

С.Д. СЫРТЫПОВА

*Д.и.н., в.н.с. Лаборатория экологии аридных территорий,
Институт проблем экологии и эволюции им. А.Н. Северцова РАН (ИПЭЭ РАН);
Ученый секретарь РЧ Совместной Российско-Монгольской комплексной биологической экспедиции Российской академии наук и Академии наук Монголии (СРМКБЭ РАН и АНМ)*

СТИЛЬ ДЗАНАБАДЗАРА В БУДДИЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ГЛОБАЛИЗОВАННАЯ ЭСТЕТИКА XXI ВЕКА

Теория правильного изображения красоты духа в прекрасном теле была развита в Монголии на основе индо-непало-тибетской буддийской иконометрии и иконографии и получила свое замечательное претворение в творчестве Дзанабазра (1635-1723). Он создавал свои божества в числовом выражении и формулах буддийского канона, но из элементов художественной традиции центрально-азиатских кочевников. «Разложение» его шедевров на «элементы» дает ярчайшее подтверждение теории Кандинского о силе воздействия «точки и линии» в произведении искусства. Базовый образительный элемент монгольского стиля совпадает с формой «золотой спирали» Фибоначчи, композиция также соответствует золотому сечению. Богини великого мастера содержат универсальный код красоты и напряжение современной эстетики. Изучение вопроса осуществлялось на базе вербальных и визуальных источников (монгольская литература, живопись, скульптура, кинематограф и т.п.)

S.D. SYRTYPOVA

*D.Sc., senior researcher Laboratory of ecology of arid territories, Institute of Ecology and Evolution. A.N. Severtsov RAS (IPEE RAS);
The Scientific Secretary of the RF Joint Russian-Mongolian Complex Biological Expedition of the Russian Academy of Sciences and the Academy of Sciences of Mongolia (SRMKBE RAS and ASM)*

ZANABAZAR'S STYLE IN THE BUDDHIST FINE ART AND THE GLOBALIZED AESTHETIC OF THE 21ST CENTURY

The theory of the correct presentation of the spirit beauty in a fine body was developed in Mongolia on basis of Indo-Nepali-Tibetan Buddhist iconography and iconometry. And Zanabazar (1635-1723) remarkably implemented it in his activity. He created his deities in numerical terms and formulas of the Buddhist canon, but from the elements of the artistic tradition of the Central Asian nomads. The «decomposition» of his masterpieces into «elements» provides the clearest confirmation of Kandinsky's theory of the force of

the «point and line» effect in a work of art. The basic pictorial element of the Mongolian style coincides with the shape of the «golden spiral» of Fibonacci, the composition corresponds to the golden section. The goddesses of the great master contain a universal code of beauty and an expansion of contemporary aesthetics. The study of the issue was carried out on the basis of verbal and visual sources (Mongolian literature, painting, sculpture, cinematography, etc.)

«Анализ художественных элементов, помимо своей научной ценности, связанной с точной оценкой элементов в отдельности, перекидывает мост к внутренней пульсации произведения».
Василий Кандинский, 1926 г.

Идеал женской красоты в произведениях монгольских авторов

Эстетические предпочтения людей, несомненно, подвержены изменчивости в зависимости от исторической эпохи, культурной среды, географических и климатических условий, экономической ситуации, тенденций моды, наконец. Пока социальные сообщества существовали относительно изолированно, немаловажную роль имели этнические традиции и национальные привычки.

В процессе глобализации представления людей об идеале красоты, в том числе женской, стремительно нивелируются образцами, так называемой, массовой культуры. Предложения телевидения, кинематографа, интернета мгновенно облетают весь мир и внедряются в сознание самых разных людей всей планеты, культивируя определенные стандарты и меняя традиционные представления. Африканские дреды, индейский ирокез, миндалевидные формы глаз с подводкой и стрелочками проникли в международные модные тенденции, выйдя из границ традиционного круга их распространения. В конце XX - начале XXI вв. идеалы голливудских стандартов – «белокурые секси», «кукла барби», «90-60-90» стали оказывать очень сильное влияние в разных континентах и странах мира. Эти тенденции не обошли и монголов, легко воспринимающих и быстро адаптирующих новшества: их отклики можно встретить сегодня на городских улицах Монголии. Как менялись представления кочевников об эталоне женской красоты и образе идеальной женщины можно проследить на примерах литературных героинь, культовых изображений женских персонажей от исторических портретов средневековья до буддийских скульптур и живописных изображений почитаемых монголами богинь.

Современный монгольский писатель С. Эрдэнэ в своем романе «Занабазар» создает три женских персонажа, воплотивших в себе главные архетипы монгольской женщины: девушки-невесты, матроны-матери семейства и соратницы-подруги. Эталонная красота, естественно, воплощена в девушке-невесте. Амина, героиня романа, согласно легенде, была прообразом знаменитого творения скульптора – богини Белой Тары. Описывается она

так: «девушка лет 15-16-ти, то есть примерно одного возраста с гэгэном – с тонкой талией и полными бедрами, высокая, с прекрасным, изящным телом и гибкой шеей, под тонкими длинными бровями мягким взором блистали ее черные глаза, сквозь белую кожу лица просвечивал розовый румянец, а гибкая поступь ее была словно грациозный танец» [16, с. 3. Перевод с монгольского здесь и далее С.С.]. Красота матери имеет другие критерии: «Несмотря на то, что матроне Ханджамц было уже около пятидесяти, как говорится, «у счастливой царицы щеки румяны», она все еще сохраняла свою блистательность; круглое белое лицо ее было безупречно чистым, без единого пятнышка и даже мелких родинок, черные открытые глаза; симпатичная, полная женщина среднего роста». «Пальцы ее рук, украшенные одним единственным небольшим кольцом с бирюзовой вставкой, были довольно пухлыми, и в то же время гибкими и длинными...»; «в делах мастерица, в речах умница» [16, с. 56]. Подруга-соратница мастера – сильная женщина, не уступающая мужчине ни талантом, ни физической закалкой.

Наиболее ранние живописные изображения женщин, знатных монголок относятся к началу XIV в. Это портреты ханш – матерей и жен правителей монгольской империи в ряду портретов «золотого рода» Чингис-хана, выполненные на шелке анонимным автором в годы правления Хубилай-хана (1271 – 1368)¹. Портреты выполнены в едином стиле, в традиционной, китайской технике шелковых свитков, в теплой, желто-красной тональности на монохромном фоне цвета жухлой травы. Правительницы изображены в национальных монгольских халатах – *дэгэл*, в одинаковых головных уборах – *бохтог*, специфической фигурной конусовидной формы, с монгольскими национальными украшениями из жемчугов. Несмотря на кажущееся сходство, одеяния и украшения женщин не повторяются. Лица представлены в легком полуобороте и имеют яркие индивидуальные черты, художнику удалось передать не только возраст, высокий социальный статус и внешние антропометрические данные женщин, например, разные формы глаз, носов, оттенки цвета кожи, но и уловить их характер и даже настроение. Поскольку выбор невесты, будущей жены и матери продолжателей золотого рода всегда преследовал цель улучшения породы и сохранения генофонда, правящие семьи имели возможность выбирать лучших девушек. В целом же, судя по портретам, красавица имперской эпохи – это луноликая дива с аккуратными, пропорциональными чертами лица, спокойная, нежная, мудрая, преисполненная достоинств, обладающая хорошим здоровьем и, очевидно, далеко не худенькая. См.: Рис. 1-3.

¹ Оригиналы портретов хранятся в Музее императорского дворца в Тайбее /National Palace Museum/, вывезены из Гугуна – «Запретного города» Императорского дворца Пекина.



Рис. 1. Чабхи-хатан (1227–1281), жена Хубилай-хана. Живопись на шелке. Национальный музей-дворец, Тайбей [6].



Рис.2. Насан-хатан (ум. 1294), вторая жена Хубилай-хана. Живопись на шелке. Национальный музей-дворец, Тайбей [6].



Рис. 3. Раднашири-хатан (ум. 1322), жена Аюурбарвада Буянту-хана. Живопись на шелке. Национальный музей-дворец, Тайбей) [6]

В буддийский период истории Монголии огромное влияние на представление о женской красоте стали оказывать эталоны изобразительного искусства Древней Индии, средневекового Непала и Тибета. Имена художников остались неизвестными в силу буддийской традиции, отрицающей эго и самость. Тем не менее, в истории искусства Монголии есть имена, имеющие без преувеличения, эпохальное значение. С 1267 года при дворе Хубилай-хана работает непальский мастер Анико (1245-1306), приглашенный с группой неварских ремесленников сакьяским иерархом Пагба-ламой (1235-1280) сначала в Тибет для строительства ступы своему дяде Сакья-пандите (1182-1251), а затем в столицу империи, основанную Хубилай-ханом, г. Даду (ныне Пекин). Сложно, как доказать, так и опровергнуть авторство Анико в предметах, которые ему сегодня приписывают исследователи. Но именно к этому периоду относятся величайшие шедевры изобразительного искусства Центральной Азии, воскресившие классику индийской традиции Пала-Сена и вдохнувшие в нее свежее веяние и новое прочтение, актуальное для своей эпохи и историко-культурных реалий. Кливлендская танка с изображением Зеленой Тары – один из лучших в мире образов богини, по мнению Дэвида Велтона, является творением Анико (рис.4). Впрочем, портрет Хубилай-хана и его жены Чабхи также приписывается некоторыми авторами великому непальцу.

Из так называемого «темного периода» истории Монголии, разрываемой междоусобными войнами, монголы сохранили память о Премудрой ханше Мантухай (1449 – 1510), прославленной не только своей красотой,

но и мудростью государственной правительницы, силой духа и характера. Ее образ был воссоздан монгольским кинематографом и актрисой Намсрайн Сувд в известном фильме «Мантухай цэцэн хатан», вышедшем в 1987 г. (Рис.5).



Рис.4: Зелёная Тара. кон. XII – нач. XIII в. Музей искусства, Кливленд, США [5].



Рис 5. Намсрайн Сувд в роли Мантухай-цэцэн хатун в одноименном кинофильме 1987г.

Во второй половине XVII в. в Монголии появляется мастер, достигший непревзойденного мирового уровня художественного воплощения идеала физической и духовной красоты человека. Дзанабазар (1635 - 1723), сын халхаского Тушету-хана Гомбодоржа и ойратской княгини Ханджамц, потомок чингисова рода, первый теократический правитель Монголии Богдо-гэгэн, воплощение великого тибетского ученого Джебзун Таранатхи (1575-1634), замечательный художник, мыслитель и просветитель. Он воплотил в скульптурах богинь 32 великих и 80 малых признаков божественной красоты существа достигшего просветления. Сохраняя всю строгость иконографического канона, он сумел вдохнуть в них осязаемую полноту жизни. Абсолютная чистота линий и безупречные пропорции его творений есть выражение внутренней чистоты и красоты духовной реализации. Гениальность Дзанабазара состоит в том, что он сумел воплотить в монгольских буддийских божествах универсальный код красоты, не подвластный времени и покоряющий людей разных культур, этносов, рас, стран и континентов (рис.6, 7).



Рис. 6. Зеленая Тара. XVII в. Дзанабазар. Музей-дворец Богдо-гэгэна г. Улан-Батор [9].



Рис.7. Белая Тара. XVII в. Дзанабазар. Музей изобразительных искусств. г. Улан-Батор [15].

Уже упоминавшийся нами выше монгольский писатель Эрдэнэ проникновенно описывает шедевр Дзанабазара: «...Поистине был найден облик совершенного спокойствия Её, что освободилась от мира людских страданий, прощения, и милосердия, уйдя в вечность – удлиненные, яркие глаза, освещенные приветливостью и гибким умом, красивый прямой нос, маленькие пухлые губы, забывшие страсть, полные щеки, округлые как у ребенка, просторный, выпуклый лоб, не теряющий своего величия под золотой короной богинь; материнское чрево, питающее мир и дарующее преемственность поколений; две прекрасные девичьи груди, юные и упругие, пылающие теплом; спина, хорошенькая словно речка; изящный изгиб вправо ее стана обнаруживает прекрасную фигуру, не очень тонкую, но и не широкую талию; при полной раскованности, схвачена застывшая динамика смирения в положении ее рук и ног, таинственное единение чувственной женской красоты с преклонением перед ее божественной сущностью; - богиня Тара совершенно не похожая на предшествующие творения ее образов в Тибете и Индии, на грани строгого канона иконографии и его отсутствия; без одеяния, она украшена так, что невозможно считать ее на-

гой, божественная и человеческая, реальность и символ, выражающая внутренний мир и внешний облик, искусство проявления веры, опыт глаз и рук умелого мастера, единение ума и учености, обычная и одновременно необыкновенная, словно вспышка и извержение любви Татхагаты, как мелодия, таинственным образом доносящаяся из врат печали; монгол, мыслящий по-монгольски, гнев и скорбь, веру и почтение, силу и величие, мечты и чаяния - все безмерно и щедро воплотил он в это творение: халхасская Зеленая Тара, дарующая непреходящую пользу всем страдающим живым существам, пресвятая богиня, Сияма Тара – оживший золотой облик Амины...» [16; С. 86].

Индо-тибетский канон в основе развития монгольской иконографии

Как известно, в формировании эстетических принципов монгольской иконографии огромную роль сыграла древнеиндийская традиция поэтики и культового изобразительного искусства. Эстетика Калидасы¹ и Дандина² легко читается в произведениях буддийской скульптуры Монголии, а образные эпитеты вошли в поэтическую лексику монгольской литературы. Например, образ пленительной якини, созданный в знаменитой элегии средневекового индийского поэта Калидасы (Kalidāsa). *Мегахадута* «Облако-вестник» Калидасы была переведена на тибетский и монгольский языки, вошла в состав канонического буддийского свода комментариев Данжур (тиб.: bstan 'gyur) и пользовалась популярностью у буддистов Ваджраяны. Она «стройна, смугла, с зубами острыми и алыми губами, и с узким станом, но глубоким лоном, с быстрым взглядом серны, с походкой медленной тяжелых бедер и с полными грудями, она красавица мира – первое создание Брахмы». «Веки черноокой вздрагивают, словно лотос, если потревожен рыбкой...». Ее «бедро - белей ствола банана»; «...гибкий стан – в изгибах лиан, ...взгляд – у серны боязливой, ... бледный лик – в лучах луны, а пышность кос – в хвосте павлина» [14, стих 19, 32, 33, 41]. Несомненно, огромное значение имело творчество Дандина и его трактат

¹ Калидаса – легендарный индийский поэт, живший, вероятно, в раннем средневековье, хотя устная традиция относит дату его рождения к эпохе до н.э. Его поэма «Облако-вестник» впервые была переведена на старомонгольский язык в XVIII для издания текстов Данжура под названием «Зардал-уулэн». На современном монгольском языке поэма известна в замечательном переводе академика Б. Ринчена 1958 г. В декабре 2017 г. вышел в свет новый монгольский перевод произведения под названием «Уулэн элч» Л. Тэрбиша.

² Дандин, Шри (ок. VII в.) - один из основоположников индийской поэзии и теоретик литературы. В «Кавьядарше» (Зерцале поэзии) он изложил главный создания литературного произведения - деление на «тело» и «украшения». К «телу» он относил смысл, идею произведения, а к «украшениям» поэтические приемы, изобразительно-выразительные средства (тропы и фигуры), звуковые сочетания.

по поэтике «Кавьядárша» (санскр. - зеркало поэзии). Это произведение также вошло в состав Данжура и потому являлось методическим руководством для творчества тибетских и монгольских авторов.

Монгольские авторы в качестве образца для создания собственной системы иконографического изображения буддийских божеств использовали такие источники как «Читралакшана» и «Пратималакшана». Для индийской традиции характерна упорядоченная сосчитанность целого и его составляющих. «Читралакшана», добуддийский источник иконометрии царя-чакравартина, идеального человека, равного богам, использует девятикратную модульную систему мер (наватала), где единицей меры служит длина ладони или высота лица (тала), а модулем - ширина пальца (ангула). «Пратимамана лакшана», представляет образ Будды также по системе девяти ладоней, при модуле в двенадцать *ангула*, а для изображения богинь рекомендуется система в восемь ладоней (аштатала). В «Самварарудайе» или тантре Самвары система мер в десять ладоней (дашатала) при модуле двенадцать ангул используется для изображения тантрийских божеств. При этом модуль для Будды и Самвары - 12,5 ангула, а мера для богинь - Ваджраварахи и других в ранге будды - девять ладоней. Тантра «Калачакры» предписывает систему мер в десять ладоней, но при 12,5 ангула, при этом не делает различий между мужским и женским божеством. В индийских трактатах «Притимаманалакшана» Атрейи и «Крийясамучайя», комментарии Ратнаракшиты женские божества выделены в отдельный разряд, однако у разных источников нет единогласия.

Таранатха (1575-1634), известный тибетский ученый, говорил, что богини не должны изображаться одинаково, как будды и бодхисаттвы, но поскольку они соединяются с теми и другими, то их следует объединить в одной специальной рубрике девяти ладоней с поправкой на особенности женского тела. Особенности метрики женского тела это: высота не равна ширине, поэтому при изображении богини ушниша отбрасывается, длина отрезков «высота горла», «подбородок», «сердце», «пупок» сокращается на половину пальца, но эти сокращенные два пальца прибавляются к нижней части тела. Также, если лица мужских божеств имеют «форму яйца», обращенного заостренным концом вниз, то лица богинь имеют «форму кунжутного зерна», то есть более узкие и вытянутые [10; С. 50].

В XVIII в. силами амдоских ученых при самом активном участии монголов, по инициативе и под руководством Джанджа-хутухты Ролби Дорже (1717-1786) и Ачжа-гэгэна Лобсан Дамби Жалцана (род. 1708 г.) была предпринята реформа иконописных стандартов. Амдоские авторы имели взгляды отличные от Таранатхи, и от Цзонхавы. Метрика идамов - нечто гибридное между системой Калачакры и «Самварарудайи» с поправками Ратнаракшиты. У тантрийских форм нижняя половина тела длиннее верхней за счет увеличения длины коленного сустава [10; С. 55; 110-113]. В

результате был издан свод «Триста бурханов»¹. Амдоская традиция имела сильные позиции в XVIII-XIX вв. в Монголии и Бурятии.

Иконографический и иконометрический канон Ваджраяны окончательно сложился к концу XVIII века, но своды божеств тибето-монгольского буддизма продолжали формироваться вплоть до недавнего времени и служили подтверждению авторитетных традиций. Например, «Пятьсот бурханов»² представляют садханы 21 формы Тары в традиции Сурьегупты (тиб. *nyi ma spas ma'i lugs*) и отдельные формы Тары в традиции Атиши (тиб.: *a ti sha'i lugs*).

Золотое сечение в искусстве Дзанабазара

Дзанабазар вершил проповедь не вербальными средствами в рамках буддийского канона изобразительности, используя древнейшие, поразительно простые и экономные приемы художественных ремесел. Морфология роскошной декорации его божеств обнаруживает детали декора, которые использовались кочевниками Центральной Азии в эпоху бронзы и оставались излюбленными на протяжении 2-3-х тысячелетий. Источники иконографии элементов, составляющих целое, которые собственно и создают неповторимое своеобразие творчества художника, имеют автохтонный характер и присутствует в традиционном искусстве монгольских кочевников. Прежде всего, выделяется круглый, спиральный орнамент, разновидности которого тысячелетиями сопровождают кочевников Великой Степи. Этнический орнамент - одно из самых консервативных явлений, подобно архаичным языческим культам, он обладает способностью

¹ Впервые в Европе этот свод был издан европейскими учеными с участием Пандера и А. Грюневеля в 1890 году: *Das Pantheon des Tshangtsha Hutuktu. Ein Beitrag zur Iconographie des Lamaismus von Prof. Eugen Pander, Herausgegeben und mit Inhaltverzeichnissen versehen von Albert Grünwedel. Berlin, 1890.* Но он содержал не все, а лишь 190 изображений, к тому же, изображения были в прорисовке художников издательства, так как оригинал – ксилограф был слишком плох. В 1903 г С.Ф. Ольденбургом было предпринято новое издание «Трехсот бурханов» с ксилографа, хранившегося в Азиатском музее Императорской Академии наук, предположительно из коллекции барона К. фон Шиллинга. Это было издание увеличенной в 3 раза копии, выполненной, вероятно, бурятским художником на русской бумаге. Переиздан 1997 г. XX в. В. Монтлевичем под новым названием «Древо собрания трехсот изображений» [12].

² Тиб.: *rin 'byung snar thang brgya rt sa rdor 'phreng bcas nas gzungs pa'i bris sku mthong ba don ldan bzugs so* – Издал его в 1810 VII Панчен-лама (*nyi ma bstan pa chog las nam rgyal, 1782-1854*). Это были иллюстрации к трактату Таранатхи. Свод не случайно стал известен на западе под монгольским названием «*Taban juun burhad*». Руководили работами издания Чойжи Хайдуб (тиб: *Chos skye mkhas sgrub*) и гелонг Церин (тиб.: *Dge slong tshe ring*), принимали участие многие монгольские художники: Жимба Лобсан (*bzhing ba blo bzang*), Лобсан Даши (*blo bzang kra shes*), Агван Шераб (*nga dbang shes rab*), Лобсан Чойдар (*blo bzang chos dar*), Лобсан Цепар (*blo bzang tshe phag*). «Пятьсот бурханов» издавалось исследователями неоднократно, в частности, в серии «Шата Питака» Рагху Виры и Локеша Чандры. В 2000 г. Брауэн и Уилсон осуществили фундаментальное, критическое издание свода в Швейцарии [1].

«не терять лица» с течением времени, сохраняя присущие ему формы и колорит. Два простейших элемента монгольского орнамента *эрхий* (знак поднятого большого пальца руки) и *онги* (точка, кольцо, круг) являются формами двух видов спиралей, называемых в математике логарифмической спиралью Фибоначчи и Ахимедовой спиралью. Первая несет значение динамичности, роста и развития, а вторая ритмичности, стабильности, равновесия. Иными словами, графика кочевнического искусства - это передача двух главных идей о вечности и изменчивости мира в их органичном сочетании. Для стиля Дзанабазара характерно использование одних и тех же паттернов: однослойные розетки степных цветов, орнаментальные завитки бараньих и оленьих рог, или *эрхий*, избегание острых углов, изломов, стремление к округлости и геометрической простоте.

Летом 2014 г. в глухой тайге, горах Хэнтэй-хана монгольские ученые нашли развалины монастыря Сарьдагийн хийд (тиб.: *ri bo dge rgyas gling*) заложенного Дзанабазаром в 1654 г. Археологи обнаружили большое количество буддийских скульптур и элементов декора из глины, месторождение которой нашлось поблизости. Скульптуры хранят неповторимый почерк Дзанабазара, их пропорции соответствуют золотому сечению, а узоры декоративных деталей сложены из знакомых завитушек бараньих рог (спирали *эрхий*). В творчестве Его Высоко-Светлейшества все подчинено природному ритму золотого сечения. Это хорошо прослеживается как в скульптуре, так и в живописи мастера. Образы, созданные им, состоят из символов золотой пропорции, сложенных соразмерно в той же пропорции, как и вся композиция целиком, являющая собой воплощение идеальной спирали жизни. Поэтому они полны скрытой энергии и движения, словно схваченные застывшим кадром из фильма, чтобы мы могли их хорошенько рассмотреть. Удивительная пропорциональность Зеленой Тары вписана в ассиметричную схему движения, а все элементы и детали скульптуры образованы одной и той же формой линии в ее всевозможных ракурсах и комбинациях. Золотая спираль - это формула ускоряющегося движения, и ее полновесное воплощение в скульптуре богини подтверждает ее сущность, как «ускоренной помощи», ведь одно из имен-эпитетов Тары буквально означает «Быстродействующая» (тиб.: *myug mdzad ma*).

Все описанные качества присущи ранее неизвестной скульптуре Зеленой Тары из частной коллекции А. Алтангэрэла. Не смотря на стилистическое единство, внешний облик и характер скульптуры не повторяет уже известные образы, созданные Ундэр-гэгэном. Знаменитая Белая Тара из Музея изобразительных искусств им. Дзанабазара предстает в облике абсолютной девственной чистоты, пребывающей в трансцендентальной отрешенности от бренной суеты. Зеленую Тару Дзанабазара обычно воспринимают как идеал зрелой женской красоты: она создает впечатление стремительной, сильной женщины, полной энергии и страстной любви.

Зеленая Тара из коллекции А. Алтангэрэла полна глубочайшего сострадания, всепрощающей любви и нежности, с истинно материнской готовностью прийти к нам на помощь. Скульптура удивительным образом сочетает в себе качества двух уже знаменитых образов: зрелую красоту и энергию Зеленой Тары, а также возвышенность и нежность Белой Тары. Вероятно, это воплощение истинной Мудрости является творением более позднего периода мастера, когда многие этапы работ проводились уже его учениками, но моделирование и наиболее важные части осуществлялись им самим (Рис.8). Этим объясняется отсутствие ювелирной точности и тонкости в обработке деталей, гравировке и т.д.

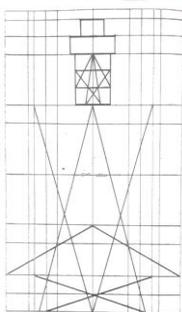


Рис.8. Зеленая Тара. Бронза, литье. Высота 53 см., ширина лотоса 32 см., высота лотоса 15 см. Горячая и холодная позолота. Коллекция А.Алтангэрэла.

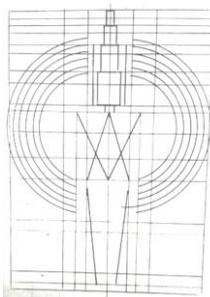
Высота лица скульптуры 8, объем талии 22,5, объем груди 34,5, объем бедер 33,5 см. Если пересчитать данные на рост человека с учетом иконографической меры, равной длине лица, то рост богини составит около 187 см., объем талии 60 см., объем бедер 89,3 см, а обхват по линии груди 89,7 см. То есть, физические параметры богини Дзанабазара соответствуют модным стандартам 90-60-90 фотомоделей современных глянцевого журналов.

Известный монгольский ученый Сумба-Хамбо Ешей Бальжор (1704-1788), автор весьма значительного трактата по иконометрии и иконографии, жил и творил в основном в период после ухода из жизни Дзанабазара. В своей исторической хронике «Пагсам джонсан» он изволил «не заметить» великого скульптора, религиозного и политического лидера Монголии Ундур-гэгэна, содержание трактата Сумба-Хамбо по иконографии обнаруживает весьма сильное влияние Дзанабазара на иконографическое искусство того периода. В частности, Сумба-Хамбо собственно канонизирует параметры написания женских божеств, которые уже ввел в монгольскую практику Дзанабазар – его богини высоки ростом и имеют удлинённые пропорции согласно тантрийским текстам.

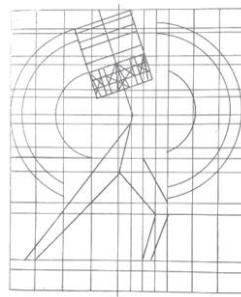
Таб. 1. Будды в числах и формулах буддийского канона на примере схем из трактата Сумба-Хамбо Ешей Бальжора (схемы 1.1-1.6) [10; С.236-243].



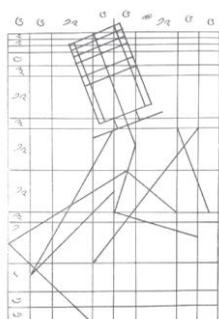
1) Будда, мера дашатала, 12 ангула



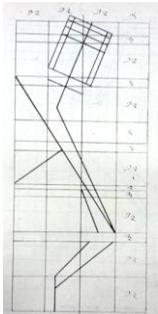
2) 1000-рукие и много-
лобые, мера дашатала,
12 ангула



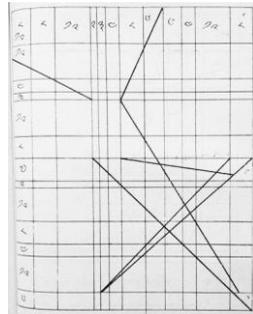
3) Самвара и др. мера да-
шатала, 12,5 ангула



4) Тара и др. Мера нава-
тала, 12 ангула, контра-
пост.



5) Ваджрарахи и др.
ашатала, 12 ангула,
контрапост.



6) Дэви и др. на вахане. Аш-
татала, 12 ангула.

Но не только антропометрические параметры дзанабазаровских монгольских богинь рубежа XVII-XVIII вв. сближают их с эстетикой нашей современности. В начале XX в. великий русский художник Василий Кандинский попытался обнажить суть изображаемого, лишив его фигуративности настолько, насколько это было возможно в тот период истории искусства. В результате, его, например, такие работы как «Мягкое напряжение» и «Круги в круге» 1923 г. вплотную приблизились к принципам классической буддийской и традиционной монгольской изобразительности. Мягкое напряжение женской сострадательной энергии есть суть богини Зеленой Тары.

К сожалению, ограничения формата публикации не дают возможности представить вопрос более подробно, но можно констатировать, что даже приблизительный обзор монгольских предметов искусства показывает, что базовые элементы изобразительных средств местных мастеров остаются неизменными на протяжении тысячелетий, а эстетическая преемственность древних центрально-азиатских художников сохраняется не только в предметах быта и прикладного искусства, но пронизывает буддийское изобразительное искусство Монголии [17]. Провозглашенные Дзанабазаром художественные принципы, актуальны и сегодня, так как они соответствуют гуманистическим и эстетическим тенденциям нашего времени. Графическое выражение эстетики Дзанабазара или *внутренняя пульсация произведения* по Кандинскому [18] это передача двух главных идей о вечности и изменчивости мира в их органичном сочетании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Brauen., M., M. Willson (ed.). Deities of Tibetan Buddhism. The Zürich Painting of the Icons Worthwhile to See (Bris sku mthoñ ba don ldan). Boston, 2000.
2. Indo-Asian Literatures. Vol. 30. Materials for a History of Tibetan Literature. Part 3. SPS. sgrub thabs kun dtus 'byung dbyangs mkhyen brtse'i dbang po kun dga' bstan pa'i rgyal mtshan // - New Delhi, 1963.
3. Mongolian Buddhist art: Masterpieces from the Museums of Mongolia. V. I. Thankas, Appliques, Embroiders. P. 1,2. Seindia publications. Chicago, USA, 2011.
4. Pal, P., 1984 - Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thankas: Eleventh to Nineteenth Centuries. Basel.
5. Weldon D., 2010. On Risent Attribute to Aniko // <http://www.asianart.com>
6. YUAN DYNASTY EMPRESSES (1271 ~ 1368 A.D.) NATIONAL PALACE MUSEUM IN TAIPEI. [HTTP://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/CATEGORY:PORTRAIT_PAINTINGS_OF_EMPRESSES_OF_THE_YUAN_DYNASTY](http://commons.wikimedia.org/wiki/category:portrait_paintings_of_empresses_of_the_yuan_dynasty)
7. A new Tibeto-Mongol Pantheon. Sata Pitaka series: Published by Raghu Vira. Vol. 20 (Part 8-21).
8. Батчулуун Л. Монгол дархны урлаг. Боть 1, 2. Улаабаатар, 2009
9. Богд хан ордон музей: Узмерийн дээжис. (Bogd Naan Palace Museum) Улаанбаатар, 2011.
10. Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции. Амдо, XVIII в. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971.

11. Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламайского культа из коллекции князя Э.Э. Ухтомского. СПб., Типография Императорской Академии наук., 1905 - 178 с.
12. Древо собрания трехсот изображений. Ред. В.М. Монтлевич. СПб., Изд-во «Алга-Фонд» 1997 – 136 с.
13. Лувсанвандан Д. Концепция красоты человека в одном монгольском трактате // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. М., 1983.
14. «Облако-вестник» (Megha-dūta). Ritter П.Г. Древне-индийская элегия Калидасы. Харьков: «Печатное дело», 1914 – 46 с. : ил.
15. Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1982.
16. Эрдэнэ С. Занабазар. Монгол роман. Улаанбаатар, УХГ, 1989.
17. Syrtypova S.-Kh. The Buddhist Fine Art of Yuan Dynasty: impacts of nomadic culture // Buddhist and silk road studies in the age of globalization. The materials of Buddhist forum in Chongsheng monastery. Dali, Yunnan, China, September 2016. Dali, 2017, pp.434-461.
18. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов. СПб., Азбука-классика, 2005.

TRANSLIT

1. Brauen, M., M. Willson (ed.). Deities of Tibetan Buddhism. The Zürich Painting of the Icons Worthwhile to See (Bris sku mthoñ ba don ldan). Boston, 2000.
2. Indo-Asian Literatures. Vol. 30. Materials for a History of Tibetan Literature. Part 3. SPS. sgrub thabs kun dtus 'byung dbyangs mkhyen brtse'i dbang po kun dga' bstan pa'i rgyal mtshan // - New Delhi, 1963.
3. Mongolian Buddhist art: Masterpieces from the Museums of Mongolia. V. I. Thanks, Appliques, Embroiders. P. 1,2. Seindia publications. Chicago, USA, 2011.
4. Pal, P., 1984 - Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thanks: Eleventh to Nineteenth Centuries. Basel.
5. Weldon D., 2010. On Risent Attribute to Aniko // <http://www.asianart.com>
6. YUAN DYNASTY EMPRESSES (1271 ~ 1368 A.D.) NATIONAL PALACE MUSEUM IN TAIPEI.
[HTTP://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/CATEGORY:PORTRAIT_PAINTINGS_OF_EMPRESSES_OF_THE_YUAN_DYNASTY](http://commons.wikimedia.org/wiki/category:portrait_paintings_of_empresses_of_the_yuan_dynasty)
7. A new Tibeto-Mongol Pantheon. Sata Pitaka series: Published by Raghu Vi-ra. Vol. 20 (Part 8-21).
8. Batchuluun L. Mongol darhny urlag. Bot' 1, 2. Ulaabaatar, 2009
9. Bogd han ordon muzej: Uzmerijn dehehzhis. (Bogd Haan Palace Museum) Ulaanbaatar, 2011.
10. Gerasimova K.M. Tibetskij kanon proporcij. Traktaty po ikonomet-rii i kompozicii. Amdo, HUSH v. Ulan-Udeh: Buryatskoe knizhnoe izdatel'-stvo, 1971.
11. Gryunvedel' A. Obzor sobraniya predmetov lamajskogo kul'ta iz kol-lekcii knyazya EH.EH. Uhtomskogo. SPb., Tipografiya Imperatorskoj Akademii nauk., 1905 - 178 s.
12. Drevo sobraniya trekhstot izobrazhenij. Red. V.M. Montlevich. SPb., Izd-vo «Alga-Fond» 1997 – 136 s.
13. Luvsanvandan D. Koncepciya krasoty cheloveka v odnom mongol'skom traktate // Iskusstvo i kul'tura Mongolii i Central'noj Azii. M., 1983.
14. «Oblako-vestnik» (Megha-dūta). Ritter P.G. Drevne-indijskaya ehlegiya Kalidasy. Har'kov: «Pечатnoe delo», 1914 – 46 s. : il.
15. Cultehm N. Iskusstvo Mongolii s drevnejshih vremen do nachala XX veka. M., 1982.
16. EHrdehneh S. Zanabazar. Mongol roman. Ulaanbaatar, UHG, 1989.
17. Syrtypova S.-Kh. The Buddhist Fine Art of Yuan Dynasty: impacts of no-madic culture // Buddhist and silk road studies in the age of globalization. The materials of Buddhist forum in Chongsheng monastery. Dali, Yunnan, China, September 2016. Dali, 2017, pp.434-461.
18. Kandinskij V. Tochka i liniya na ploskosti. K analizu zhivopisnyh ehlementov. SPb., Azbuka-klassika, 2005.