметра. При их создании использовали разнообразные материалы: дерево, камень, металл, кость, составы из смол и сока лекарственных растений, пасты из жира, творога, глины. Техника литья металлических скульптур в северном буддизме восходит к индийской традиции металлургии. Средневековые трактаты, посвященные искусству и ремеслам, описывали сложные многокомпонентные сплавы металлов, но наибольшее распространение получили сплавы на основе меди – латунь и бронза. Что же касается способа изготовления ритуальной скульптуры, то особой популярностью в странах Центральной Азии пользовался метод литья «по исчезающей модели» или «утраченного воска». Этот способ довольно прост и заключается в следующем. Сначала изготавливают восковую модель скульптурного изображения, на которую, последовательно просушивая, наносят несколько слоев жидкой, а затем густой глины, придающей форме прочность. После просушки глиняную форму нагревают и вытапливают из нее воск, а в образовавшуюся полость заливают расплавленный металл. Когда металл застынет, глиняную основу разбивают. Затем готовую металлическую модель дорабатывали – шлифовали, полировали, чеканкой или гравировкой выводили орнамент, иногда украшали инкрустацией из драгоценных камней или цветной пасты, раскрашивали и покрывали позолотой некоторые детали. Изделия больших размеров отливали (или выколачивали по форме) по частям, которые соединяли уже на месте их установки в храме. Для наиболее почитаемых изображений шили одежды из сверкающих золотом драгоценных тканей, расшитых жемчугом и самоцветами.

Однако, получив законченный внешний вид, скульптура еще не представляла собой ритуальный объект – это всего лишь оболочка, которую предстояло «наполнить» божественным содержанием, т.е. вдохнуть в изображение душу. Для этого проводился специальный обряд освящения – *рабнэй*, который включал с себя созерцание освящаемого персонажа, совершение магических действий и чтение предписанных молитв-*мантр*. Важной частью этого ритуала было вложение сакральных предметов внутрь скульптуры. Это могли быть рукописные свитки с молитвами, фрагменты шелковых и бумажных тканей, миниатюрные глиняные рельефные иконки *ца-ца*, а также мощи и даже фотографии (с конца XIX в.) канонизированных деятелей буддийской церкви и многое другое.

Формирование собственной традиции тибетской культовой пластики началось со времени проникновения буддизма в Тибет (VII в.). Известно, что жены царя Сонгцэна Гампо, китайская и непальская принцессы, в качестве приданого привезли с собой статуи будд. Недостаток квалифицированных тибетских ремесленников, способных обслуживать растущий спрос на буддийские культовые предметы, вызвал приток иностранных мастеров, главным образом из Индии и Непала.

Развитие и формирование различных художественных стилей тибетской скульптуры, так же как и икон-*танка*, зависели не только от влияния иностранных наставников, но были обусловлены и большими расстояниями. Так, уже в ранний период появляются самостоятельные центры литья в различных районах Тибета: Кук в Гуте, Дерге и Чамдо в Кхаме, Цзетан в Цзане. К середине XIII в., по всей видимости, Тибет обладал уже собственной школой изготовления литых изображений, хотя произведения XIII-XVI вв. остаются еще во многом подражательными.

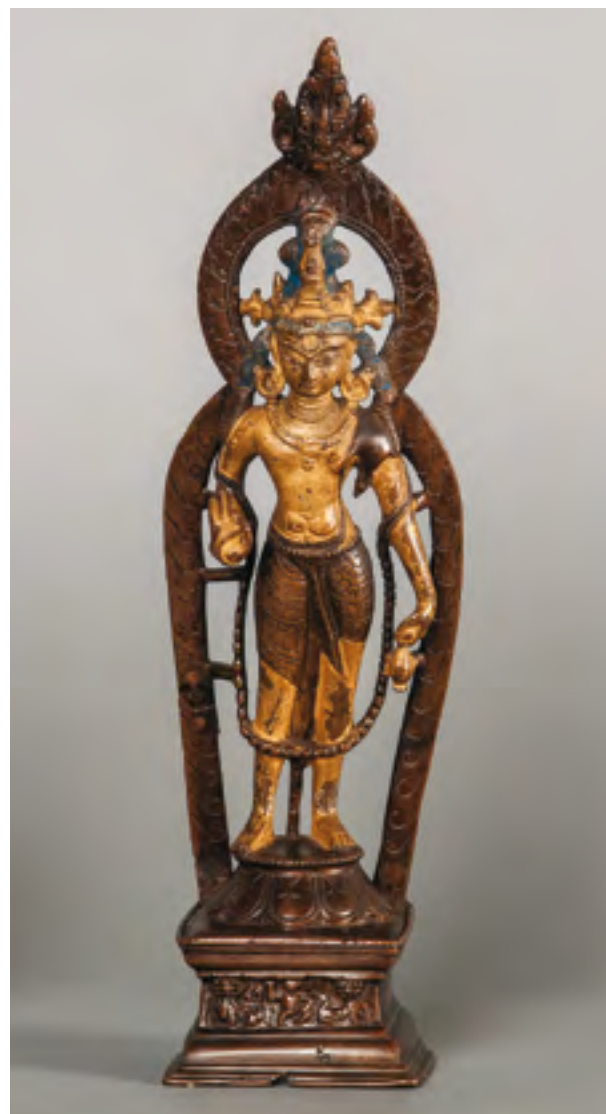


Падмапани

Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI-XVII вв.

бронза, золотая паста, пигменты, литье, раскраска

ГМВ, инв. № 5883 I



Майтрея

Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI-XVII вв. (копия кашмирской скульптуры XII в.)

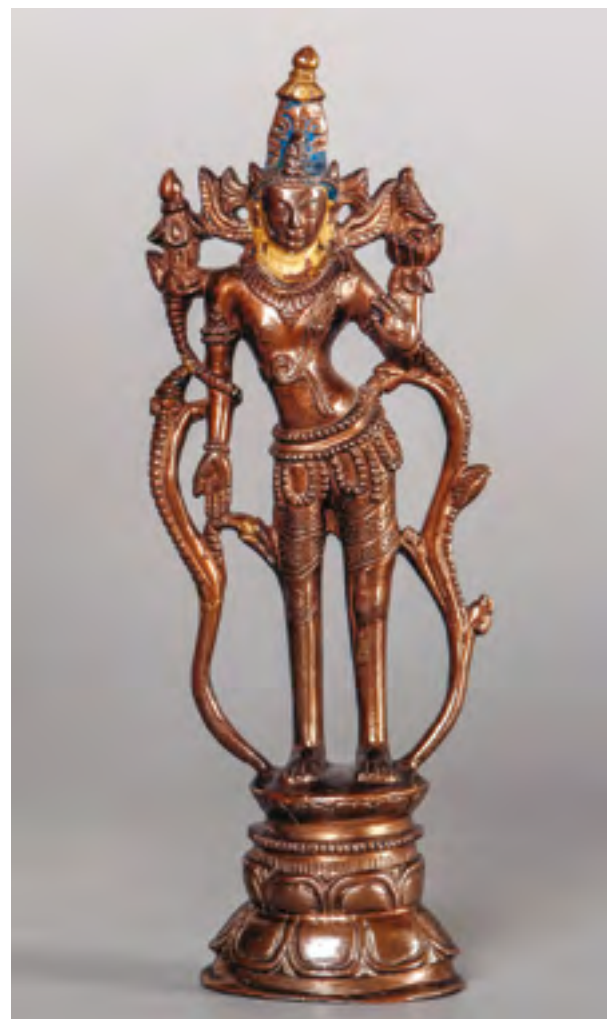
латунь, золотая паста, пигменты, грунт, литье, раскраска

ГМВ, инв. № 5826 I

Художественное своеобразие Западного Тибета складывалось в русле традиций, процветавших в Химачал-Прадеше, Кашмире и Свате (Уддияне), Гилгите, т.е. в индийских областях, унаследовавших стилистику эллинистической скульптуры Гандхары. Буддийскую скульптуру этого региона отличает особая моделировка торса – стремление передать развитую мускулатуру, что не соответствует классическому индийскому канону. Характерной особенностью кашмирской скульптуры является широкое прямоугольное основание и узкий лotosовый пьедестал, так что ноги стоящих на них фигур выступают за его края. Для композиции в целом характерна смена широких и узких объемов, повторенная контурами ореола.

В Южном и Центральном Тибете (Цзан, Уй) художественный импульс был получен, прежде всего, из Непала и северо-восточной Индии, где традиции художественной обработки металла сложились еще в эпоху Гуптов (IV–VI вв. н.э.). На основе опыта гуптского времени в период раннего средневековья здесь развивались многочисленные школы художественного литья. Северо-восточную школу принято называть школой Пала-Сена – по именам династий, правивших в этом районе в VIII – нач. XIII вв. Характерная для этого стиля повышенная эмоциональность как нельзя лучше служила средством активизации личного контакта верующего со своим божеством. Чувственная красота человеческого тела в это время более, чем когда-либо, мыслится атрибутом божественности. Если из сидячих поз выбирали наиболее свободные, то из стоячих поз предпочтение оказывалось наиболее статичным. Чаще всего в искусстве *ваджраяны* встречается поза *сампада*, с прямыми ногами и ступнями, стоящими почти параллельно друг другу.

В Восточных (Кхам) и Северо-Восточных (Амдо) областях Тибета, исторически тесно связанных с соседней китайской культурой, к концу XIII в. сформир-



Авалокитешвара

Тибет, XVII вв. (копия кашмирской скульптуры XII в.; подражание стилю Пала-Сена)

латунь, позолота, золотая паста, пигменты, литье, раскраска

ГМБ, инв. № 5835 I



**Манджушри, форма
Арапачана**

Тибет, XV в., стиль эпохи им-
ператора Юнлэ (1403-1424)

*латунь, позолота, золотая
паста, камни, фрунт, литье,
инкрустация*

ГМБ, инв. № 5141 I



Белая Тара

Тибет, XVIII в.

*медный сплав, пигменты,
литье, позолота*

ГМБ, инв. № 5213 I

ровался так называемый сино-тибетский стиль, кото-
рый приобрел широкую популярность в последующие
столетия. Произведения этого направления отличает
четкое соблюдение канонических пропорций, тща-
тельная проработка деталей на всей поверхности
скульптуры, высокое качество золоченого покрытия.

Расцвет тибетской школы ваияния наступает в
XVII-XVIII вв. Металлическая скульптура этого пери-



ода поражает высоким качеством литья, тонкостью чеканки и гравировки, необычайно пластичными формами и композиционной гармонией. Тибетским мастерам оказался чужд индийский идеал красоты, они создают собственный образ, более отвлеченный от живого, человеческого облика. Хрупкие фигуры их персонажей лишены подробной детализации, изо-

Хаягрива яб-юм

Тибет, нач. XIX в.

*медный сплав, пигменты,
литье, гравировка, позолота*

ГМБ, инв. № 3338 I



бражения выразительны, прежде всего, силуэтом, части которого разделяются большими воздушными просветами.

Музейное собрание обладает уникальными образцами тибетской скульптуры XV-XIX вв. Так, необыкновенно красива скульптура Белой Тары, богини милосердия. Ее обычно представляют сидящей в

Ваджрадхара

Тибет, XVIII в.

*дерево, коралл, раскраска,
инкрустация*

ГМБ, инв. № 8605 III



позе лотоса и согласно сложившемуся канону наделяют семью глазами, которые помогают ей видеть все происходящее вокруг и оказывать поддержку всем, кто в ней нуждается.

Высоким качеством литья, чеканки и позолоты выделяется другая скульптурная композиция – «Хаягрива яб-юм», представленная в постоянной экспозиции. Культ Хаягривы, чье имя буквально переводится как «имеющий лошадиную шею», наибольшее развитие получает в Тибете и Монголии, где он становится покровителем скотоводства.

В коллекции музея имеются довольно редкие образцы деревянной скульптуры. Небольшое изображение Ваджрадхары (Будды Изначального, или Ади-будды), вырезанное из дерева, раскрашенное и отделанное сусальным золотом и полудрагоценными камнями, – очень сложное по своему рисунку, но тщательно проработанное во всех мельчайших деталях. Отметим два крупных скульптурных образа Будды Ратнасамбхавы и основоположника школы *гелуг* Цонкапы. Оба изображения уникальны, отличаются удивительной мягкостью и плавностью линий, редкой выразительностью и проникновенным лиризмом. При этом образ Ратнасамбхавы, одного из трансцендентных будд созерцания, наделен возвышенной оду-

Будда Ратнасамбхава
Тибет, XIX в.
дерево, резьба, тонировка
ГМБ, инв. зб34 I



хотворенностью, не достижимой через житейский опыт. Лик Учителя Цонкапы, напротив, обладает чертами живого человека, которому открылись высшие духовные ценности.

Цонкапа
Тибет, XIX в.
дерево, резьба, тонировка
ГМБ, инв. № зб33 I



Религиозные атрибуты и аксессуары

Еще один обширный пласт буддийского искусства Тибета и Центральной Азии составляют разнообразными ритуальными предметами, сопровождающими храмовые службы, процессы медитации и другие многочисленные духовные практики. Наиболее известные среди

них – ритуальный колокольчик и магический скипетр, так называемая *ваджра* (тиб. *дордже*). Эта пара предметов является воплощением всей глубины буддийского Учения, начиная с постулата о дуальности мира, о мужском и женском начале, и заканчивая формулировкой цели бытия – обретения высшей мудрости (*праджня*), слияния с Пустотой (*шуньята*), т.е. достижения *нирваны*. Помимо богатой символической значимости эти предметы часто обладают всеми качествами подлинных произведений искусства.

Буддийской символикой часто наделялись и бытовые вещи, не имеющие отношения к религиозной жизни. Так, например, в экспозиции музея представлен стальной шлем военачальника высокого ранга. Удивляет богатство и тонкость отделки шлема: вокруг тулова три ряда золотых слогов письма *ланджа* образуют священные мантры *ом ах хум* и *ом мани падмэ хум*,

Колокольчик ритуальный

Тибет, XIX в.

сплав на основе меди, литье, чеканка, штамповка, гравировка

ГМБ, инв. №5843 I



главные молитвенные формулы северного буддизма. Между слогами помещен узор в виде голов мифического животного, из пасти которого свисают гирлянды с кистями. Защитные наушники и воротник шлема украшены позолоченными заклепками. Изображения растительных элементов, облаков с обильными завитками, мифических драконов на козырьке и навершии шлема выполнены очень изящно и требуют пристального разглядывания. Интересно, что подобный шлем, изготовленный из воловьей кожи, покрытой лаком, украшенный жемчугом и золотым навершием, входил в парадные доспехи китайского императора Канси (1654-1723) из династии Цин. Подобные шлемы применялись в тибетских войсках вплоть до начала XX в.

И еще один предмет из коллекции Государственного музея Востока заслуживает особого внимания. Это тибетская шкатулка, изготовленная из дерева и украшенная чеканными серебряными накладками, а также инкрустацией из бирюзы и кораллов. На крышке шкатулки по внешнему краю изображены восемь благопожелательных символов, или драгоценностей, буддизма:

Ваджра

Тибет, XIX в.

сплав на основе меди, литье, чеканка, позолота

ГМБ, инв. №5842 I



Шлем парадный

Тибет, кон. XVIII – нач. XIX вв.

*сталь, медный сплав, ткань,
позолота, чеканка, гравировка,
просечка*

ГМВ, инв. № 9558 I



колесо с восемью радиусами (символ проповеди Будды своего Учения), бесконечный узел, пара рыб, сосуд с драгоценностями, цветок лотоса, зонг, знамя-штандарт и раковина. Внутреннее кольцо занято тончайшим рисунком в виде двух китайских драконов, играющих с жемчужиной. Шкатулка датируется XIX в.

Тибетское искусство, вобрав в себя и творчески переосмыслив художественные традиции соседних народов, выработало свой собственный изобразительный стиль. Оставаясь в рамках буддийского канона, мастера и художники Тибета привнесли свое видение окружающего мира, свои художественные приемы и ремесленные навыки, дав при этом мощный импульс для дальнейшего развития буддийского искусства во всех регионах Центральной Азии, а в настоящее время и во всем мире.

Шкатулка с крышкой

Тибет, XIX в.

дерево, серебро, кораллы, бирюза, резьба, чеканка, гравировка, инкрустация

ГМВ, инв. № 11055 I

Мистерия Цам

Особый вид искусства, получивший распространение среди народов Центральной Азии, исповедующих буддизм *ваджраяны*, представляют маски и костюмы мистерии Цам. Цам (тиб. *'cham*) – это обрядовые танцы и пантомима в масках, исполняемые при буддийских монастырях. Согласно традиции первое исполнение священных танцев приписывается тантрическому учителю Падмасамбхаве, который с помощью особых ритуальных танцевальных движений сумел усмирить местных духов, препятствовавших строительству первого буддийского монастыря Самье.

С распространением буддизма ритуальные мистерии стали ежегодными в монастырях Тибета, Бутана, Непала, Монголии, Бурятии, Калмыкии и Тувы, причем проводиться представления могли в разное время – и зимой и летом – и быть разными по жанру и по назначению. В одних случаях это был ритуальный танец, в других – пьеса с диалогами, предусматривавшая четыре-пять действующих лиц. Наконец, это могло быть грандиозное театрализованное представление с огромным числом участников, которые в костюмах и масках разыгрывали действие, героями которого были персонажи буддийского пантеона и народной мифологии. Исполнение мистерии преследовало несколько целей, причем в каждом монастыре были свои приоритеты: устрашение врагов буддизма, демонстрация торжества истинного учения над всеми лжеучениями, способ умиротворения злых сил, чтобы предстоящий год был благополучным, подготовка человека к тому, что он увидит после смерти на пути к новому перерождению. Исполняли Цам специально подготовленные монахи, прошедшие посвящение. Костюмы и маски имел каждый монастырь, тщательно сохраняя их от одного представления до другого. Маски для Цама делали из папье-маше или дерева, раскрашивали, покрывали лаком и



позолотой, иногда инкрустировали драгоценными камнями, одна маска могла весить до 30 килограммов. Их изготовление приравнивается к высокому искусству.

В Бурятии во второй половине XIX в. особой популярностью пользовался Цам *докиштов*, или *дхарма-*

Чойджал

Монголия, нач. XX в., маска мистерии Цам

папье-маше, дерево, камень, шерсть, резьба, раскраска

ГМБ, инв. № 11442 I

нал, – гениев-хранителей буддийской веры, где главным персонажем был Чойджал или Яма – хозяин подземного мира, судья человеческих душ. Маски *докшитов* – защитников веры имеют человеческий облик, но их лики искажены выражением ярости и гнева, а главный персонаж Чойджал имеет бычью голову. Украшения гневных божеств служат короны из черепов, ожерелья из отрубленных голов и костей и т.д. Дело в том, что познание действительности, по учению тибетских мудрецов, связано с признанием обеих сторон бытия – красивой и безобразной, доброй и злой. И цель йогической практики заключается в преодолении страха перед миром враждебных человеку духов через понимание, что это лишь иллюзия, подвластная разуму.

В собрании музея хранится костюм одного из персонажей этой мистерии. Он сшит из красного шелка, имеет отрезную присборенную по бокам юбку и треугольные с широкой проймой рукава. Легенда рассказывает, что один из защитников буддизма спрятал в рукавах лук и стрелы, которыми он поразил тибетского царя Ланг Дарму, пытавшегося искоренить учение Будды. Поверх халата надевалась специальная пелерина квадратной формы и передник из шелковой материи, украшенные аппликацией и вышивкой. Костюм дополняли тяжелые четки, изящно вырезанные из кости. По низу к четкам подвешивались миниатюрные серебряные колокольчики и каждое движение танцовщика они сопровождали мелодичным звучанием.

Особое место в мистерии занимает Цаган Убугун (монг. Эбуген, «Белый Старец») – владыка земли, хранитель пастбищ и стад, божество плодородия и долголетия. Образ Цаган Убугуна вобрал в себя представления тюрко-монгольских народов о родовых предках, шаманских духах – хозяевах местности. *Лама*, исполнявший эту роль, выступал в маске доброго и мудрого старца с длинной седой бородой. Периодически появляясь во время представления, Белый Старец



разыгрывает комические сценки: нюхает табак, попрошайничает, собирает деньги и т.д.

Кульминацией Цама *докшитов* служит уничтожение фигурки *линка* – врага веры, а также сжигание пирамидки *софа* за монастырскими стенами. Таким образом, все враги веры уничтожены, духи-защитники умиротворены, а сознание верующих очищено от всех негативных эмоций и загрязнений.

В целом для большинства зрителей Цам – это захватывающее зрелище, завораживающее, а порой и пугающее. Но для посвященных оно исполнено глубокого мистического смысла.

Белый Старец

Монголия, нач. XX в., маска мистерии Цам
папье-маше, конский волос, резьба, раскраска
 ГМБ, инв. № 11442 I

Искусство Монголии

Монгольские этносы – северные соседи тибетских народов. Обширные ареалы тех и других примерно равны по площади. Монгольский этнический ареал состоит из Монголии, автономного района Внутренняя Монголия и отчасти других территорий Китая (Синьцзян-Уйгурского автономного района на западе и провинции Хэйлунцзян на востоке).

История и культура монголов

Люди начали осваивать эти пространства много десятков тысяч лет назад. В Монголии и Внутренней Монголии археологи обнаружили многочисленные памятники каменного (палеолит и неолит) и бронзового веков, периода древних кочевников: древние стоянки и поселения, наскальные изображения-петроглифы, каменные стелы («оленные камни»), покрытые великолепными рисунками в так называемом «скифо-сибирском зверином стиле», захоронения кочевников-хунну (III в. до н.э. – I в. н.э.) с великолепными произведениями искусства, положенными в качестве погребального инвентаря.

Суровые природно-климатические условия всегда делали здесь земледелие делом ненадежным и рискованным, поэтому здесь возник один из основных районов кочевого хозяйства, кочевнического образа жизни, культуры и искусства. Монгольский ареал в древности являлся восточной частью Великой Степи, и возраст кочевнического феномена здесь достигает трех тысячелетий. Он же является тем регионом, где феномен кочевничества жив до сих пор: Монголия и сегодня может называться страной кочевников, давшей миру большое количество первоклассных достижений кочевого мира в культуре и искусстве.

Поскольку речь идет о монгольском искусстве, то необходимо выяснить, когда и как на исторической сцене появляются монголоязычные народы.

Определенно можно говорить о монголоязычии племен киданей, сплотившихся в крепкий союз в бассейне реки Шара-Мурэн (восток Внутренней Монголии) в VI–VII вв. Временем важнейших событий стал X век, когда образовавшееся киданьское государство Великое Ляо контролировало территорию от берегов Желтого и Японского морей до Забайкалья. В 920-х гг. на основе китайской иероглифики было создано (в большом и малом вариантах) киданьское письмо. Именно анализ киданьских текстов позволяет говорить о монголоязычии киданей.

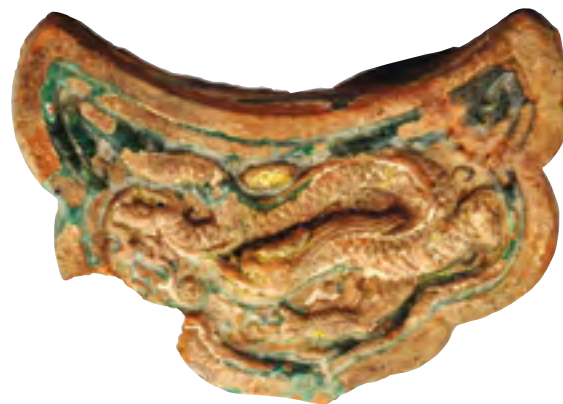
В 1125 г. гегемония в Восточной Азии перешла к государству Цзинь, созданному тунгусо-маньчжурскими племенами чжурчженей. Однако гибель Великого Ляо не означала длительного перерыва в истории монгольской государственности и культуры. Член императорского киданьского рода Елюй Даши в 1140 г. создал в Средней и Центральной Азии государство Каракитаев, простиравшееся от Аму-Дарьи и Сыр-Дарьи на Западе до истоков Иртыша и восточных отрогов Кунь-Луня на востоке. Каракитайские правители-*гурханы* занимали трон в столице Баласагуна на реке Чу до 1211 г. Позднее власть здесь захватили монгольские или тюркские племена найманов, но самих найманов в 1218 г. покорил Чингисхан (ок. 1155-1227), после длительной борьбы победивший многочисленных противников и в 1206 г. на общемонгольском съезде-курултае провозглашенный великим ханом всех монгольских племен. Он создал первое в истории единое монгольское государство. Чингисхан и его преемники проводили активнейшую завоевательную политику. Была создана огромная Монгольская империя, простиравшаяся от тихоокеанского побережья (с включением всего Китая) на востоке до Средиземного и Черного морей и низовьев Дуная на западе. Историки по-разному оценивают длительность существования Монгольской империи: одни относят ее

распад ко времени, последовавшему после смерти великого хана Мункэ (1259 г.), другие «растягивают» этот процесс до 1368 г., когда в Китае была свергнута монгольская династия Юань.

Ко времени существования Монгольской империи относится черепичный отлив-изразец, имеющийся в собрании Государственного музея Востока. Это одна из многочисленных находок Советско-монгольской экспедиции АН СССР под руководством С.В. Киселева, проводившей в 1948-1949 гг. археологические раскопки в Каракоруме (Хара-Хорине), столице чингизидских Великих ханов. Здесь были открыты остатки так называемого «дворца Угэдэя», сына и преемника Чингисхана (правил в 1229-1241 гг.). Археологические раскопки последних лет позволили уточнить, что раскопанная постройка являлось не дворцом, а храмом, и черепица, найденная в ее руинах, может относиться либо ко времени строительства (1230-е гг.), либо к более позднему времени, когда производился ремонт здания (в пределах середина XIII – середина XIV в.). Отлив украшал край черепичной крыши и имеет причудливую фестончатую форму с рельефным изображением извивающегося дракона.

Период Монгольской империи ознаменовался рядом бесспорных культурных достижений, среди которых – появление так называемого монгольского имперского стиля в декоративно-прикладном искусстве и изобретение на основе уйгурского алфавита монгольского (старомонгольского) письма, бытовавшего в Монгольской Народной Республике до 1945 г. (в автономном районе Внутренняя Монголия КНР на нем пишут до сих пор).

С конца XVI в. происходят события, имевшие чрезвычайно важное значение для монгольской истории и культуры. Речь идет о распространении в Монголии северного буддизма и превращении Монголии в буддийскую страну.



Первые контакты тибетских буддийских иерархов с Чингизидами начались в 1240-х гг., но решающим событием принято считать поездку Соднам Джамцо, руководителя набирающей силу школы *гелуг*, который в 1578 г. прибыл в ставку Алтан-хана, внука Даян-хана и правителя монголов-тумэтов на юго-востоке монгольских земель. Алтан-хан страстно мечтал об умиротворении Монголии («чтобы океан крови превратился в океан молока»), и союз с деятелем одной из мировых религий был ему остро необходим. Выпущенный в том же году манифест Алтан-хана не только предоставлял буддийским «ламам и монахам» безопасность и большие льготы. Он решительно запрещал небуддийские культы и все кровавые жертвоприношения (жен, слуг и скота). Алтан-хан пожаловал Соднам Джамцо титул далай-ламы, а тот даровал тумэтскому правителю титул «Царя веры, Брахмы богов».

Примеры Алтан-хана последовали правители других монгольских народов. В Монголию из Тибета потяну-

Черепичный отлив-изразец
Монголия, Каракорум,
1235 г. – сер. XIV (?) в.
керамика, штамп, глазурь
ГМВ, инв. № 14737 I

лись буддийские миссионеры, сравнительно быстро и без крупных конфликтов произошел переход населения в буддизм, стали возводиться храмово-монастырские центры новой веры. Так, на реке Орхон в конце XVI в. был построен знаменитый Эрдэни-Дзу – первый крупный буддийский центр Северной Монголии.

В XVII и XVIII вв. произошли драматические события, связанные с подчинением Центральной Азии маньчжуро-китайской империи. Маньчжуро-китайское владычество продолжалось до начала 1912 г., однако вхождение монгольского ареала в Китайскую империю отнюдь не лишило монгольскую культуру «буддийского облика». Превращение ее в буддийскую страну проявилось во многом. Это и появление храмово-монастырской и дворцовой архитектуры, создававшейся в китайском, тибетском и китайско-тибетском стилях, и создание системы монастырского образования, дававшего стране врачей, богословов, астрологов, художников. Именно эти люди составили ранее отсутствовавшую культурную элиту. Языком элиты был тибетский, но поражает обилие переводов с тибетского на монгольский, исчислявшихся сотнями сочинений. Иконопись, скульптура, да и все огромное количество произведений религиозного искусства, теснейшим образом связаны с буддийскими культурными традициями, что находит объяснение в той большой роли, которую буддизм с XVII в. стал играть в монгольском обществе и в жизни каждой монгольской семьи. До рубежа 1920-1930-х гг. в Монголии существовало более восьмисот только стационарных храмово-монастырских центров, а это несколько тысяч зданий. Северная стена каждого храмового здания являлась алтарем, на котором находились буддийские скульптуры, иконы и иные религиозные атрибуты. В каждой монгольской юрте напротив входа, т.е. в северной части кочевнического жилища, также устраивался алтарь с набором культовых предметов.

Скульптура

На алтарях почти обязательно стояли буддийские скульптуры, как правило, изображавшие различных божеств. Изготавливались они большей частью из бронзы, меди, иногда из золота и серебра. Известны скульптуры из дерева, камня, глины, папье-маше, различных пластических масс сложного состава. Различен их размер – от внушительных многометровых изваяний до миниатюрных фигурок высотой в 1-2 сантиметра. Разнообразна техника изготовления и отделки скульптур – это литье, чеканка-выколотка, лепка, штамп, резьба, позолота, гравировка, раскраска, инкрустация и пр.

Пожалуй, из всех скульпторов старой Монголии наиболее известен Гомбодоржийн Дзанабадзар (1635-1724). Он был верховным иерархом монгольской буддийской церкви и видным политиком, активно выступавшим за подчинение Монголии Китаю. В музеях монгольской столицы Улан-Батора хранятся крупные буддийские скульптуры, создателем которых вполне уверенно считается Г. Дзанабадзар. Он заложил основы своеобразного художественного стиля, который можно определить как «витальный», т.е. преодолевающий схематичную условность изобразительного канона и добивающийся живой одухотворенности, обаятельной грациозности и общей выразительности божественного образа. Вместо фронтальной композиции получает преобладание более сложное и сбалансированное в пространстве композиционное решение. Большую роль играют тщательная проработка деталей, живая пластика скульптурных форм и позолота, отличающаяся плотностью и особым блеском зеркально отполированной поверхности. Можно сказать, что связываемый с деятельностью Дзанабадзара художественный стиль – одно из крупнейших достижений в скульптурном искусстве северного буддизма. Поэтому не случайно, что в монгольских коллекциях различных музеев время от времени обнаруживаются скульптуры,



претендующие на то, что они произведения Г. Дзанабадзара. Вероятно, более точно и правильное определять их как произведения его школы или основанной им художественной традиции, а таковая продолжалась, как считается, до конца XVIII в.

Зеленая Тара

Монголия, перв. пол.

XVIII в., школа Дзанабадзара
бронза, полудрагоценные камни, литье, позолота, инкрустация, раскраска

ГМВ, инв. № 19929 I



В Государственном музее Востока к скульптурам этой школы, или традиции, относится изваяние женского милосердного божества Зеленой Тары (первая половина – середина XVIII в.) и двухфигурная композиция Сита-Самвара (конец XVIII в.), воплощающая очень популяр-

Будда Амитабха

Монголия, XVIII в., школа
 Дзанабадзара

сплав на основе меди, литье, позолота

ГМВ, инв. № 21063 I

ный в иконографии северного буддизма и имеющий различные философские толкования мотив слияния мужского и женского начал. Еще одна скульптура этого же круга изображает одного из будд созерцания, Будду Амитабху.

Большинство монгольских скульптур из музейного собрания датируется XIX – началом XX в. История буддийской скульптуры в Монголии прерывается в 1920-х гг., что связано с революционными событиями в Монголии, и особенно с закрытием с начала 1930-х гг. практически всех храмово-монастырских центров в этой стране.

Развитие искусства ваяния в Монголии в XIX в. определялось противоречивыми тенденциями. С одной стороны, изготовление скульптур происходило во многих буддийских монастырях, где работали художники и имелись мастерские. С другой стороны, огромное количество бронзовых скульптур ввозилось в Монголию из Китая, где они специально изготавливались в «монгольском» или «китайско-монгольском» стиле. Большую известность получили мастерские города Долоннор (Долон-Нур) на юго-востоке Внутренней Монголии. Французский путешественник Эварист-Режи Гюк, побывавший в 1846 г. в Китае и Тибете, уподобил долоннорские мастерские мощному насосу, перекачивавшему в Монголию художественные изделия и выкачивавшему из нее серебро и продукцию животноводства. Роль китайского влияния невозможно оценивать однозначно, но в любом случае оно конкурировало с работой собственно монгольских мастеров и препятствовало развитию самобытных монгольских традиций в искусстве ваяния. Художественные результаты описанного выше процесса также противоречивы. С одной стороны, монгольскими мастерами успешно осваивались такие техники металлообработки, как тонкостенное литье, чеканка-выколотка, гравировка и другие. Однако при этом композиция скульптур во многих случаях стано-

вилась упрощенной, схематичной, фронтальной, попросту говоря «пристенной», когда тщательно отделялась в основном лицевая часть, а противоположной, спинной, уделялось гораздо меньше внимания.

Примерами бронзовых позолоченных изваяний XIX в. являются изображения различных божеств, включенные в музейную постоянную экспозицию. В основном это божества, особенно популярные в буддизме *ваджраяны*: Амитабха – будда западной части мира и владыка рая Сукхавати, Майтрея – будда будущего, или будда будущего миропорядка, пребывающий до своего грядущего появления в мире на небесах Тушита. Среди *бодхисаттв* в Центральной Азии наиболее любим Авалокитешвара – эманация Будды Амитабхи. Далай-лама является эманацией, или земным проявлением, Авалокитешвары, тогда как другой тибетский иерарх, Панчен-лама, считается земным проявлением самого Амитабхи. Другие популярные в северном буддизме *бодхисаттвы* – Ваджрапани и Манджушри.

Большую роль в северном буддизме играют *идамы* – божества-охранители. Каждый буддист может выбрать *идама*, который станет его покровителем. *Идамам* часто является Махакала («Великий черный») – он имеет темно-синий цвет и угрожающий облик. Махакала относится к божествам-*дхармапалам*, защищающим и охраняющим учение Будды.

Неизменной любовью центральноазиатских буддистов пользуются Тары, буквально «спасающие» или «спасительницы», воплощающие беспредельное сострадание к живым существам, изнемогающим в мире мучений и не имеющим сил вырваться из круговорота перерождений. Тары рассматриваются и как *бодхисаттвы*, и как *идамы*, но каждая Тара – это *праджня*, т.е. женское соответствие *бодхисаттвы* или *идама*. Она имеет женский и большей частью милостивый облик. В пантеоне буддизма *ваджраяны* обычно насчитывают



Майтрея

Монголия, нач. XX в.

латунь, ковка, литье, позолота, раскраска

ГМБ, инв. № 17635 I



двадцать одну Тару. Наиболее известны из них Белая Тара (Ситатара) и Зеленая Тара (Сьяматара).

Металлическая (медная и бронзовая) скульптура – это далеко не вся коллекция монгольской (и шире – центральноазиатской) пластики XIX – нач. XX вв. В постоянной экспозиции ГМБ выставлены крупные скульптуры устрашающих божеств Тракшад Наг-по (монг. Раксад кала) и Агхора Махакалы. Они изготовлены в XIX в. из дерева (скульптура Агхора Махакалы изготовлена с применением папье-маше), расписаны красками и покрыты лаками. Композиции и позы строго каноничны, роспись выдержана в теплых, благородно-сдержанных тонах.

Тракшад Наг-по

Монголия, XIX в.

дерево, конский волос, лак, резьба, роспись

ГМБ, инв. № 2282 I

Живопись

Особое место в монгольском искусстве XVII – нач. XX вв. занимала живопись. В Государственном музее Востока хранится большая и разнообразная коллекция монгольских живописных икон. Характерным образцом монгольской иконописи является свиток «Рождение Будды Шакьямуни». Его отличают сложная многофигурная композиция, звучный баланс холодных и горячих цветовых тонов (преобладают различные оттенки зеленого, красного и желтого цветов с активным участием золота и белизны). Композиция иконы состоит из нескольких групп человеческих и божественных фигур, облаков, дворцовых сооружений и большого дерева. В них фиксируются различные эпизоды истории о рождении Будды в образе Сиддхартхи Гаутамы – царевича североиндийского племени шакьев. Верхняя часть свитка изображает чудесное небо Тушита, где пребывающий здесь Будда решает возродиться в мире людей. Центральная часть свитка изображает мать Сиддхартхи Махамайю, которая стоит, ухватив рукой сук дерева, а ее новорожденный сын предстает сидящим в позе лотоса и окруженный сияющим ореолом. В нижней части свитка Сиддхартха уже бодро идет по земной тверди, оставляя на ней после каждого шага крупные цветы. Икона «Рождение Будды Шакьямуни» – типичный пример монгольской иконописи, в которой воплотились лучшие черты композиционно сложной и полихромной живописи, причем эти черты в Монголии XIX в. были уже традиционными и характерными.

То же можно сказать и о других экспонируемых живописных иконах («Будда Мучалинда», «Пять царей», «Будда Амитабха в раю Сукхавати», «Будда врачевания»). Монгольские художники в XVII-XVIII вв. уверенно освоили богатые тибетские традиции иконного письма. Основой икон могли служить шелковые, хлопчатобумажные и иные ткани, могла использоваться и



кожа. Красочная палитра была очень разнообразной. Как правило, художники избегали смешивания красок, но предпочитали «собирать» живописный слой из локальных цветовых пятен чистых тонов и полутонов.

Рождение царевича Сиддхартхи Гаутамы

Монголия, нач. XIX в.

холст, грунт, водо-клеевая
живопись, обрамление – пафча
ГМБ, инв. № 19987 I

Именно гармоническая полихромия центральноазиатских икон составляет главное их очарование, привлекающее внимание тысяч и тысяч любителей искусства.

Монгольские художники изображали огромный пантеон северного буддизма, пройдя многолетнее обучение и используя не только имевшиеся в храмах и монастырях большие иконные собрания как коллекции образцов. В их распоряжении были различные трактаты и пособия по буддийскому искусству, прориси и графические образцы (на них имелись и обозначения красок). Эти пособия (тексты и графика) давали художнику отчетливое представление о каноне. Однако канон оставлял простор для авторских импровизаций в композиции, линии и цвете.

Искусство вышивки и аппликации

В качестве техник создания буддийских икон хорошо известны вышивка и аппликация (они нередко сочетаются при создании произведения искусства). Обе техники освоены художниками разных центральноазиатских народов – тибетцами, монголами, бурятами. Но наиболее полное представление о вышитых и аппликативных иконах дают монгольские коллекции.

В кон. XVIII – нач. XIX вв. в мастерских монгольской столицы Урги была вышита икона с изображением милостивой Белой Тары. Богиня сидит на лotosовом троне, окруженная золотым ореолом на фоне лазурного неба. Колорит спокойный и торжественный, при этом господствуют сдержанные холодные тона.

Иное впечатление производят аппликативно-вышитые иконы «Яма и Ями» и «Ваджрадакини», относящиеся к XIX – нач. XX вв. Вышивка выполнена шелковыми нитями с применением нитей золотых и серебряных. Устрашающие божества трактованы очень выразительно, обнаженные тела показаны с предельным натурализмом, а горячие красные, желтые и золотые тона наделяют иконы мажорным звучанием.



Белая Тара

Монголия, кон. XVIII – нач. XIX вв.

шелк, аппликация, вышивка

ГМБ, инв. № 13304 I



Упомянутые выше иконы небольших размеров, но Центральная Азия, и прежде всего Тибет и Монголия, известны и очень крупными аппликативными произведениями, площадь которых достигала десятков квадратных метров. Они украшали стены храмов в дни праздников и особых богослужений, растягивались на специальных опорах и даже на склонах ближних холмов и гор. В коллекции музея сохраняются несколько подобных крупных аппликаций, как целые, так и во

Ваджрадакини

Монголия, Урга, 1900-1920-е гг.
шелк, золотная нить, жемчуг,
вышивка, аппликация
ГМБ, инв. № 17400 I



**Драгоценное подношение
хангал эрдэнэ**

Монголия, кон. XIX – нач.
XX вв.
шелк, аппликация, вышивка
ГМБ, инв. № 11445 I

фрагментах. Так, на фрагменте стеной завесы из резиденции последнего теократического правителя Северной Монголии VIII Богдо-гэгэна изображены будды, сидящие на лotosовых тронах в окружении крупных цветов и листьев.

Еще более выразительна большая аппликация, относящаяся к типу, именуемому по-монгольски *ганзаа* или *ганзай*. Такие иконы обычно объясняются как изображающие жертвоприношения божествам-охранителям. Шелково-парчовая аппликативно-вышитая икона была изготовлена во втор. пол. XIX в. Композиционно она состоит из нескольких ярусов. Вверху подобно гирляндам висят человеческие останки, под ними летает вереница черных воронов. Самый широкий средний ярус заполнен разнообразными буддийскими символами – это подлинный атлас религиозной эмблематики. Внизу изображены различные животные: слон и фантастические гротесковые львы, верблюды, лошади, быки и коровы, яки, бараны и овцы, козлы и козы. Вместе с ними – медведи, волки и даже стая черных собак, многие из которых держат в зубах человеческие тела или части человеческих тел. Это так называемые «кладбищенские собаки», связанные с буддийскими кладбищами в Тибете и Монголии – местами, куда относились человеческие трупы, становившиеся там добычей хищных птиц и одичалых собак. Инфернальность части изображений, диссонирующий подбор цветов, черная или темно-синяя окраска животных – все это говорит о том, что данная икона создавалась в честь гневных божеств.

Религиозные атрибуты и аксессуары

Заметную долю монгольской коллекции буддийского искусства ГМВ составляют различные атрибуты и аксессуары, сами по себе не являвшиеся предметами религиозного культа, но непременно присутствовавшие в монастырях, храмах и на домашних алтарях в кочевнических юртах. Это различные сосуды, светильники-



лампады, курильницы, диски-зеркала, цилиндрические космограммы-мандалы, музыкальные инструменты и иные предметы. Каноническим требованиям подчинялось не только буддийское религиозное искусство, но и этот предметный мир, причем составляющие его монгольские вещи очень трудно отличить от тибетских.

Среди этих предметов имеется уникальный бронзовый диск, отлитый в XVIII-XIX вв. в технике исчезающей восковой модели. Он напоминает зеркало, однако таковым не является. На одной стороне диска помещена старомонгольская надпись «Падмасамбхава учитель

Диск-талисман

Монголия, XVIII (?) – XIX вв.
бронза, литье
Инв. № 17628 I

сочинил (составил)», а другая сторона целиком заполнена изображениями. Во внешнем кольце изображены двенадцать животных календарного цикла; во внутреннем кольце – горно-лесной пейзаж с копытными животными и птицами, *наги* или *лусы*, фантастические персонажи с женской верхней и змеиной нижней половинами тела, и пять всадников Губилха – личных покровителей и хранителей человека. Во внутреннем круге помещено изображение черепахи. В ее панцирь вписан квадрат, заполненный знаками, напоминающими письменные, но не читающимися (псевдоэпиграфическое заполнение). Вероятно, бронзовый диск был оберегом-талисманом, во всяком случае, такова была его главная функция. Нам неизвестны аналогии этому изделию в иных российских и зарубежных собраниях.

Национальная светская живопись, графика и скульптура

Монгольское буддийское изобразительное искусство сыграло выдающуюся роль в становлении национальной светской живописи и графики. Это становление приходится на XX в., особенно на эпоху после революции 1921 г. и создания Монгольской Народной Республики в 1924 г., развитие которой планировалось по социалистическому пути. О построении социализма в Монголии было объявлено в начале 1970-х гг., и как социалистическое государство с однопартийной системой политической власти МНР просуществовала до начала 1990-х гг.

Такая ситуация означала два очень важных последствия для развития монгольского изобразительного искусства в XX в. Во-первых, МНР была объявлена атеистическим обществом, позиции буддизма уже в начале 1930-х гг. были сведены к абсолютно минимальным, а религиозное искусство лишено практически всех возможностей развития. Такое положение сохранялось около 60



лет, однако накопленные в прошлом богатейшие традиции буддийского изобразительного искусства было невозможно уничтожить – они были восприняты живописцами и графиками МНР и получили очень интересное и успешное развитие, прежде всего в виде выразительного и специфического искусства *монгол зураг*. Во-вторых, с 1921 и до начала 1990-х гг. Монголия развивалась под сильнейшим воздействием своего северного соседа Советского Союза и стран социалистического лагеря. В области изобразительного искусства это воздействие означало быстрое проникновение в Монголию западных традиций, прежде всего в специфических формах советского искусства социалистического реализма, хотя и не только его.

А. Сэнгэцхоио. Орхонский водопад
Монголия, 1967 г., стиль монгол зураг
бумага, гуашь
ГМБ, инв. № 16009 I



Монгол зураг означает «монгольский рисунок». Это название применяется к тому большому массиву живописных и графических произведений XX в., чьи художественные особенности, бесспорно, имеют истоки в буддийской живописи Центральной Азии. Общая утонченная декоративность, доминирование точной и выразительной графики, преимущественно линий и силуэтов, ясная и хорошо сбалансированная композиция, созданный из множества локальных цветовых пя-

Н.-О. Цултэм

Жемчужные подвески

Монголия, 1971 г.

холст, масло

ГМВ, инв. № 17606 I

тен живописный строй, господство в колорите чистых, звучных, мажорных тонов – главные особенности искусства *монгол зураг*, составляющие основу его незаурядного художественного обаяния.

В известной степени создателем или одним из создателей *монгол зураг* считается художник Балдугийн Шарав или Марзан Шарав (1869-1939). В Государственном музее Востока имеются работы его учеников Д. Манибадара («Город и деревня», 1948) и Д. Дамдинсүрэн («Праздник Майдара в Урге», 1964; «Ургинский наадом», 1964). Выдающимися представителями направления *монгол зураг* были У. Ядамсүрэн и А. Сэнгэцохио. Традиции *монгол зураг* продолжают развиваться и в современной Монголии.

Влияние советского искусства как носителя европейских и российских художественных традиций началось в Монголии уже в 1920 – 1930-х гг., когда в Улан-Баторе работали советские живописцы и графики О.И. Бектеева, Н.Н. Бельский, С.А. Бушнев, Л. Шенауэр, Ц.С. Сампилов, К.И. Померанцев, В.П. Померанцева-Шершун. С 1950-х гг. в МНР появляются свои художники, получившие высшее образование в советских художественных учебных заведениях. Их было сравнительно много, и с 1960-х и 1970-х гг. они определяют уровень монгольского изобразительного искусства.

Первым значительным художником этого направления был Н.-О. Цултэм, получивший известность и как искусствовед, автор книг по истории декоративно-прикладного и изобразительного искусства Монголии. Живописец Н.-О. Цултэм известен как автор пейзажей, портретов и жанровых композиций, с 1980-х гг. пробовавший свои силы в стиле *монгол зураг*. В ГМВ имеется несколько произведений Н.-О. Цултэма, в том числе «Дорога» и «Жемчужные подвески» (обе работы выполнены в 1971 г.).

Еще одним выдающимся монгольским художником был живописец и график Д. Амгалан, создавший



динамичные композиции и обобщенные до символического уровня портретные образы. В живописной работе «Красная пыль» (1967) художник изобразил всадника, настигающего бешено несущегося коня. Эта композиция дана в необычном ракурсе «вид сверху», на зеленом «травяном» фоне среди клубов красной пыли, поднимающихся из-под копыт скакунов. Из других работ Д. Амгалан, хранящихся в Музее Востока, следует назвать живописные «В местности Жахан Шарга» (1967), «Благопожелание сыну» (1968), «Школа в Дариганге» (1976), графические листы из серии «Утро Монголии» (1962). Графическое искусство 1960-х гг. представлено произведениями С. Нацагдоржа, О. Нямсүрэн, М. Цэдэва и других художников. В фондах музея хранятся и несколько скульптурных работ 1960-х гг.: «Ученый» Н. Жамбы и «В метель» Д. Дамдимы.

Собрание современного монгольского изобразительного искусства невелико и, к сожалению, с конца 1980-х гг. перестало пополняться новыми произведениями. Между тем именно с этого времени художественная жизнь Монголии начала испытывать новые и очень необычные тенденции: отход от стереотипов «социалистического реализма», резкое расширение кругозора мастеров изобразительного искусства, к чему привело активнейшее знакомство с современными художественными достижениями Европы, Америки, Японии и иных стран, разработка новых тем и сюжетов, обращение к авангардистским и модернистским стилевым направлениям и многое другое, что было невозможно в довольно жестких идеологических условиях МНР.

Д. Амгалан. Красная пыль
Монголия, 1967 г.
фанера, картон, гуашь
ГМВ, инв. № 16006 I

Традиционная народная культура – культура кочевников

В народном декоративно-прикладном искусстве ярко отразились специфика монгольской культуры и особенности этнической психики, т.е. комплекс качеств, делающих монгольский народ столь своеобразным. В большой степени это своеобразие связано с тем, что монголы – один из классических и ярких примеров кочевого этноса. Оригинальный облик кочевнической культуры именно в Монголии получил наиболее полное и яркое воплощение.

Кочевой образ жизни требовал, прежде всего, легкого и прочного сборно-разборного жилища, такого жилища, чтобы его можно было быстро разбирать, перевозить и вновь создавать на новом месте. Таким жилищем стала монгольская юрта *гэр*. Она состоит из деревянной основы-каркаса и войлочных покрышек. Это тот минимум, из которого состоит любая юрта – и богатая, и бедная.

Юрта *гэр* – замечательное достижение кочевнической культуры. Теплоизолирующие свойства толстого войлока таковы, что жарким летом в юрте прохладно, а холодной зимой тепло. Это вовсе не означает, что юрту не нужно отапливать – огонь в ней поддерживается круглосуточно в холодное время года, а в теплое – ночами, ведь даже летние ночи в Центральной Азии холодны. Нижняя часть юрты имеет цилиндрическую форму, а крыша – форму конуса или сегмента сферы. Эта общая округлость или обтекаемость жилища сообщает ему отличные аэродинамические свойства – характерные для Центральной Азии сильные ветры не могут разрушить или повалить юрту, они «обтекают» ее, и юрта остается в надежном стабильном состоянии даже при ураганном натиске. Кроме того, юрта прочно закреплена на земле растяжками и кольшками.

Монгольская национальная одежда проста по крою, тепла и удобна, особенно для животноводов, проводя-

щих большую часть времени в седле под открытым небом. Мужская и женская верхняя одежда имеет мало различий, гораздо больше отличительных особенностей у зимней и летней одежды, традиционной и повседневной одежды, одежды социальной элиты и простого народа. Преобладают длинные (до колен и ниже), просто скроенные халаты, запахивающиеся на правую сторону и облегающие шею узким стоячим воротником. В костюмах, и особенно в головных уборах, имеются особенности, характерные для разных монгольских этносов. Сказывалось и культурное влияние соседних народов.

Вхождение в XVII в. монголов в состав маньчжурско-китайской империи быстро привело к китаизации монгольской знати. Знатные люди вместе с официальными служебными рангами стали получать от пекинских властей и соответствующие костюмы, отрезы шелка или парчи, которые шли на шитье одежд придворного образца. Эти нововведения не имели ничего общего с кочевническими традициями, но отражали культурные и политические реалии нового времени.

Традиционная монгольская обувь – сапоги-*гуталы* (*гуутал*). Их форма одинакова и для мужчин, и для женщин. Шитые из кожи и украшенные кожаной, нередко цветной аппликацией *гуталы* имеют толстую подошву без каблука и загнутые вверх носки. В *гуталах* неловко ходить пешком – это обувь кочевника, вдевшего сапоги в стремя и идеально сидящего в седле.

Костюм дополнялся матерчатым поясом и разными аксессуарами вроде футляра для чаши *аягны уут*, кисета для табака *тамхины уут*, чехла для курительной трубки *гаансы уут*. Все эти предметы шились из шелка или замши, украшались вышивкой и аппликацией.

При монголе-кочевнике постоянно находился небольшой набор предметов, который сопровождал человека в поездках и выручал хозяина в затруднительных ситуациях. Этот набор предметов давал человеку воз-



возможность обходиться «своими силами и средствами», пребывать в уверенном автономном состоянии.

В состав такого набора входила чаша *аяг* (*аяга*). Из нее пили молочный чай, кумыс, мясной бульон. Сосуд вырезался из древесины, причем предпочитали кор-

Н. Жамба. Ученый
Монголия, 1963 г.
бронза, литье
ГМВ, инв. № 16028 I



невую часть дерево либо его каповые наплывы, отличавшиеся плотностью и декоративной свилеватостью текстуры. Чаши часто обрамляли серебряными пластинами, декорированными чеканкой и гравировкой. В ГМВ хранится одна из таких чаш, изготовленная мастером Б. Тожилом в 1947 г. Ее украшает растительный орнамент, а в медальоне на доньшке помещена рельефная фигурка коня.

Вероятно, с XVIII в. среди монголов распространяются табакокурение и использование нюхательного табака. В набор аксессуаров, необходимый каждому взрослому монголу, обязательно входят курительная трубка и флакончик для нюхательного табака. В основном они изготавливались из цветных камней и ввозились из Китая.

Б. Тожил. Чаша аяг
Монголия, 1947 г.
*серебро, дерево, чеканка, про-
сечка, гравировка, литье*
ГМВ, инв. № 8433 I



100

п а м я т н и к и



Наконец, монгол не мог обходиться без двух предметов, составлявших так называемый «малый гарнитур». Это нож в ножнах и огниво-кресало. Конечно, качество этих изделий зависело от достатка владельца, но нож и огниво были гордостью владельца и потому изготавливались добротно, со вкусом декорировались. Декор

Детали

«набора кочевника»

Монголия, нач. XIX в.

сталь, серебро, кожа, рог, чеканка, гравировка

ГМБ, инв. № 5222/1-6 I

Детали

«набора кочевника»

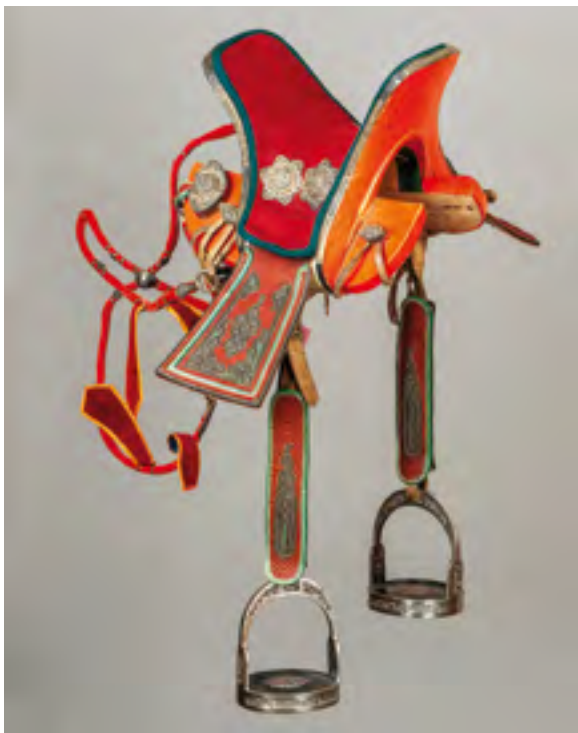
Монголия, нач. XIX в.

сталь, ткань, чеканка, гравировка

ГМБ, инв. № 5222/7 I

101

п а м я т н и к и



состоял из серебряных или выполненных из менее ценного металла накладок, покрытых чеканным зооморфным, растительным или эмблематическим орнаментом. Узор мог дополняться гравировкой и инкрустацией из цветных камней. Огниво – сравнительно простая вещь. Это стальной брусок, кремни и легковоспламеняющийся трут. Но в Центральной Азии, и особенно в Монголии, и этому простому предмету уделялось особое

Седло со стременами

Монголия, сер. XX в.

серебро, дерево, металл, кожа, бархат, нитки хлопчатобумажные, х/б ткань, краска, литье, позолота, просечка, штамп, аппликация на коже

ГМВ, инв. № 11728/1-2 I

внимание: к стальному бруску крепился объемистый кожаный футляр для кремней и трута, почти сплошь покрытый декоративными пластинами

Верный спутник кочевника – его конь. Обучение мальчиков и девочек верховой езде начиналось с раннего детства. Каждодневное пребывание в седле, дружба человека и животного давно превратили центральноазиатские просторы в некую «страну кентавров» – как будто слившихся с конями и идеально держащихся в седлах наездников. Упряжь верхового коня и, разумеется, ее главная часть – седло со стременами – декорировались по возможности добротно, искусно и празднично.

Седло вырезалось из дерева, ярко раскрашивалось и частично покрывалось тканью, обязательно украшалось крупными серебряными чеканными бляхами. Луки седла декорировались серебряными накладками. От седла справа и слева свисали кожаные тебеньки, покрытые, как правило, тисненым или многоцветным аппликативным узором. Особое внимание уделялось стременам, причем старинные стремена, кованные из стали или литые из бронзы, украшенные эмблемами, геометрическим и растительным орнаментом, изображениями животных или их голов, – сами по себе произведения искусства. В декоре седла и стремян сочетаются эффектные достижения традиционных для монголов техник художественной обработки металла, кожи и дерева.

В стране всадников образ коня – один из самых популярных в традиционной культуре. Пример тому – самый известный монгольский музыкальный инструмент *моринхур*. Даже происхождение этого смычкового струнного инструмента монгольская легенда связывает с конем. Согласно ей пастух Хухо-Намжил, потеряв скакуна, сделал первый *моринхур*, звуки которого пробуждали в его памяти ржание любимого животного. Длинные грифы *моринхуров* непременно украшены скульптурны-



ми головами или протомами коней. В фондах музея хранятся несколько *моринхуров*, созданных в середине XX в. известными мастерами Д. Гундом, Банзрагчем и другими.

Монголию можно назвать страной игр – в ней бытуют очень разнообразные подвижные и настольные игры, головоломки и фокусы. Пожалуй, самая популярная настольная игра у монголов – шахматы *шатаф*. Считается, что шахматы проникли в Монголию в раннем средневековье из Индии через Тибет или Восточный Туркестан. Правила монгольских шахмат немного отличаются от европейских, а фигуры выглядят своеобразно, они не так унифицированы, как в европейских шахматах. Король *нойон* – это мужчина в парадной национальной одежде, а ферзь – фигура льва, барса или тигра. Слонам соответствуют верблюды, коням – разумеется, кони, а вместо ладьи – изображение телеги. Пешки очень разнообразны: ими могут быть изображения собак, птиц, коз, овец, всадников, борцов и т.п. С 1920-х гг. появились и новые фигуры: *нойон* принял облик мирного кочевника или офицера, ладья из повозки стала автомобилем и т.п.

В Государственном музее Востока хранятся два полных шахматных набора, изготовленные в конце 1940-х гг. Один из них деревянный (мастера Гэлэгдандар, Ж. Гялав, Дорждондог, Гунд, Д. Маань). Второй набор изготовлен мастером Дагвой из агальматолита. Фигурам обоих наборов свойственны необычайная выразительность, очевиден высокий уровень мастеров, создавших эти произведения мелкой пластики.

Музыкальный инструмент

морин хуур

Монголия, 1950 г.

дерево, лак, резьба

ГМВ, инв. № 8423 I



В собрании музея имеется набор для гораздо менее известной игры *хорло* (*хорол*) – ее правила близки правилам европейского домино. Техника *зумбэр*, в которой выполнены костяшки, является редкой. *Зумбэр* – пластическая масса из размолотого фарфора, мрамора или костей на клее. Из нее либо целиком штампуются изделия, либо массой *зумбэр* с помощью трубки или рожка наносился на твердую декорируемую поверхность рельефный орнамент. После отверждения высохшие изделия раскрашивались. Хранящийся в нашем музее набор изготовили в 1950-х гг. мастера Гончиг и Балдансурэн. На костяшках *хорло* золотыми барельефами на синем или зеленом фоне изображены «золотое колесо», «пять пламенеющих драгоценностей», свастика, царь пернатых Гаруда и двенадцать животных календарного цикла. Набор для игры *хорол*

Фигура для игры в шахматы шатар
Монголия, 1947 г.
дерево, пластик, резьба, инкрустация
ГМБ, инв. № 8425 I



– редкое произведение монгольского декоративно-прикладного искусства.

Монгольское искусство – сокровищница, состоящая из множества разнообразных и выразительных памятников. В Государственном музее Востока хранится, вероятно, лучшая в Российской Федерации монгольская художественная коллекция.

Мастера Гончиг и Балдансурэн
Набор для игры хорол (хорло)
Монголия, перв. пол. XX в.
пластический состав зумбэр, штамп, раскраска
ГМБ, инв. № 21024/1-61 I

Бурятское искусство

Буряты – самый северный из монголоязычных народов. Хотя часть бурят живет в Монголии и Китае (автономный район Внутренняя Монголия, провинция Хэйлунцзян), основной их ареал находится на юге Сибири – в Прибайкалье (юг Иркутской области, бывший Усть-Ордынский Бурятский автономный округ) и Забайкалье (Республика Бурятия, Забайкальский край – бывшие Агинский Бурятский автономный округ и Читинская область). Здесь, от Восточного Саяна на западе до Станового хребта и Аргуни на востоке, и находился основной бурятский ареал, несколько сузившийся и утративший единство в XIX-XX вв.

История и культура бурят

Этногенез бурят изначально проходил при взаимодействии двух факторов. Во-первых, определяющим было раннее (вероятно, уже во 2-м тыс. до н.э.) появление в Забайкалье протомонгольских племен. Во-вторых, субстратом, т.е. той этнической основой, на которую настраивались протомонгольские и позже монголоязычные этнические группы, были прототунгусы и их потомки эвенки. В III-II вв. до н.э. в Забайкалье проникают хунну – регион вошел в состав их кочевой империи. Однако языковая принадлежность племен хунну до сих пор является предметом научных дискуссий, и их возможное монголоязычие – лишь одна из гипотез. Исходя из этого, говорить о ранней монгольской языковой принадлежности жителей Забайкалья было бы известной натяжкой – скорее всего, вплоть до конца 1-го тыс. н.э. здесь сохранялось тесное взаимодействие тунгусских, тюркских и монгольских этнических групп. Однако бесспорно, что монголизация забайкальского населения существенно ускорилась после того, как этот регион вошел в империю Ляо, созданную монголоязычными киданями и установившую свое господ-

ство в Центральной Азии и Северном Китае в начале X – первой четверти XII вв. Именно киданям удалось, видимо, «ликвидировать» тюркское доминирование в Центральной Азии, и очевидно, что киданьская эпоха может оцениваться как важнейший этап в этногенезе бурят – монголоязычного народа.

В самом начале XIII в. монголоязычные племена Забайкалья вошли в состав империи Чингисхана. Есть все основания предполагать, что и позднее, в XIV – перв. пол. XVII вв., Забайкалье являлось частью монгольского этнического мира. Вероятно, к этому времени относится и возникновение этнонима *бурят* (*буряад*). Можно предположить, что слово *буряад* или *буряад* означает «лесные люди» и происходит от монгольского *бураа* («лес», «роща», «лесная чаща») – так монголы еще в XIII в. обозначали байкальские лесные племена. Когда в 1620-х гг. русские землепроходцы устанавливают первые контакты с племенами Прибайкалья, в переписке Енисейского острога мгновенно появляются «братья», «братские» и «бращие люди» – этноним не пришлось выдумывать, он уже бытовал.

В конце XVII в. Забайкалье прочно вошло в состав России. Фактически это признал российско-китайский Нерчинский договор 1689 г., а в 1727 г. Буринское соглашение и Кяхтинский договор определили российско-китайскую границу от р. Аргуни до верховьев р. Енисей, и в этом виде она существует и в наши дни. Буряты стали подданными Российской империи, и развитие их культуры стало определяться не политикой тибетской теократии, не монгольскими правителями и не маньчжуро-китайскими императорами в Пекине. В XVIII – нач. XX вв. оно зависело, скорее, от баланса многих региональных факторов, и в частности от баланса трех основных религиозных систем: шаманизма, православного христианства и буддизма *ваджраяны*. Миссионерская деятельность Русской православной церкви была успешной в основном в Прибайкалье – здесь можно говорить

о победе православия над буддизмом. Однако в Забайкалье, и особенно в Восточном Забайкалье, православное миссионерство не имело больших успехов. Что касается шаманизма и других религиозных представлений бурят, сохранившихся от эпохи, предшествовавшей приходу мировых религий, христианства и буддизма, то эти архаические религиозные верования присутствовали и в Прибайкалье, и в Забайкалье.

Уже в первых русских сообщениях из Забайкалья (1640–1670-е гг.) говорится о существовании здесь буддизма. Позднее появляются и первые вероучители: в 1712 г., спасаясь от междоусобиц, из Монголии в Забайкалье пришли 100 монгольских и 50 тибетских лам. Появляются и ламы-буряты. Таким был Дамба Даржа Заяев (1711-1777), семь лет проучившийся в Тибете и по возвращении на родину основавший в 1735 г. первый буддийский храм-*дацан*, размещавшийся первоначально в юрте. В 1764 г. Д.Д. Заяев был назначен главным Пандитом Хамбо-ламой, то есть верховным иерархом всех буддистов Забайкалья. Еще раньше, в 1741 г., указом российской императрицы Елизаветы Петровны был утвержден штат из 150 лам, служивших в 11 «ламских капищах». Эти меры царского правительства заложили основы политики по отношению к буддийской вере и духовенству – они были официально признаны и не подвергались каким-либо серьезным гонениям. В перв. четв. XX в. количество *дацанов* увеличилось до 44, а в 1916 г. в них числилось 16 000 лам (в Забайкалье один лама приходился на 13-15 бурят).

Самым крупным *дацаном* в восточном Забайкалье являлся Агинский (его тибетское название Даши Лхум-дублинг), официально основанный в 1816 г. (считается, что с 1811 г. он размещался в юртах). При нем действовали учебные заведения и типография-печатня. Как и все бурятские монастыри, он был закрыт властями в 1930-х гг., но уже в 1946 г. его работа возобновилась.



Монастыри-*дацаны*, особенно крупные, играли важную роль в развитии и распространении буддийского искусства. Кроме библиотек в них существовали и типографии-печатни (печатали с *бар* – деревянных досок-матриц), в монастырях писались иконы-*танка*, изготавливались алтари и киоты, музыкальные инструменты, алтарные украшения, церемониальная посуда, разнообразные аксессуары, храмово-монастырская мебель.

Лхамо

Бурятия, XIX в.

холст, грунт, водо-клеевая живопись, обрамление – парча

ГМБ, инв. № 9908 III

Живопись

Собрание Государственного Музея Востока не дает, к сожалению, полного представления о художественных особенностях бурятской иконописи. Оно состоит в основном из небольших, а то и вовсе маленьких «домашних» икон, предназначенных для обычных бурятских жилищ, и в нем практически отсутствуют большие и сложные живописные или вышито-аппликативные свитки, предназначавшиеся для храмовых интерьеров.

Стилистически бурятская буддийская живопись наиболее близка монгольской – в ней также различима графическая основа с ее ясными, сравнительно простыми и изящными линиями, являющимися ее основой. Своеобразен и колорит бурятских икон, весьма близкий к цветовому строю монгольских *танка*. В ней решительно преобладают синие, зеленые и красные тона – насыщенные, мажорные и отнюдь не создающие в своем взаимодействии впечатления мрачного, inferнального (что часто встречается, например, в буддийской живописи Тибета). Очень заметна роль белых пигментов и белых цветовых пятен. Они сравнительно крупны и четко выделяются, выражая преимущественно «яшмовую белизну» плоти или передавая идею божественного воплощения.

В бурятской иконописи можно выделить художественные традиции, которые связываются с Агинским и Цугольским монастырями – крупнейшими *дацанами* Агинской степи, одними из ведущих буддийских культурных центров Забайкалья. Вероятно, художники именно этих *дацанов* создали небольшие иконы XIX – нач. XX вв., включенные в постоянную экспозицию ГМВ. Это иконы «Будда с предстоящими», «Амитаюс», «Амитаюс в окружении восьми Амитаюсов», «Манла», «Вайшравана», «Махакала», «Белый Махакала», «Далха», «Лхамо», «Белый Старец».



Скульптура

В Забайкалье никогда не было развитой традиции изготовления крупных металлических скульптур в техниках литья и чеканки. Хотя такие скульптуры и хранились как святыни в забайкальских *дацанах*, но изготавлива-

Белая Тара

Бурятия, XIX в.

патье-маше, раскраска

ГМВ, инв. № 8601 III

лись они не здесь, а в мастерских Северного Тибета, Китая (главным образом Долоннора) и иных регионов. Правда, исследователи давно и уверенно говорят о высоком уровне изготовления мелких и крупных скульптур из дерева, глины или папье-маше. В собрании ГМВ имеется группа таких раскрашенных скульптур, изображающих Будду и милостивых женских божеств, покровительствующих людям, – Белую Тару и Зеленую Тару. Им присущи обобщенные очертания, мягко и округло трактованные формы. Мелкая детализация и дробная орнаментика отсутствуют, что также более характерно не для профессионального дацанского изобразительного искусства, а для народной пластики. В раскраске скульптур отсутствуют подробная детализация и цветовые диссонансы – палитра в целом благородная, сдержанная, основанная на чистых спокойных тонах.

Предметы традиционного народного и религиозного искусства

Тот факт, что коллекция ГМВ собиралась благодаря экспедициям, работавшим непосредственно в бурятском ареале, отбирались и приобретались произведения искусства непосредственно в контексте живой этнической культуры, придало нашему собранию определенное своеобразие, что отразилось, прежде всего, на составе коллекции. Так, например, в нашем собрании имеется довольно много конской упряжи – седел, уздечек и стремян. Эти изделия являются очень распространенными в Центральной Азии предметами конского снаряжения и мало чем отличаются от монгольских и тувинских.

В собрании ГМВ широко представлены изделия из дерева. Это небольшие резные и раскрашенные алтарные украшения, представляющие собой буддийские эмблемы в виде колеса, «бесконечного узла», зонта, штандарта, раковины, рыб, слона, лотосового цветка, «пламенеющих жемчужин». Имеются и редкие предме-

ты, такие как детали (хвостовые части) ритуальных стрел *годли* (*годили*). Эти стрелы употреблялись в буддийской и домашней обрядности и легко разбирались на древки, наколочки и «хвостовики». Последние обильно украшены барельефной или кругло-скульптурной резьбой. Эмблемы и анималистические образы вырезаны уверенно, порой не без изящества, и раскрашены в сдержанной теплой гамме.

Интересна коллекция деревянной анималистической скульптуры XIX-XX вв. Состав изображений традиционен и понятен – это «шесть видов домашних животных»: быки и коровы, лошади, бараны и овцы, козлы и козы, верблюды, яки. Большинство животных изображено в спокойных позах, стоящими или лежащими. Драматических композиций немного, лишь в одном случае мастер изобразил борющуюся в смертельном поединке пару: жеребец отбивается от напавшего на него волка. Резьба мастерская, как правило, без избыточной детализации, отметим прекрасное знание



Алтарное украшение
Бурятия, кон. XIX – нач. XX вв.
дерево, резьба, раскраска
ГМВ, инв. № 10200 III



животных – от характерных экстерьеров до поведения. Первоначально анималистические скульптуры раскрашивались в сдержанной гамме, но с течением времени раскраска стала более разнообразной, светлой и яркой. Это направление бурятского народного искусства было тесно связано с самыми основами жизни животноводческого общества – фигурки животных изготавливались не как детские игрушки (хотя делались и такие), но непременно выставлялись на домашних алтарях. Считалось, что таким образом обеспечивается хорошее состояние домашних стад.

Конь и волк

Бурятия, 1960-е гг.

дерево, лак, резьба, раскраска

ГМБ, инв. № 12547 III

Художественная обработка металла

Одна из наиболее ценных и интересных частей бурятской коллекции – предметы художественного металла, произведения забайкальских *мунгэши дарханов* – серебряных дел мастеров.

Выясняя происхождение бурятского ювелирного искусства, необходимо учитывать его важнейшую особенность – оно насыщено буддийскими образами и эмблемами, а его растительные и геометрические узоры большей частью заимствованы из буддийской же орнаментики. Эта особенность недвусмысленно говорит о том, что начальная дата бурятского ювелирного искусства не может быть более ранней, чем XVIII в., когда буддийское вероисповедание широко распространилось в Забайкалье. Это, конечно, не означает, что буряты или их прямые предки не занимались художественной обработкой металла. Проявления этих добуддийских традиций можно проследить на предметах из старых коллекций, собиравшихся еще во второй половине XIX в., например, на декоре конской сбруи. Тем не менее только после широкого распространения в Забайкалье буддизма местная художественная металлообработка вышла на иной качественный уровень, который мы видим и в изделиях XIX – нач. XX вв., и в немалой мере – в произведениях современных мастеров.

Традиционное бурятское ювелирное искусство является результатом синтеза местных древних художественных традиций и достижений центральноазиатского буддийского и дальневосточного искусства. «Любимый» металл бурятских ювелиров – серебро. Золотых изделий нет не только в музейных коллекциях, но практически отсутствует их описание и в литературе XVIII – нач. XX вв. Излюбленные минералы *мунгэши дарханов* – красные и розовые кораллы, хотя в изделиях применяются и янтарь, и лазурит, и малахит, и иные поделочные камни. «Наиболее бурятское» колористи-



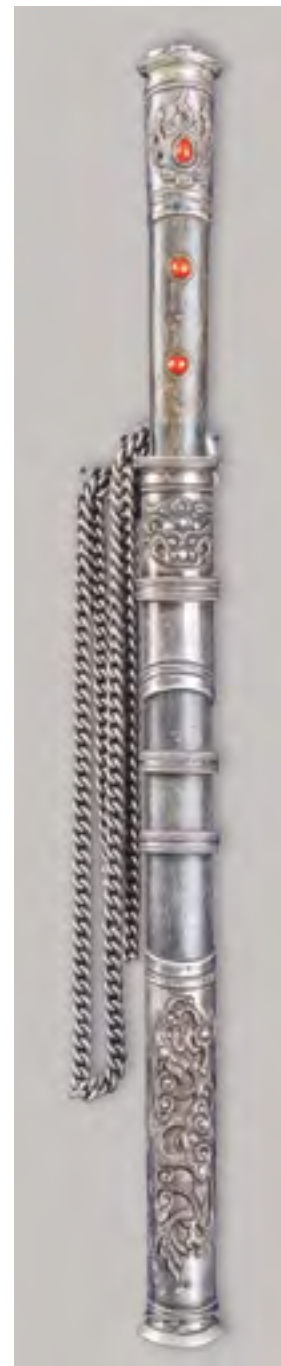
ческое сочетание – лунный блеск полированного серебра и алый цвет кораллов. Ювелиры прекрасно владели литьем, ковкой, чеканкой, гравировкой, филигранью, позолотой, инкрустацией. В XIX в., вероятно во второй его половине, в Забайкалье была освоена техника эмали (русское или китайское влияние). Из широко известных ювелирных техник здесь отсутствует только чернение. Еще одна особенность – отсутствие мелких drobных узоров. Орнаменты соответствуют формам предметов – они крупны, выразительны и отчетливы,

Амулетница зуу
Бурятия, XIX в.
серебро, чеканка
ГМБ, инв. № 11756 III

что еще более усиливает впечатление стилового благородства.

Ювелирное изделие, которое носили и мужчины, и женщины, – это амулетница зуу, обозначающая принадлежность бурята к буддийскому вероучению. Амулетница представляет собой металлический футляр, имеющий форму параллелепипеда, диска, цилиндра, лotosового лепестка. В нее помещались миниатюрные иконы, скульптуры, керамические штампованные барельефы, культовые тексты. Лицевая сторона зуу богато украшалась чеканным декором, дополнявшимся гравировкой, филигранью, зернью, иногда инкрустациями. В декоре преобладают растительные и геометрические орнаменты, буддийские благопожелательные эмблемы, изображения драконов, знаки тибетской

Нож хутага в ножнах с цепью для подвески
Бурятия, XIX в.
сталь, роз, серебро, кораллы, ковка, чеканка
ГМБ, инв. № 11954 III





письменности, крупные цветы лотоса.

Мужские и женские наборы изделий из художественного металла в принципе одинаковые. В наиболее полном виде в их состав входили нож *хутага*, огниво-кресало *хэтэ*, набор курительных принадлежностей (мно-

Кресало *хэтэ*

Бурятия, XIX в.

сталь, кожа, серебро, чеканка, гравировка

ГМВ, инв. № 10184 III

Женский головной убор *дафуулга*

Бурятия, XIX в.

серебро, кораллы, лазуриты, чеканка, гравировка

ГМВ, инв. № 10116 III



гие женщины курили табак) и деревянная, часто окованная серебром чашка. Мужские ножи и кресала обычно существенно крупнее женских. Кроме того, в мужской набор входила пара металлических поясных подвесок, которые ремнями обоймами присоединялись к матерчатому поясу-кушаку, а к самим подвескам крепились нож и кресало. И ножи, и кресала у бурят были очень похожи на монгольские. Сходен был и декор – серебряные чеканенные пластины и обоймы были разнообразно орнаменти-

Пластина поясная *гарьха*

Бурятия, XIX – нач. XX вв.

серебро, филигрань, эмаль

ГМВ, инв. № 11936 III

рованы, несли чеканные изображения драконов, *макар*, царственных птиц Гаруд, животных-эмблем двенадцатилетнего цикла, буддийских благопожелательных эмблем.

Из специфически женских ювелирных изделий отметим головной убор *дафуулга*. Его твердый, обшитый темной тканью биконический каркас расшивался крупными полудрагоценными камнями (в основном кораллами), а вершина украшалась серебряным чеканным навершием-колпачком *дэнзэ* с крупным алым кораллом. Справа и слева к шапке *дафуулга* на лентах подвешивались массивные кольцевидные подвески *хийхэ*, украшенные чеканкой и дополненные кораллами. Привешивались также низки мелких кораллов и серебряных чеканных предметов, причем число тех и других могло достигать нескольких сотен. Женский ювелирный гарнитур включал в себя также крупные дисковидные пластины *гарьха* (их форма восходит к буддийской эмблеме-колесу) и различные мелкие предметы вроде копоушек, игольниц и косметических пинцетов (*шэмхургэ*, *намюрга* и др.).

Изобразительное искусство XX в.

Изобразительное искусство Бурятии XX в. представлено в музейных фондах произведениями Г.Е. Павлова, Ц.С. Сампилова, И.И. Старикова, А.И. Тимина, А.О. Цыбиковой. Недавно эта коллекция пополнилась двумя работами Юрия Ёндоновича Мандаганова, овладевшего сложной и совершенно не характерной для бурятской традиционной культуры техникой флорентийской мозаики. Ю.Ё. Мандаганов использует только камни байкальского региона (мрамор, нефрит, чароит, яшму, лазурит, серпентинит, лабрадорит). Тщательно отшлифованные пластины художник собирает в мозаичные полихромные панно. В собрании музея имеются два произведения – «Воспоминания о Наян-Нава» (2005) и «Этой ночью по тихим долинам уходили куда-то тени предков моих» (2007). В мозаичных компози-



циях Ю.Ё. Мандаганова отразились яркие впечатления детства, старинные народные предания, суровая и прекрасная природа байкальского края.

Еще одно поступление последних лет – работа известного современного скульптора Даши Намдакова «Старый воин» (2001).

Искусство бурятского народа прошло большой и сложный путь, о многих этапах которого дает возможность судить коллекция Государственного музея Востока.

Ю. Мандаганов. Воспоминание о Наян-Нава

Бурятия, г. Улан-Удэ, 2005 г.
самоцветы байкальского региона, техника «флорентийская мозаика», рама – алюминий, дерево

ГМВ, № 51420 кп

Искусство Тувы

Тува (сейчас наряду с этим наименованием употребляется термин «Тыва») – регион с прекрасной, в основном горно-лесной и степной природой. На севере он ограничен Западным и Восточным Саянами, а на юге – хребтами Танну-Ола и Сенгилен.

Основное и коренное население Тувы – тувинцы. Язык тувинцев относится к тюркским языкам, но в нем много слов монгольского происхождения. Особенности тувинской традиционной культуры также объясняются сильным монгольским воздействием, осуществлявшимся, вероятно, со времени вхождения Тувы в империю Чингисхана в нач. XIII в. С кон. XVI или с нач. XVII вв. Тува являлась частью монгольского государства алтынханов, а с кон. XVII в. – частью западномонгольского Ойратского (Джунгарского) ханства. Маньчжуро-китайская империя в сер. XVIII в. завоевала Джунгарское ханство, и Тува стала частью государства Цин (вплоть до падения этой династии в 1911-1912 гг.). В 1921 г. была образована Тувинская Народная Республика, существовавшая до октября 1944 г., когда она вошла в состав СССР со статусом автономной области (с 1961 г. АССР, с 1991 г. – Республика Тыва в составе Российской Федерации).

О заметном присутствии буддизма в Туве вполне обоснованно можно говорить только о времени после XVII в. В 1920-х гг. здесь насчитывалось 26 буддийских монастырей *хурээ* и существовало примерное равновесие двух религиозных систем – буддизма и шаманизма. В конце 1920-х и в 1930-х гг. и буддийское духовенство, и шаманы подверглись репрессиям, – в частности, были ликвидированы все *хурээ*. В 1990-х гг. в Туве началось религиозное возрождение, приведшее к строительству буддийских храмов и активизации шаманов.

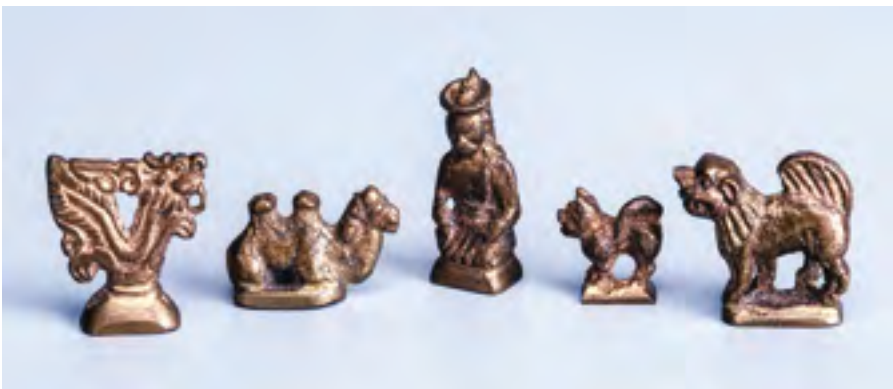


Седло

Тува, 1920-1930-е гг.

дерево, кожа, шелк, резьба, рас-
краска, тиснение, аппликация

ГМБ, инв. № 564 I



Наиболее ранние предметы в составе музейной коллекции датируются кон. XIX – перв. четв. XX вв., а наиболее поздние – нач. XXI в.

Интересна подборка предметов конского снаряжения. В нее входят изготовленные в 1930-х гг. седло и переметная сума, украшенные тиснением и аппликацией в строгой темной цветовой гамме. Кроме того, имеется значительное количество стремян с различным декором на дужках, украшенных металлическими бляхами уздечек и деталей таких уздечек. Эти предметы дают представление о конской сбруе – важной части любой кочевнической (всаднической) культуры.

Так же как и в Монголии, в Туве очень популярны шахматы *шыдыраа*, причем фигуры тувинских шахмат очень похожи на монгольские. В Государственном музее Востока хранится несколько тувинских шахматных наборов, в том числе сравнительно редкие шахматные фигуры, отлитые из бронзы в перв. четв. XX в. Литье производилось по утрачиваемой деревянной модели,

Шахматные фигурки

Тува, 1920-е гг.

бронза, литье

ГМВ, инв. №№ 5035 I, 5054

I, 5057 I, 5058 I, 5059 I



что является очень архаичным способом, похожим на литье по утрачиваемой восковой модели, но вышедшим из употребления в сер. XX в. Среди фигур роль королей выполняют сидящие князья *нойоны*, ферзей – гротесковые львы *арзыланы*, собаки или барсы (их уменьшенные копии являются пешками), слонов – верблюды, коней – кони. Очень необычны ладьи. Это не европейские башенки и не принятые в Центральной Азии телеги или автомобили, но очень условно трактованные драконы фигуры.

Вероятно, в 1920-х гг. в Туве был изготовлен резной деревянный раскрашенный шахматный набор. Часть фигур этого набора (король в виде *нойона*, ферзи, слоны в виде верблюдов, кони, ладьи в виде запряженных повозок) вполне традиционны. Но остальные фигуры призваны, вероятно, олицетворять противостояние «старой Тувы» и Тувы послереволюционной. Король на стороне «новой Тувы» изображен в виде офицера революционной армии или функционера победившей

Шахматные фигурки

Тува, 1920-е гг.

дерево, резьба, раскраска

ГМВ, инв. №№ 4935 I – 4966 I



политической системы – в шинели и фуражке, уверенно держащим в руках книгу, газету или какой-то иной документ. Пешки со стороны «новой Тувы» изображены в виде легковых автомобилей, а пешки со стороны «старой Тувы» – в виде ламы с четками, некоего субъекта, нагло сидящего на бедном тувинце, либо в виде тувинцев, ставших жертвами телесных наказаний (избиваемые, оказавшиеся в оковах, в колодке, в клетке-ящике). Шахматный набор выразителен, живо раскрашен и представляет собой редкий в коллекциях наивно-прямолинейный пример «агитационного» народного искусства.

К перв. четв. XX в. (вероятно, не позднее 1925 г.) относятся 10 деревянных и 8 агальматолитовых скульптур. Они изображают людей (участников спортивной борьбы *хуреш*, ламу, шамана, охотника, женщину в традиционной одежде, женщин с малыми детьми) и домашних животных все тех же любимых в Центральной Азии «шести видов домашних животных».

Д.Х. Дойбухаа. Арзылан
(лев)
Республика Тыва, 2007 г.
агальматолит, резьба
ГМБ, инв. № 17458 III



Резьба по агальматолиту, наиболее известное направление народного тувинского искусства, появилось, скорее всего, во втор. пол. XIX в. (более ранние произведения резьбы по камню в Туве неизвестны). Агальматолит (по-тувински *чонар-даш*, «режущийся камень») – мягкий и поэтому идеальный для камнерезного искусства минерал, поддающийся обработке обычному ножу. В Бай-Тайгинском кожууне Тувы находится легко доступное месторождение агальматолита, самое большое в России. Тувинский агальматолит в основном светло-серого и желто-серого цветов, хотя встречаются камни иной расцветки (желтые, темно-серые, красные). Тувинские художники используют и серпентинит – несколько более твердый темный минерал.

За более чем сто лет развития искусство резьбы по агальматолиту прошло долгий путь. В целом оно эволюционировало от обобщенных, статичных, лишенных детализации фигур до выразительных и динамичных скульптур и многофигурных композиций, которым свойственна и богатая декоративная разра-

Х.Б. Донгак. Кызыл улу
(красный дракон)
Республика Тыва, 2006 г.
агальматолит, резьба
ГМБ, инв. № 17452 III



ботка. В коллекции нашего музея хранятся произведения Эрес-оола Байынды, Дондука Дойбухаа, Рафаэля Дойбухаа, Егора Дойнакая, Хеймер-оола Донгака, Алексея Кагай-оола, Аяса Кагай-оола, Олега Кошкендея, Кара-оола Кужугета, Хертека Монгун-оола, Маадыра Монгуша, Сергея Ооржака, Юрия Ооржака, Борбак-оола Саая, Когела Саая, Начына Саая, Норбу Салчака, Радия Салчака, Юрия Тойбухаа, А. Тюлюша, Алима Хертека, Мижит-Доржу Хертека, Монгалбии Хертека, Хуна Хертека, Артура Ховалыга, Буяна Хомушку. Многие из них – опытные и известные в Туве художники, сохраняющие и развивающие лучшие традиции тувинского искусства.

К.М. Саая. Верблюд

Республика Тыва,

1960 – 1980-е гг.

агальматолит, резьба

ГМБ, инв. № 17466 III

Искусство уйгуров

Уйгуры – крупный, численностью не менее 10 млн человек тюркоязычный народ, являющийся автохтонным населением современного Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая. Исламизация населения Восточного Туркестана (иное название Синьцзяна) началась в государстве Караханидов (X – нач. XIII вв.), усилилась в Джагатайском ханстве в XIV в. и завершилась в Моголистанском ханстве, где чингизидская династия потомков Джагатая правила до 1570-х гг. Уйгуры придерживаются суннитского направления ислама.

Формирование уйгурской культуры происходило на одном из важнейших отрезков Великого шелкового пути, в своеобразных условиях городов-оазисов, расположенных вдоль Тарима и других рек в пустыне Такла-Макан, посреди бесплодных песков и гор. Природные условия не благоприятствовали развитию здесь животноводства и зерноводства, поэтому города-оазисы на оживленной торговой трассе быстро превратились в крупные коммерческие и ремесленные центры, в которых издревле осуществлялся плодотворный синтез встречавшихся здесь художественных традиций Китая, Средней Азии, Ирана, Ближнего Востока, Индии и кочевнического мира. Кашгар, Хотан, Яркенд, Аксу, Турфан, Хами, Кульджа и другие города-оазисы являлись центрами уйгурского культурогенеза. В сер. XVIII в. территория нынешнего Синьцзян-Уйгурского автономного района была завоевана маньчжуро-китайской империей Цин. Восточный Туркестан сейчас является частью Китайской Народной Республики и имеет статус автономного района (с 1955 г.).

Помимо Китая уйгуры живут в Казахстане и среднеазиатских государствах, преимущественно в Узбекистане и Кыргызстане, и являются потомками тех, кто переселялся из Китая в Российскую империю в 1870-х и 1880-х гг. и в СССР в 1960-х гг.

Ковровые изделия – наиболее крупная и, пожалуй, самая интересная часть уйгурской коллекции ГМБ. Всего она насчитывает 68 ворсовых ковров и ковровый чепрак, является крупнейшим собранием уйгурских ковров в России и СНГ и дает возможность судить практически обо всех направлениях восточнотуркестанского ковроделия XIX–XX вв.

Значительная часть уйгурских ковров имеет чисто орнаментальный характер. Их основные поля заполнены геометрическими, геометризованными растительными и иными узорами. Их этнокультурную или собственно уйгурскую художественную специфику определить довольно трудно. Наоборот, оригинальные особенности уйгурских ковров становятся очевидными, когда мы обращаемся к коврам не орнаментальным, а фигуративным, в декоре которых господствуют легко узнаваемые и крупные изображения.

Именно такова большая группа ковров, на которых главными элементами основного поля являются вазы с цветами. Здесь же имеются изображения и других предметов: чайников, кашпо, плодов, карликовых деревьев типа японских *бонсаи*, различных изделий из известных в китайской культуре «ста древностей» и «вещей из кабинета ученого». На многих коврах изображены птицы, причем в разных количествах – от одиноких феникса или аиста до стаи из 49 пернатых. Главными среди них представляются фантастический феникс и вполне реальные павлин и аистообразная птица (аист, журавль или цапля). Особняком в этой группе находится ковер с изображением петуха и курицы, трактованных вполне юмористически: напывшийся петух грозно смотрит на убегающую и оглядывающуюся курицу. Известны и ковры с изображением зверей – самца и самки оленей, тигра и тигренка, огненно-рыжих пышногровых львов. В коллекции есть даже «пейзажный ковер» с композицией из четырех ярусов: мгlistое небо, цветущие деревья, глинобитные заборы или стены домов,



заросший пруд с лотосами и стаяй уток или гусей. Ковровый пейзаж вполне соответствует описаниям старых восточнотуркестанских городов XIX в., хотя и соткан в 1937 г.

Анализ ковровой коллекции дает возможность судить об основных факторах, влиявших на ковроделие Восточного Туркестана (так, например, китайский фактор определил появление «вазовых» ковров). Но в целом художественные особенности уйгурских ковров не стоит выводить из китайской культуры. Более уверенно можно говорить о «североиндийском» факторе, т.е. о влиянии ковроделия эпохи Великих Моголов на восточнотуркестанское («птичьи» ковры и изделия с изображениями львов). К сожалению, эта тема до сих пор исследована явно недостаточно.

Ковер

Китай, Синьцзян (Восточный Туркестан), перв. пол. – сер. XX в. (не позже 1954 г.)
хлопок, шерсть, ворсовое ткачество
ГМБ, инв. № 20025 I



В коллекции текстильных изделий преобладают тюбетейки *доппа*. Среди них имеются как неорнаментированные головные уборы, так и изделия с простым растительным узором либо украшенные эффектным ажурным бисерным узором. Выделяются *гилям доппа* – ковровые тюбетейки, т.е. изделия, полностью покрытые пестрым узором, выполненным крестом. В основе их декора – образ цветущего сада, наполненного птицами и бабочками.

Вышивки – плоды кропотливого женского труда. В них, пожалуй, с наибольшей силой отразилась национальная психика уйгурского народа, чрезвычайно восприимчивого к внешним культурным влияниям.

Коллекция ювелирных украшений состоит из серебряных браслетов, наконечных подвесок *чаптанга* (изготавливались из монет, лицевая и оборотная сторона которых часто забивалась геометрическим или цветочным чекан-

Ковер

Китай, Синьцзян (Восточный Туркестан), перв. пол. XX в.

хлопок, шерсть, ворсовое ткачество

ГМВ, инв. № 19892 I



ным узором), золотых и серебряных серег. Наиболее редкими в нашей коллекции являются фигурные нашивные тисненные золотые бляшки *алтун кадак*, нашивавшиеся на красные девичьи шапочки. *Алтун кадак* из коллекции нашего музея украшены изображениями спелого треснувшего плода граната со стеблем, цветами и листьями.

Интересно сложное нагрудное украшение, изготовленное в нач. XX в. В его верхней часть имеются три коробковидных подвески, декор которых выполнен штампом, тиснением, чеканкой и эмалью, а нижняя часть состоит из 16 серебряных синьцзянских монет.

Помимо украшений в коллекции ГМВ имеются медно-бронзовая посуда, изделия из чугуна, стали, камня, дерева, лозы и волоса.

Керамическая посуда, в большинстве своем покрытая глазурью, отличается простотой форм. Это преимуще-

Ковер

Китай, Синьцзян (Восточный Туркестан), сер. XX в. (не позже 1957 г.)

хлопок, шерсть, ворсовое ткачество

ГМВ, инв. № 21740 I



щественно тарные и кухонные сосуды. Оригинальна фаянсовая тарелка с синей кобальтовой росписью под бледно-голубой глазурью. Ее узор состоит из крупных розеток на фоне из мелких криволинейных элементов, а аналогии уводят в мир среднеазиатской керамики XIX в. в стиле *чинни* («китайском»).

В ГМВ хранится довольно полное собрание уйгурских музыкальных инструментов. Большинство было сделано специально для нашего музея опытным алматинским мастером Султанбеком Разамовым в конце 1960-х и 1991 гг. в полном соответствии с традиционными требованиями этого ремесла.

Произведения уйгурского декоративно-прикладного искусства несут в себе заряд свойственного уйгурам поэтического мировосприятия, многовековой эстетический опыт народа неутомимых земледельцев и талантливых мастеров.

Бляшка нашивная алтун кадак
Китай, Синьцзян (Восточный Туркестан), втор. пол. XIX в.
золото, тиснение или штамп
ГМВ, № 37927/1 кп



Тарелка
Китай, Синьцзян (Восточный Туркестан), XIX в.
фаянс, кобальтовая роспись, глазурь
ГМВ, инв. № 20374 I

Дунганское искусство

Этнониму *дунгане* в Китае предпочитали и предпочитают наименования *хуэй*, *хуэйцзу*, *хуэйминь*, *лаохуэйхуэй*. *Хуэй* означает «мусульманин» или «мусульманский», и в этом основной смысл приведенных терминов. Они обозначают китайских мусульман, расселенных в стране очень широко, по многим провинциям и автономным районам и говорящих на различных диалектах китайского языка. Вероятно, поэтому многие исследователи предпочитают называть их не этносом, а этноконфессиональной группой. Под определение этноса более подходят дунгане (дословно «пришедшие с востока»), живущие в Казахстане и среднеазиатских государствах, – их история протекала в некитайской, чуждой дунганам языковой и культурной среде.

В Китае *хуэй* жили и живут по широтной оси Центральной Азии от провинций Шэньси и Ганьсу на востоке (в КНР существует и небольшой Нинся-Хуэйский автономный район) до Синьцзяна (Восточного Туркестана) на западе. Дунгане, живущие в Казахстане, Кыргызстане и Узбекистане, являются потомками тех дунган, которые в 1877-1884 гг. переселились из Китая в Российскую империю.

Коллекция ГМВ довольно полно представляет многие категории предметов, характерных для дунганского традиционного искусства XIX-XX вв.

Большое значение дунгане придают традиционной женской одежде, причем особо важную роль играл



Женские туфли *годиз* хэ
Казахстан, дунгане, XX в.
х/б ткань, шелк, дерево, тесьма,
бумага, вышивка
ГМВ, инв. № 20921 I

свадебный костюм невесты. В идеале каждая дунганка обязана быть искусной вышивальщицей, поэтому девочки уже в детстве упорно обучаются этому ремеслу, а девушки за несколько лет до предполагаемой свадьбы шьют и вышивают себе одежду, обувь, постельное белье и разные предметы домашнего обихода. Разумеется, все эти предметы полностью или частично могут быть заказаны в других семьях, помочь невесте могут мать, сестры и подруги, тем не менее когда все сшито и вышито собственными руками – большая гордость дунганки-невесты.

Дунганки вышивают двумя основными способами: гладью и «махровой вышивкой», которая производится с помощью особой иглы и вошла в моду сравнительно недавно, вероятно в 1970-х гг. В декоре применяются и аппликация, и отделка тесьмой, кистями и бусами. Вершина дунганского вышивального искусства – вышивка шелковыми нитками гладью. Многие изделия являются бесспорными шедеврами этого искусства. Особенно справедливо такое утверждение по отношению к «воротникам невесты», праздничным туфлям, декорированным боковинам подушек-подголовников и некоторым другим предметам. В декоре таких вещей, как правило, воплощается хорошо известный дунганским мастерицам баланс сложной линейной основы вышивки (ее основы-рисунка) и разнообразной палитры, состоящей из значительного количества тонов и оттенков.

Из предметов праздничного (свадебного) женского костюма наиболее сложны «воротники невесты». Это сложные пелерины *пижа*, украшающие шею, плечи и грудь невесты. *Пижа* состоят из большого количества элементов-фестонов, соединенных в ярусы. В самом скромном случае ярус один, но имеются и воротники с пятью ярусами. Каждый фестон – это самостоятельная вышивка с изображением цветка, животного, человека,



благопожелательной эмблемы. Собранные в «воротник невесты» вышивки очень эффектны, производят пышное экзотическое впечатление и напоминают *бармы* – драгоценные оплечья византийских императоров и русских князей и царей.

Костюм невесты состоит из рубашки, кофты, куртки, штанов и халата. Он дополняется нагрудником, су-

Мастерица В.Л. Лифова

Футляр для зеркала

Казахстан, дунгане,

1926-1928 гг.

шелк, х/б ткань, бумага, бархат,

тесьма, вышивка, аппликация

ГМБ, инв. № 16813 III



мочкой для гребня, разными подвесками. Все шито из тканей глубоких тонов (черного, красного, синего), декорировано вышивкой, аппликацией, узорными широкими лентами и тесьмой. Обувь и носки, которые надевает невеста в дни свадьбы, также являются произведениями вышивального искусства. Вышивка на носках скромна – это цветы, цветочные бутоны, птицы, бабочки. Но матерчатые туфли *хэ*, и особенно праздничные, изготовленные на высоких деревянных подошвах-«платформах» туфли *годиз хэ*, часто сплошь покрыты вышитым или аппликативно-вышитым узором. В нем можно видеть и гротесково трактованных львов *шицза*, и оленей, и птиц, и бабочек, и растительные элементы.

Дунганские дома, прежде всего в праздничные дни, и особенно при рачительной хозяйке, заполнены многочисленными вышитыми декоративными вещами. Среди них постельные принадлежности, занавески, полотенца, скатерти, настенные панно. В домах можно видеть и различные мелкие вышивки вроде футляров

Мастерица С.Л. Хурова
Украшение подголовника
Казахстан, дунгане, кон.
1920-х гг.
шелк, сатин, картон, бархат,
вышивка
ГМВ, инв. № 16807 III



и рамок для зеркал, подушечек-игольниц, настенных сумочек и подвесок.

Часто художественный уровень дунганских вышивок позволяет говорить о них как о шедеврах. Так, в большинстве дунганских домов пользуются обычными подушками «русского» образца, конечно же, украшая их наволочки броскими вышивками. Но раньше дунгане пользовались (а некоторые продолжают пользоваться и сейчас) подушками-подголовниками *жинту*. Торцовые части этих изделий представляют собой твердые прямоугольные пластины *жинжи*, обшитые тканью и украшенные тонкой вышивкой. Изображаются цветы, плоды, стебли с листьями, различные животные от маленьких кузнечиков до фантастических животных, благопожелательные эмблемы. Выделяются пластины подголовников с очень сложными, замысловатыми композициями. В этих композициях участвуют животные и люди, их невозможно объяснить только как декоративные части подголовников – очевидно, что это

Мастерица В.Л. Лирова
Украшение подголовника
Казахстан, дунгане,
1926-1928 гг.
шелк, х/б ткань, картон,
тесьма, вышивка
ГМВ, инв. № 16814 III

своеобразные иллюстрации к дунганским сказкам и легендам.

Подобные изделия заставляют еще раз вспомнить о том, что традиционное декоративно-прикладное искусство дунган очень слабо изучено, что многие его стороны продолжают оставаться загадочными. Собственно, дунганское искусство все еще ждет своих исследователей. Всего один пример. Дунганское искусство создавалось народом, упорно придерживающимся ислама, но оно насыщено изображениями, причем не только животных, но и людей, чем резко отличается от искусства любого другого исламского народа и обнаруживает очевидное генетическое родство с художественными традициями Китая. Преданность дунган исламу отнюдь не преодолела этого «старого» культурного наследия – дунганское искусство осталось во многих своих особенностях китайским.

Краткий
гlossарий

Рекомендуемая
литература

Summary

Глоссарий

Архаты (с санскр. «достигший, достойный») – первые ученики Будды Шакьямуни, состоявшие в монашеской общине и главную цель буддийского Учения видевшие лишь в собственном духовном совершенствовании. Они были включены в буддийский пантеон как пример нравственного подвига, а также в качестве покровителей тех, кто следует этому пути.

Бодхисаттва (с санскр. «существо просветления») – существо, практически достигшее *нирваны*. Стать буддой и уйти в нирваническое небытие для *бодхисаттвы* лишь последний, логически подготовленный шаг на пути тысячелетних перерождений, но они сознательно не делают этого шага. В то время как будды, пребывая в *нирване*, теряют возможность вмешиваться в дела живых существ, *бодхисаттвы* остаются в мире, для того чтобы спасти все живые существа от уз перерождений.

Бон – древняя автохтонная религия тибетцев. В настоящее время представляет собой одну из школ тибетского буддизма.

Бхавачакра (с санскр. «колесо бытия») – рисунок, вкратце и образно передающий все нравственное учение буддизма о возмездии за земные дела.

Ваджра – мистическое всепобеждающее оружие, известное еще с добуддийских времен. С ее помощью предводитель арийских племен ведийский бог Индра сумел одолеть гигантского змея Вритру, воплощение стихийных бедствий и природных катаклизмов. В буддизме *ваджраяны* символизирует основные постулаты и знаковые признаки эзотерической философии буддизма.

Ваджраяна (с санскр. «алмазная колесница») – направление в буддизме, в котором духовное и текстовое наследие *хинаяны* и *махаяны* дополнилось новыми мето-

дами, практиками, текстами, именуемыми тантрами, а также мифологией и ритуалами.

Гелуг (с тиб. «благой Закон») – школа северного буддизма, основанная в XV в. Цонкапой.

Дакини (с санскр. «дарительница») – женские божества, воплощение мудрости. Основная их функция – помощь йогам в медитативной практике. *Дакини* изображаются нагими, могут иметь облик ужасных демониц или, напротив, молодых прекрасных женщин, но носящих украшения *дхармапал* и устрашающие атрибуты.

Дхарма – Закон, учение Будды.

Дхармапала (с санскр. «защитник Дхармы») – защитник буддийского учения и отдельных верующих от различных зол, как естественного, так и сверхъестественного характера. Большая часть *дхармапал* имеет гневный облик и соответствующие ему одежду и украшения из черепов, костей, кожи человека и животных. Группа *дхармапал* не имеет строгих ограничений, ряд персонажей могут выступать и как *дхармапалы*, и как *идамы*. Эта группа чаще других групп пантеона принимает новых богов из числа местных духов.

Идам (с тиб. «давший обет») – персонаж пантеона, избранный в покровители отдельным человеком, семьей, монастырем или школой буддизма. *Идамом* может быть любой персонаж пантеона, его избирают защитником на всю жизнь или для отдельных случаев. Для поклоняющегося ему *идам* представляет воплощение Абсолюта, заключающего в себе всю вселенную, и помещается в центре *мандалы*. В процессе медитации буддийский практик должен достичь полной идентификации себя с *идамом*. В то же время под *идамами* понимается определенная группа божеств, которые выступают в качестве покровителей.

Йогин (с санскр. «связанный, совпадающий с чем-либо») – человек, практикующий упражнения медитации и аскетизм.

Кагью – школа буддизма *ваджраяны*, основанная *йогином* Тилопой (X-XI вв.).

Кадам – школа буддизма *ваджраяны*, основанная Атишей (982-1054) и его учеником Дромтоном (1008-1064).

Карма-гардри – один из стилей тибетской живописи, возникший в сер. XVI в. Этот стиль наиболее распространен среди художников школы *карма-кагью*.

Кхьенри – один из стилей тибетской живописи, возникший в сер. XV в.

Ланджа – тибетское алфавитно-слоговое письмо, которое используется при оформлении книг, декорировке предметов буддийского культа и архитектурных деталей.

Лоцзава – высококвалифицированный переводчик буддийских текстов с санскрита на тибетский язык в средневековом Тибете.

Лха – общее название тибетских божеств, а также группа небесных и горных духов.

Майя (с санскр. «иллюзия, обман») – (1) имя земной матери Будды Шакьямуни; (2) одно из ключевых понятий философии *махаяны*, характеризующее восприятие материального мира несовершенными существами.

Макара – мифическое животное, наделенное чертами дельфина и крокодила. В буддизме *ваджраяны* его изображение часто присутствует на ритуальных предметах и в интерьерах храма.

Мантра – первоначально название священных стихов гимнов Вед. Позднее в буддизме – сокровенное речение преимущественно санскритских слов и звуко сочетаний, произнесение которых является составляющей частью практик медитации, а также обрядово-ритуальных действий, в том числе для простых верующих.

Махасиддха (с санскр. «великий совершенный провидец») – в северном буддизме *йогин*, предпочитавший совершенствоваться вне стен монастыря, порывая с

традиционными нормами поведения – и монашеского, и мирского.

Махаяна (с санскр. «великая колесница») – направление буддизма, провозгласившее идеал *бодхисаттвы* и как цель – помощь всем живым существам в избавлении от страданий и достижении духовного просветления.

Мартаханг – техника письма икон-*танка*, когда доминирующим цветом фона является красный.

Меңри – стиль тибетской живописи, основанный в сер. XV в. Манла Дондубом.

Монгол зураг – стиль живописи в монгольском искусстве, разработанный в нач. XX в.

Моринхур – струнно-смычковый музыкальный инструмент.

Наги – группа могущественных водных (иногда подземных) змееподобных существ.

Нактанг – техника письма икон-*танка*, когда доминирующим цветом фона является черный.

Ньингма (с тиб. «старая, древняя») – (1) традиция ранних переводов санскритских текстов; (2) школа *ваджраяны*, основанная в кон. VIII в. Падмасамбхавой.

Праджня (с санскр. «мудрость») – высшая мудрость, постижение глубинных основ буддийского Учения, персонификация мудрости, женское соответствие мужских просветленных персонажей.

Пратьекабудда (с санскр. «будда-одиночка») – тот, кто достиг просветления собственными силами, не вступая в буддийскую общину; не является учителем, не страдает другим, «будда-для-себя».

Сакья (с тиб. «светло-серая земля») – название школы тибетского буддизма, происходящее от названия местечка и монастыря Сакья, основанного в 1073 г. Данная школа считается наследницей линии Учения известного тибетского мыслителя и переводчика Дрогми (993-1077), который восемь лет учился в лучших буддийских университетах Индии. Из всех школ тибетского буд-

дизма лишь в *сакья* было разрешено жениться, а титул главы школы передавался и передается от отца к сыну.

Сарма – школы тибетского буддизма, сформировавшиеся в связи с необходимостью нового перевода буддийских санскритских текстов на тибетский язык.

Сиддхи (с санскр. «достижение цели, завершение, магия, искусность») – в буддизме это особые силы и способности, обретаемые на пути к Просветлению. К ним относятся дар ясновидения, яснослышания, способность летать и перемещаться в другие сферы вселенной, изменять свой внешний облик, становиться невидимым и др.

Тантра (с санскр. «основа ткани, сущность, порядок, учение») – (1) название определенного свода текстов в *ваджраяне*; (2) название ритуально-культовых систем, построенных на повторении *мантр* и созерцательных практиках; (3) общее название *ваджраяны* и *тантризма*, в том числе индуистского.

Хинаяна (с санскр. «малая колесница») – так первые мыслители *махаяны* называли все немахаянские школы, главной целью которых было личное спасение адепта путем принятия монашеских обетов.

Цам (*чам*) – особые обрядовые танцы и пантомима в масках, исполняемые раз в году в крупных буддийских монастырях.

Ца-ца – миниатюрные изображения персонажей буддийского пантеона и ступ, выполненные из глины.

Цокшин (с тиб., буквально «поле собрания тех, кто дарует прибежище») – в буддийском искусстве – композиция иконы-*танка*, где центральный образ в окружении буддийских иерархов и персонажей пантеона венчает вершину лестницы, горы или дерева, низ которых погружен в Мировой океан. Символизирует спасение и путь к нему, своеобразный процесс познания, преемственность учитель-ученик.

Чиури – стиль тибетской живописи, возникший в сер. XV в.

Шуньята (с санскр. «пустота, пустотность») – основополагающее понятие *махаяны*, обозначающее подлинную реальность, истинную суть вещей, познать которую можно лишь на высшем уровне медитативного сосредоточения.

Яб-юм (санскр. «*юганнаддха*», «пара связанных воедино») – высшая духовная идея единства противоположных начал мироздания, которые в тантрической теории представлены в категории пола. Мужской принцип – энергия, активность, метод; женский – мудрость, цель. Преодоление противоположности коренных основ жизни, их слияние происходит в *шуньяте*, пластическим символом этого слияния является композиция *яб-юм*.

Рекомендуемая литература

- Бир Р. *Энциклопедия тибетских символов и орнаментов*. М., 2011
- Буддизм. *Каноны. История. Искусство*. М., 2006
- Буддийская живопись Бурятии. Из фондов Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова. Улан-Удэ, 1995
- Буддийская коллекция Государственного музея истории религии. СПб., 2008
- Будегечи Т.Б. *Художественное наследие тувинцев. Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному*. М., 1995
- Вайнштейн С.И. *История народного искусства Тувы*. М., 1974
- Войтов В.Е., Тихменёва-Позднеева Н.А. *Алексей Матвеевич Позднеев и его восточная коллекция*. Самара, 2001
- Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. *Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ*. М., 2004
- Елихина Ю.И. *Тибетская живопись (танга) из собрания Ю.Н. Рериха (коллекция Государственного Эрмитажа)*. СПб., 2010
- Иконография Ваджраяны*. Альбом. М., 2003
- Каримова Р.У. *Традиционные художественные ремесла и промыслы уйгуров*. Алматы, 2005
- Кореняко В.А. *Монгольская народная скульптура*. М., 1990
- Кореняко В.А. *Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль*. М., 2002
- Кочешков Н.В. *Народное искусство монголов*. М., 1973
- Кочешков Н.В. *Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века*. М., 1979
- Кычанов Е.И., Савицкий Л.С. *Люди и боги Страны снегов. Очерк истории Тибета и его культуры*. М., 1975
- Ломакина И.И. *Изобразительное искусство социальной Монголии*. Улан-Батор, 1970
- Ломакина И.И. *Марзан Шарав*. М., 1974

- Ломакина И.И. *Улан-Батор*. М., 1977
- Майдар Д. *Памятники истории и культуры монголов*. М., 1973
- Майдар Д. *Графика Монголии*. М., 1988
- Найдакова В.Ц. *Буддийская мистерия цам в Бурятии*. Улан-Удэ, 1997
- Оживший камень. Фотоальбом тувинской народной резьбы по камню*. Кызыл, 1969
- Рерих Ю.Н. *Тибетская живопись*. Самара, 2000
- Сергеева Т.В. *Искусство Монголии*. М., 1992
- Сергеева Т.В. *Монгольская икона. Очерк на фоне истории*. М., 2007
- Сергеева Т.В. *Священные образы Тибета*. Самара, 2002
- Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН*. Под ред. А.В. Зорина. СПб, 2013
- Терентьев А. *Определитель буддийских изображений*. СПб., 2004
- Ткачев В.Н. *История монгольской архитектуры*. М., 1989
- Фишер Р.Е. *Искусство буддизма*. М., 2001
- Цултэм Н.-О. *Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века*. М., 1982
- Цултэм Н.-О. *Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзанабадзар*. Улан-Батор, 1982
- Цултэм Н.-О. *Монгольская национальная живопись «монгол зураг»*. Улан-Батор, 1986
- Цултэм Н.-О. *Декоративно-прикладное искусство Монголии*. Улан-Батор, 1987
- Цултэм Н.-О. *Архитектура Монголии*. Улан-Батор, 1988
- Цултэм Н.-О. *Скульптура Монголии*. Улан-Батор, 1989
- Червонная С.М. *Тыва Республиканын чурукчулары. Художники Республики Тыва*. СПб., 1995
- Шинло Л.Т. *Дунганский орнамент*. Альбом. Фрунзе, 1959
- Щепетильников Н.М. *Архитектура Монголии*. М., 1960

Summary

The collection of art of Central Asia in the State Museum of Oriental Art includes Tibetan, Mongolian, Buryat, Tuvan, Uigur and Dungan cultural heritage.

The collection was started with first art pieces in 1919 and later it was enlarged with acquisitions from state and private collections, purchases and gifts. Of major significance were scientific expeditions to Transbaikalia, Tuva and Kazakhstan.

Art of Tibet initially shaped as part of the Buddhist canon. Being influenced by Nepalese and Chinese art in general but adapting the forms, Tibetan art developed a unique tradition of architecture, paintings and sculpture. The collection of the State Museum of Oriental Art includes outstanding examples of Buddhist icons, sculptures, ritual and household items.

Mongolian art firstly comes from a nomadic culture. It includes traditional folk art: clothes, shoes, metal items, wood, leather, textile, masks and Cham dance costumes. The museum collection also includes a small yet significant collection of Mongolian fine art.

Besides of peculiar Buddhist religious items made from wood, clay and *papier mache* there are extraordinary examples of silver jewelry in Buryat collection.

The earliest examples of Tuvan art are dated end of 19th century. Mainly it's small wooden sculptures, chess sets, horse harness. The Tuvan collection includes a great number of contemporary agalmatolite sculpture.

The Uigur collection is rich with carpets. Embroidery and jewelry of Uigur masters are also outstanding.

The pinnacle of traditional Dungan Art of the 19th-20th centuries is satin stitch represented in garments and household items.



Государственный

МУЗЕЙ
ВОСТОКА

Серия «Коллекции музея Востока»

Ответственный редактор серии **А.В. Седов**

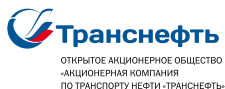
**Нонна Геннадьевна Альфонсо,
Владимир Александрович Кореняко**

Искусство Центральной Азии

Путеводитель по постоянной экспозиции и коллекциям ГМВ

*На первой странице обложки: Белая Тара. Бурятия,
XIX в. Папье-маше, раскраска*

*На последней странице обложки: Вайшравана. Тибет,
нач. XIX в. Холст, водо-клеевая живопись.*



ОТКРЫТОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО
«АКЦИОНЕРНАЯ КОМПАНИЯ
ПО ТРАНСПОРТУ НЕФТИ «ТРАНСНЕФТЬ»



Подписано к печати 23.09.2015

Гарнитура NewBaskervilleC

Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Вива-стар»