



Научная статья
УДК 7:141(517.4)“09/10”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.01.003

Влияние философских течений и художественных традиций Китая на изобразительное искусство киданьской империи Ляо



Лутын Хастуя ^a
Доржсурэнгийн Уранчимэг ^b

^{a, b} Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия

^a hastuya1979@163.com

^b uranchimeg_fineart@yahoo.com



Аннотация. Статья посвящена ряду важных аспектов развития изобразительного искусства народа киданей, создавших в средние века государство, известное как империя Ляо. Находившееся на территории современной Монголии и Северного Китая, оно оказалось на пересечении различных культурных течений, в разной степени повлиявших на духовную жизнь киданей и их творческую активность. Целью статьи является анализ процесса интенсивного взаимодействия киданей с китайской культурой, в результате чего на местной почве сложилась оригинальная художественная традиция, воспринявшая в мировоззренческом плане влияние даосизма, конфуцианства и буддизма. Ее искусствоведческий анализ позволяет сделать вывод об избирательном подходе киданьских художников к адаптации мотивов, стиля и изобразительного содержания, заимствованных из китайского искусства. Показано влияние конфуцианского учения, проявившееся в осознанном утверждении художественными средствами идей социального порядка, и воздействие буддизма, определившее характер мировосприятия художников и содействовавшее созданию разработанной иконографии. Обоснован вывод о том, что духовная культура и искусство народа киданей представляют собой уникальный синтез различных мировоззрений и художественных традиций.

Ключевые слова: изобразительное искусство, даосизм, конфуцианство, буддизм, художественная традиция, кидани, империя Ляо

Для цитирования: Хастуя Л., Уранчимэг Д. Влияние философских течений и художественных традиций Китая на изобразительное искусство киданьской империи Ляо // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 1 (32). С. 34–49. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.01.003>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1086>.

Original article

The influence of philosophical movements and artistic traditions of China on the fine arts of the Khitan Liao Empire

Lutin Hastuya ^a

Dorjsurengiin Uranchimeg ^b

^{a, b} *Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia*

^a *hastuya1979@163.com*

^b *uranchimeg_fineart@yahoo.com*

Abstract. The article discusses the development of fine arts among the Khitan people, who established the Liao Empire during the Middle Ages. The empire was located in modern-day Mongolia and Northern China, and was influenced by various cultural currents that impacted the spiritual life and creative activity of the Khitans to varying degrees. The article aims to analyse the process of intensive interaction between Khitans and Chinese culture, resulting in the formation of an original artistic tradition on local soil. This tradition was influenced by Taoism, Confucianism, and Buddhism in terms of world outlook. Analysis of this tradition allows us to conclude that Khitan artists took a selective approach to adapting motifs, style and visual content borrowed from Chinese art. The influence of Confucian teachings, manifested in the conscious affirmation of ideas of social order through artistic means, and the influence of Buddhism, which determined the nature of the artists' world-view and contributed to the creation of the developed iconography, are shown. The conclusion is substantiated that the spiritual culture and art of the Khitan people represent a unique synthesis of different world-views and artistic traditions.

Keywords: fine arts, Taoism, Confucianism, Buddhism, artistic tradition, Khitans, Liao Empire

For citation: Hastuya, L. and Uranchimeg, D. (2024) 'The influence of philosophical movements and artistic traditions of China on the fine arts of the Khitan Liao Empire', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 34–49. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.01.003. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1086>. (In Russ.)

Введение

Изучение различных вопросов межкультурного взаимодействия составляет одно из наиболее востребованных исследовательских направлений как в отечественной, так и в мировой науке нашего времени. Причины особенной актуальности подобного подхода лежат на поверхности. Внимательное рассмотрение разных аспектов данного процесса, изучаемого с позиций исторической науки, культурологии и искусствоведения, способно не только внести важные дополнения в общую картину взаимоотношения великих цивилизаций Запада и Востока в прошлом.

С его помощью можно выстроить жизнеспособную модель взаимодействия различных культур, крайне востребованную в настоящее время, когда призыв «поворот на Восток» воспринимается в ряде стран в качестве основания осознанной программы действий в сфере государственного, военного и культурного строительства.

Хорошо известно, что, изучая прошлое в самых разных его аспектах, мы учимся лучше понимать настоящее. Это особенно очевидно при обращении к исследованию исторических источников и памятников художественного творчества. Анализируя их, мы осознаем, в каких формах

осуществлялся диалог различных культур, как происходило их взаимное обогащение и какие направления культурного взаимодействия оказывались наиболее перспективными. Переноса опыт изучения прошлого на почву современности, мы с успехом можем использовать его для построения новых каналов межкультурной коммуникации и заимствования выдающихся достижений других культур, приспособляемых к местным условиям и локальным традициям. Поэтому в свете задач сегодняшнего дня изучение даже отдаленных эпох обретает огромную *актуальность*, особенно когда мы обнаруживаем следы межкультурного взаимодействия и культурной экспансии, проходящей, что называется, «на встречных курсах», когда оба этноса в культурном отношении обогащаются за счет друг друга.

В данной статье мы анализируем ряд особенностей изобразительного искусства, получившего развитие в могущественной империи Ляо, что и является *целью* исследования. В качестве методов используются историко-генетический метод, сравнительно-искусствоведческий анализ.

Основы искусства киданей были заложены еще в древнем Китае, откуда впоследствии оказались перенесенными на новую почву. Этой почвой стало искусство народа, в русскоязычной историографии обозначаемого как «кидани» (англ. *Khitan people*, нем. *die Kitan*, монг. *Кидан үндэстэн*). Искусство киданей вобрало в себя базовые установки китайской эстетической мысли, сохранив при этом свое национальное своеобразие. Поэтому его следует рассматривать как итог удивительно продуктивного синтеза разных творческих традиций — как национальной, так и заимствованной извне. Учитывая обширность поставленной нами темы, мы ограничимся здесь сжатым рассмотрением заявленной проблематики, оставляя на будущее ее более подробный анализ, равно как и изучение ряда важнейших памятников творческой деятельности местных художников.

Формирование империи Ляо и ее взаимоотношения с Китаем

Прежде всего нам следует напомнить об основных исторических этапах в развитии империи Ляо, а также об особенностях ее политико-экономического и культурного взаимодействия с Китаем.

Киданями принято именовать племена, которые относились к монгольской языковой семье и в древности населяли обширнейшие территории современной Монголии, а также Маньчжурии и Внутренней Монголии (КНР). В VI веке ряд этих племен вошел в состав империи тюрков, а другая часть мигрировала дальше на запад, расселившись вплоть до территории современной Кореи

включительно. В следующем столетии завязываются тесные отношения киданей с Китаем, начавшиеся с того, что в 620-х годах их посланники дважды появлялись при танском дворе с богатыми дарами [1, с. 13]. Интенсивность дипломатических отношений между ними заметно возросла после разгрома Восточно-тюркского каганата и захвата его территорий Китаем и впоследствии уже не ослабевала, хотя эти отношения знали периоды подъема и заметного охлаждения. В начале X века кидани подошли вплотную к созданию своей государственности, процесс сложения которой увенчался в 947 году принятием наименования «Великое Ляо». Их империя находилась на подъеме вплоть до конца XI столетия, представляя собой «мощнейшую номадно-оседлую политику предмонгольского времени» [2, с. 53]. В империю Ляо входили обширные территории Монголии и Северного Китая, ее власть распространялась на множество племен (шивэй, чжурчжэни и др.), а государственное устройство отличалось необыкновенно сложным для той эпохи характером функционирования административных институтов. Тем не менее со временем «изнеженные», согласно китайской традиции, правители Ляо утратили энергию и инициативу, отчего империя вступила в полосу кризисов и в итоге перестала существовать в 1125 году, когда была окончательно разрушена в ходе вторжения чжурчжэней.

На разных этапах исторического развития кидани по-разному выстраивали порядок дипломатических и культурных взаимосвязей с Китаем. Особая модель отношений сформировалась в период существования империи Ляо. Анализируя ее, известный российский востоковед Г.Г. Пиков писал: «Многовековому китаецентризму начинает противостоять медленно формирующийся киданецентризм. <...> Кидани в этот период (XI век. — Прим. Л. Х., Д. У.) сделали многое для сохранения сложившихся в регионе отношений. <...> Особую роль в познании друг друга и некотором размывании этнокультурного барьера сыграли переходы киданей или китайцев на другую сторону. Жившие на фронтире “хань эр” многие знания и навыки передали киданям. <...> В итоге мы видим, что конкурируют разные цивилизации, разные экономики, разные этносы, разные варианты феодализма, разные культуры. <...> И всё же при Ляо и Сун, несмотря на то что между ними были стычки, доминировало активное и культурное сотрудничество, партнерство в урегулировании международных конфликтов» [3, с. 103–104].

Итогом взаимодействия в культурной сфере оказалась уникальная амальгама двух разных художественных традиций, нашедшая выражение в большом числе памятников настенной живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства

и ремесла. Они были выполнены киданьскими мастерами, на свой лад использовавшими творческий опыт китайского искусства и его эстетическую теорию. Библиография изобразительного искусства империи Ляо так же обширна, как и круг оставленных ею произведений художественного творчества [4, с. 139–153]. Основываясь на них, мы постараемся показать, как проходил отбор основных положений китайской эстетической мысли в художественной традиции империи Ляо, которая в процессе культурного диалога создала собственный уникальный изобразительный стиль, отразившийся в многочисленных сохранившихся артефактах.

Искусство империи Ляо и китайская художественная традиция: основные направления взаимодействия

Располагаясь на перекрестке различных влияний, питаемых разными областями духовной жизни тогдашней Восточной Азии, киданьская империя Ляо служила своеобразным «плавильным котлом» культурного обмена, главная роль в котором принадлежала, разумеется, китайской традиции. Пришедшие из Китая даосские, конфуцианские и буддийские влияния смешивались на новой почве, в свою очередь формируя уникальное сочетание художественных стилей и разнообразных изобразительных мотивов. Киданьские ремесленники охотно экспериментировали с различными материалами и техниками, не говоря уже о том, что нередким явлением было приглашение для выполнения работ китайских художников, приносивших с собой исключительно высокую живописную культуру и приобщавших местных заказчиков к интеллектуальным и эстетическим достижениям своей родины. Поразительный синтез даосской, конфуцианской и буддийской культур определяет собой своеобразие искусства киданей. Он отчетливо заметен в тематике росписей гробниц вельмож, сооруженных в пору существования империи Ляо, а также в киданьской скульптуре.

В этом смысле можно даже говорить о том, что изобразительное искусство киданьской империи Ляо в какой-то мере отразило то исключительно динамичное взаимодействие религиозных верований и художественных традиций, что было так характерно для средневекового Китая. В качестве примера можно указать на живопись эпохи Сун (960–1279), которая «впитала и слила воедино идеи буддизма, даосизма и конфуцианства» [5, с. 109]. Однако в том, что касается непосредственно порядка усвоения культурных достижений и принципов их отбора в индивидуальной творческой практике, всё обстоит далеко не так однозначно. Это хорошо видно на примере

того, как были восприняты на местной почве эстетические элементы из философии даосизма. Как известно, учение Лао-Цзы включает в себя немало эстетических вопросов [5, с. 26–32]. Однако их осмысление в художественной практике мастеров империи Ляо носило весьма выборочный характер, что видно в сравнении с «классическим» китайским искусством, на которое мировоззрение даосов оказало огромное влияние.

Выработанное ими учение о естественном порядке Дао и гармонии, определяющей отношения между людьми и природой, обеспечило философскую основу для интенсивного развития пейзажа в китайской живописи. В изображении природы могло найти свое зримое выражение не только представление об организации космоса как единства двух определяющих начал, Неба и Земли, но и важнейшие символы Дао (к примеру, вода). Даосские принципы почитания природы, характеризовавшегося удивительным соединением отвлеченности и непосредственности, проявились в показе пейзажных мотивов гор, рек и неба, в своем композиционном единстве воплощавших философскую концепцию баланса и взаимосвязи всех существующих вещей. Почитание даосами природы также выразилось в показе отдельных мотивов природного мира, животных и растений. Однако заимствование из даосской традиции в искусстве империи Ляо оказалось весьма своеобразным. В отличие от Китая, здесь в целом не получил развития пейзаж в качестве самостоятельной темы в изобразительном искусстве. (Мы намеренно избегаем тут слова «жанр» как порождения западноевропейской художественной традиции, перемещение понятий которой на почву искусства империи Ляо представляется нам не вполне корректным, по крайней мере, в данном случае).

Так, в настенных росписях гробниц, выполненных киданьскими художниками, мы практически не встретим изображений пейзажа, данного в виде пространственного континуума, в котором взаимосвязь между отдельными элементами хотя бы отдаленно напоминала порядок их отношений в реальности. Лишь изредка возникают отдельные мотивы природного мира, присутствие которых подразумевает, что действие происходит на открытом воздухе. Такова очаровательная сценка, где показано, как женщина учит произносить сутры попугая, сидящего перед ней на столике (из гробницы Пао-Шань, находящейся в одноименном районе во Внутренней Монголии в КНР). Место действия здесь обозначено при помощи изображения массивного древесного ствола и ветвей бамбука на втором плане. Однако даже в таком случае природные мотивы остаются именно «элементами», то есть



сохраняющими самостоятельный характер составными частями целого. Речь, по-видимому, идет о сознательном самоограничении, поскольку выполнившие их художники вполне владели умением строить пространственные композиции, что видно по мастерскому владению ими ракурсами, что заметно при показе жанрово-бытовых сцен. Такое положение дел заставляет думать, что подобные мотивы выступают в качестве символических образов (что, в частности, характерно для изображения дерева).

В качестве подтверждения такого предположения можно указать на то, что киданьские художники по большей части концентрировались на показе мотивов, которые а priori обладали символической функцией. Это отчетливее всего видно по тому предпочтению, которое отдавалось в искусстве империи Ляо изображениям драконов, причем, как правило, в декоративно опосредованной форме (рис. 1–2), например, в виде узоров на одеждах. Такие украшения были весьма распространены в придворной культуре империи Ляо, известной нам, в частности, благодаря раскопкам гробниц аристократических фамилий. Там иногда обнаруживаются ткани с изображением драконов [7, с. 23]. Что касается их назначения, то изделия

данного типа в первую очередь использовались в погребальном ритуале (ими накрывали головы умерших) [8, с. 51]. Символическая функция мотива дракона в китайском искусстве хорошо известна: его изображение олицетворяло единство бытия и небытия, а в более широком смысле служило воплощением самого Дао [5, с. 158]. В китайском искусстве даже сложилось целое направление, именуемое «живописью драконов». Насколько оно было распространено, свидетельствует знаменитый трактат Го Жо-сюя «Записки о живописи: что видел и слышал» (XI в.), отдельный раздел в котором носит характерное наименование «О главных способах изображения драконов» [9, с. 36–37]¹. Там упоминаются росписи и картины, а также изделия ремесла (ширмы), на которых был представлен дракон.

Однако ничего подобного этим богатствам китайского изобразительного искусства не обнаруживается в деятельности мастеров империи Ляо. То, что их работа сводится преимущественно к воспроизведению мотивов орнамента на тканях, заставляет думать о более прагматичном подходе к заимствованным мотивам, выступавшим в своей первичной функции образа-символа. Схожим образом обстояло дело с еще одним образом,

1. Симметричный круговой орнамент с изображением драконов.

Вышивка золотой нитью на одежде.

Эпоха династии Ляо (907–1125).

Гробница Елюй Юйчжи, Архорчин хошун, Внутренняя Монголия. Центр AEDTA, Париж

2. Зеркало из медного сплава со свернувшимся драконом.

Диаметр 28 см.

Эпоха династии Ляо (907–1125 гг.),

около 941 г. н. э.

Археологический научно-исследовательский институт Внутренней Монголии, Хух-Хото. Фото: [6, р. 153]

¹ О трактате см. также: [10, с. 565–569].



3. Настенная роспись с мифологической птицей.

Эпоха династии Ляо (907–1125 гг. н. э.).
На потолке прохода киданьской гробницы в Гунтайгоу, пос. Халахада, Внутренняя Монголия.
Фото: [11, р. 163]

4. Бронзовое зеркало с драконом и мифологической птицей (фениксом).

До 1093 г.
Сюаньхуа, Хэбэй, Китай.
Фото: [12, р. 49]



вдохновленным влиянием философии даосизма, образом феникса², который нередко сопутствует мотиву дракона (рис. 3–4). Взятые вместе, они могут символизировать пару, обозначающую противоположные субстанции инь и ян, а также мужское и женское начала (подробнее о символике феникса см.: [13, с. 288–292]). Изображение мифологической птицы, представленное в орнаментально стилизованной форме, также встречается на погребальных одеждах времени империи Ляо (например, из так называемой гробницы Йемаотай [8, с. 51]). Другой пример представляет орнамент в виде пар фениксов на прозрачной сетке (вуали), найденной в погребении знатной женщины, известном как «гробница Туэржи-Шань» [8, с. 51]. По-видимому, если исходить из контекста, речь тут идет об использовании данного мотива в качестве апотропея, то есть без учета тех возможностей эстетической выразительности, которым он обладал в китайской живописи.

Изображения драконов и мифологических птиц также встречаются в изделиях художественного ремесла вроде знаменитых серебряных корон

и поясных украшений, периодически обнаруживаемых во время раскопок в гробницах во Внутренней Монголии (рис. 5–6).

Если обратиться к другим видам искусства, то следовало бы упомянуть выполненные во фресковой технике изображения журавлей, которые встречаются иногда на стенах усыпальниц времени X–XI веков. Имеется в виду «Комплекс на Шихуанской дороге», открытый во время раскопок в 2007 году. Здесь на стене семейного захоронения имеется изображение ширмы, створки которой декорированы фигурами журавлей (рис. 7)³. Эта птица, обычно символизирующая бессмертие, могла быть помещена здесь с тем, чтобы служить в качестве прямой отсылки к произведениям китайского придворного искусства, чрезвычайно востребованным в ту пору в империи Ляо.

Столь выборочный подход к заимствованиям из китайской художественной традиции, который можно было бы обозначить как «прагматический», в целом представляется характерным для киданьских мастеров. В этом смысле показательным выглядит высокая степень распространения у них

² Культура киданей складывалась и развивалась при взаимодействии различных течений, поэтому в изобразительном искусстве империи Ляо можно найти образы различных мифологических птиц: феникса (фэнхуана), калавинки, гаруды. Китайский феникс фэнхуан (鳳凰) — божественная птица, символ красоты и гармонии, в противовес китайскому дракону воплощает женское начало (инь). Калавинка (санскр. kalaviṅka, кит. 迦陵頻伽) — в раннем буддизме фантастическое бессмертное существо с человеческой головой и птичьим телом с длинным развевающимся хвостом; сладкоголосая птица играет на лютне и поет, проповедуя Дхарму. Гаруда — царь птиц в индуистской и в буддийской традиции, получеловек и полуптица, и поет, проповедуя Дхарму.

³ Ambrozy L. Murals in two Liao Dynasty tombs // Khan Academy [сайт].
URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/imperial-china/liao-dynasty/a/murals-in-two-liao-dynasty-tombs>
(дата обращения: 05.03.2024).



**5. Позолоченная
серебряная корона
из гробницы принцессы
Чэнь Го.**

Эпоха династии Ляо
(907–1125),

около 1018 г. н. э.

Музей Внутренней
Монголии, Хух-Хото.

Фото:

[14, p. 386, cat. no. 155]

**6. Киданьский пояс
из позолоченной
бронзы
с изображениями
мифологических птиц.**

Эпоха династии Ляо
(907–1125).

Музей Внутренней
Монголии, Хух-Хото.

Фото: twgreatdaily.com



**7. Изображение
складной ширмы
с журавлями.**

Роспись в гробнице,
Датун, провинция
Шэньси.

Эпоха династии Ляо
(907–1125).

Фото: khanacademy.org





**8. Слуги
с благоприятными
предметами
и символические
изображения.**

Роспись гробницы,
Датун, провинция Шэньси.
Эпоха династии Ляо
(907–1125).

Фото: khanacademy.org

фигурных сцен с изображениями различных церемоний бытового и ритуализированного порядка, причем обе функции нередко могут быть совмещены в рамках одного изображения (рис. 8–9). В росписях времени империи Ляо мы видим сцены приготовления чая, изображения концертов и хлопотливой деятельности слуг, трудящихся по дому,

разнообразных сельских работ, трапез и чаепитий, а также религиозно-мифологических мотивов. Отдельную группу составляют изображения императорских охот, которые также представляли собой чрезвычайно разработанный придворный церемониал [7, с. 24–27]. Столь заметное сосредоточение внимания киданьских художников

9. Крестьяне за работой.

Роспись гробницы, Датун,
провинция Шэньси.

Эпоха династии Ляо
(907–1125).

Фото: khanacademy.org



на сфере общественной активности наводит на мысль о влиянии конфуцианского учения, одну из задач которого составляла ее тщательная регламентация. Поставившее во главу угла идею социального порядка, основанного на строжайшей иерархии и сыновьей почитательности низших к вышестоящим, конфуцианство играло в киданьском обществе и культуре столь же значительную роль, как и в Китае. Нелишним также будет упомянуть об осуществляемом в согласии с конфуцианскими идеалами морального воспитания покровительстве искусству и поощрении образования, что отчетливо проявилось в духовной культуре во времена династии Ляо. Выработанное конфуцианством понимание социальных ролей и обязанностей заметно выразилось в выборе тематики живописных изображений со сценами домашнего и придворного быта.

Именно в этом смысле следует говорить о проявлении конфуцианских идей в «социально-функциональной области искусства» [5, с. 32],

в том числе искусства империи Ляо. Нам представляется, что преобладание в нем подобных сцен свидетельствует об осознанном утверждении художественными средствами идей социального порядка, выражающего себя в незыблемом характере земного мироустройства. Разнообразные эпизоды домашней жизни, навевающие образ гармонично устроенного бытия, сцены научных занятий и музицирования отражали конфуцианские в своей основе идеалы высоконравственного поведения и общественной гармонии. Стоит также в данной связи упомянуть о том, какую важную роль в учении Конфуция о церемониях и ритуале занимало искусство, и в особенности музыка [5, с. 33]. Полагаем, подобные сцены, рассматриваемые в контексте конфуцианской этики, должны были восприниматься в качестве непререкаемых образцов, повторение которых вменялось в обязанность всем, кто на них смотрел. Идея подражания образцу («я подражаю старине, а не сочиняю»),

утверждаемая в качестве прямого руководства к действию, оказывалась, таким образом, положенной в основание эстетического диалога, опосредованно связывающего художника и зрителя.

Сказанное, однако, вовсе не означает, что искусство империи Ляо оказалось полностью лишенным духовной составляющей, поскольку было целиком сосредоточено на разрешении практических задач. Утверждать так — значит оставить вне поля зрения обширный круг памятников, возникших под непосредственным влиянием религиозной философии буддизма. Буддизм утвердился в империи Ляо благодаря интенсивным контактам с соседними государствами, где он к этому времени уже получил весьма широкое распространение. Свою немалую роль в данном процессе также сыграли тесные взаимоотношения с китайской династией Тан. Буддийские миссионеры, ученые и ремесленники активно содействовали распространению элементов буддизма на местной почве, их ассимиляции как в правящей среде, так и в широких слоях населения.

Буддизм оказал исключительно глубокое и очень плодотворное влияние на культуру и искусство киданей, во многом определив собой характер их мировосприятия. Местное искусство вобрало в себя типичные для буддизма представления о карме, а также свойственное ему стремление к духовному возрождению и просветлению. Основываясь на них, киданьские правители и представители аристократии оказывали щедрое покровительство буддийским монастырям, выделяя немалые средства на строительство храмов и ступ. Возведение многочисленных религиозных построек было определено необходимостью отправления религиозных ритуалов буддизма, в первую очередь — для проведения медитации, а также для организации учебного процесса по овладению его духовными основами, что закономерно превращало храмовые комплексы в центры духовной жизни империи Ляо.

Наиболее заметным в их ряду — во всяком случае, из сохранившихся доныне — является архитектурный ансамбль, известный как храм Фогун, самую примечательную часть которого составляет знаменитая деревянная пагода. Она была возведена по прямому распоряжению императора Дао-цзуна (1032–1101) на месте наследственного семейного владения в 1056 году; вопрос о существовании на этом месте более ранней деревянной постройки и теперь является дискуссионным [15, с. 228–254]. В современной китайской традиции эта пагода широко известна как «Мута». Возведенная из дерева, она является наиболее ранней из дошедших до нас построек из этого материала на территории КНР. Несмотря на это, ее конструкция отличается на редкость сложным и даже

изоощренным характером (так, здесь насчитывается более полусотни различных типов подкровельных кронштейнов, так называемых доугунов). Ее архитектурный облик в целом характеризуется гармоничными пропорциями и очень выразительным силуэтом, образованным шестью кровлями, постепенно убывающими в размерах по мере повышения (общая высота пагоды, насчитывающей девять этажей, составляет около 67 м).

Что касается буддийского изобразительного искусства во время существования империи Ляо, то оно, в первую очередь, отличалось весьма разработанной иконографией, включая типы будд, бодхисаттв и различных небесных существ. Хорошо известна серия изображений буддийских архатов, выполненных из глазурованной керамики. Хотя вопрос о времени создания скульптур также относится к числу дискуссионных, есть основания полагать, что они были изготовлены в самом начале XIII века. В связи с этим достойно особого внимания, что техника их выполнения, изначально сложившаяся в китайском искусстве времени династии Тан (618–907), к этому времени уже представлялась для него заметным архаизмом, однако получила вторую жизнь в художественной традиции империи Ляо, где оказалась как бы законсервированной. Общее число скульптур данной серии, разбросанных ныне по разным музеям мира (Британский музей, Музей Метрополитен, парижский музей Гиме и другие), достигает восьми, однако изначально их могло быть вдвое больше [16]. Как это было принято в буддийской традиции, они, по-видимому, размещались во внутреннем пространстве храма на невысокой платформе, огибавшей стены. Примечательной чертой стилистического решения всех скульптур данной группы служит то, что, при всей стереотипности поз и выражений лиц, их трактовка отличается поразительно натуралистическим характером (рис. 10–11). Каждый из архатов воспринимается как индивидуальность, обладающая собственными чертами духовного мира и характера, хотя в равной мере им всем свойственны духовная концентрация и самоуглубленность.

Большое распространение в художественной традиции империи Ляо получили буддийские изобразительные мотивы цветов лотоса, колеса дхармы и свастики, причем сферой их распространения служило преимущественно декоративно-прикладное искусство, а также ремесло. Непосредственным назначением подобных изделий могло быть сосредоточение внимания верующих на основополагающих вопросах буддийского учения, таких как просветление, сострадание и освобождение от страданий земного существования. Однако их появление на свет также объясняется необходимостью использования в буддийском

10. Бодхисаттва
Авалокитешвара
в форме Водной Луны
(Шуюэ Гуаньинь).

Эпоха династии Ляо
(907–1125).

Резьба по дереву (ива),
краска.

118,1 x 95,3 x 71,1.

Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.

Фото: metmuseum.org





11. **Скульптура
бодхисаттвы Гуанинь.**
Эпоха династии Ляо
(907–1125).
Дерево (ива), краска.
241,3 x 165,1.
Художественный музей
Нельсона Аркинса, США.
Фото: nipic.com

ритуале и различных религиозных церемониях, для которых изготавливались курительницы, молитвенные колеса и другие принадлежности. Характерную особенность их внешнего вида составляет то, что на поверхность подобных изделий часто были нанесены изображения буддийских символов, а также надписи. Их присутствие заставляет предположить, что такие предметы играли важную роль в религиозных обрядах и при проведении медитации.

Заключение

Культура киданьской империи, которая находилась на территории Монголии и Северного Китая, отличалась сложным и многослойным характером, поскольку за время своего существования ей доводилось вступать в соприкосновение с разными культурными традициями. Определяющую роль

сыграло взаимодействие с духовной культурой и искусством Китая, благодаря посредничеству которой киданьская империя Ляо ознакомилась с буддийским вероучением. Культурная традиция империи Ляо формировалась во взаимодействии с тремя великими учениями, распространенными в Китае: даосизмом, конфуцианством и буддизмом. Однако их восприятие осуществлялось по-разному, в зависимости от потребностей самих киданей, практиковавших то, что можно было бы обозначить как «выборочный подход» к заимствованию. Наиболее развитым и совершенным характером обладают достижения буддийского искусства, получившего заметное развитие в пору существования империи Ляо, и поныне служащие свидетельством огромного значения буддийской духовной культуры в Восточной Азии.

Список источников

1. Думан Л.И. Проблема внешней политики киданей в VII–X вв. нашей эры // Восточная Азия и соседние территории в Средние века / отв. ред. В.Е. Ларичев. Новосибирск: Наука, 1986. С. 13–21.
2. Крадин Н.Н., Ивлиев А.Л., Васютин С.А. Киданьские города конца X – начала XI в. в Центральной Монголии и социальные процессы на периферии империи Ляо // Вестник Томского государственного университета. Серия: История. 2013. № 2 (22). С. 53–57.
3. Пиков Г.Г. К вопросу о взаимоотношениях Китая и киданей // Россия и АТР. 2019. № 4. С. 95–108. <https://doi.org/10.24411/1026-8804-2019-10056>.
4. Valenstein S.G. Cultural convergence in the Northern Qi period: a flamboyant Chinese ceramic container. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007. 158 p.
5. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
6. Treasures on grasslands: archaeological finds from the Inner Mongolia Autonomous Region / ed. by Chen Xiejun and Wang Qingzheng. Shanghai: Shanghai Museum, 2000. 281 p.
7. Shea E.L. Mongol court dress, identity formation, and global exchange. Richmond Hill: Routledge, 2021. 206 p.
8. Shea E.L. Intentional identities: Liao women's dress and cultural and political power // Acta Via Serica. 2021. Vol. 6, № 2. P. 37–60.
9. Го Жо-суй. Записки о живописи: что видел и слышал. М.: Наука, 1978. 240 с.
10. Панова О.С. Проблема оригинальности трактата Го Жо-суй «Записки о живописи: что видел и слышал» // Общество и государство в Китае. 2016. Т. XLVI. Ч. 1. С. 565–569.
11. 遼上京博物館の文物の精粹 / 唐彩蘭編著. 呼和浩特市: 遠方出版社, 2005 [Музей Ляошаньцзин: квинтэссенция исторической ценности / сост. К. Тан. Хух-Хото: Издательство Юаньфан, 2005. 249 p.].
12. 宣化辽墓: 1974—1993 年考古发掘报告 (第一册 上) / 河北省文物研究所. 北京: 文物出版社, 2001 [Гробница Сюаньхуа Ляо: отчет об археологических раскопках 1974–1993 годов: в 2 т., т. 1 / Институт культурного наследия провинции Хэбэй, Пекин: Издательство «Культурное наследие», 2001].
13. Сомкина Н.А. Историческая морфология китайского феникса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология, востоковедение, журналистика. 2008. № 4, ч. 2. С. 288–292.
14. Chine, la gloire des empereurs / G. Beguin, M. Laureillard. Paris: Paris-Musees, 2000. 416 p.
15. Steinhardt N.S. The Tang architectural icon and the politics of Chinese architectural history // The Art Bulletin. 2004. Vol. 86. № 2. P. 228–254.
16. Wisdom embodied: Chinese Buddhist and Daoist sculpture in the Metropolitan Museum of Art / ed. by D. Patry Leidy and D. Strahan. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010. 248 p.

References

1. Duman, L.I. (1986) 'Problems of foreign policy of the Khitans in the 7th – 10th centuries', in Larichev, V.E. (ed.) *East Asia and neighboring territories in the Middle Ages*. Novosibirsk: Nauka, pp. 13–21. (In Russ.)
2. Kradin, N.N., Ivliev, A.L. and Vasyutin, S.A. (2013) 'Khitan cities of the late 10th – early 11th centuries in Central Mongolia and social processes on the periphery of the Liao Empire', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Istoriya = Bulletin of Tomsk State University. Series History*, (2), pp. 53–57. (In Russ.)
3. Pikov, G.G. (2019) 'On the question of relations between China and the Khitan people', *Rossiia i ATR = Russia and the Pacific*, (4), pp. 95–108. doi:10.24411/1026-8804-2019-10056. (In Russ.)
4. Valenstein, S.G. (2007) *Cultural convergence in the Northern Qi period: a flamboyant Chinese ceramic container*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
5. Zavadskaya, E.V. (1975) *Aesthetic problems of painting in old China*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Xiejun, C. and Qingzheng, W. (eds.) (2000) *Treasures on grasslands: archaeological finds from the Inner Mongolia Autonomous Region*. Shanghai: Shanghai Museum.
7. Shea, E.L. (2021) *Mongol court dress, identity formation, and global exchange*. Richmond Hill: Routledge.
8. Shea, E.L. (2021) 'Intentional identities: Liao women's dress and cultural and political power', *Acta Via Serica*, 6(2), pp. 37–60.
9. Guo, Ruoxu (1978) *Paintings seen and heard*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
10. Panova, O.S. (2016) 'On the problem of originality of Guo Ruoxu's "Experiences in Painting"', *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitaye = Society and State in China*, 46(1), pp. 565–569. (In Russ.)
11. Liaoshangjing wen wu jie ying. (2005) Huhahaote shi: Yuanfang chuban she [Tang, C. (comp.) (2005) *The Museum of Liaoshangjing: quintessence of the historical relic*. Hohhot: Yuanfang Publishing House]. (In Chin.)
12. Xuanhua Liao mu: 1974–1993 nian kaogu fajue baogao (xia ce) (2001) [Anon. (2001) *Excavation report of the Liao Dynasty frescoed tombs at Xuanhua: report of archaeological excavation from 1974–1993*, vol. 1. Cultural Relics Publishing House (Wenwu chubanshe)]. (In Chin.)
13. Somkina, N.A. (2008) 'Historical morphology of Chinese phoenix', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya, vostokovedeniye, zhurnalistika = Vestnik (Herald) of Saint Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental Studies. Journalism*, (4-2), pp. 288–292. (In Russ.)
14. Beguin, G. and Laureillard, M. (comps.) (2000) *China, the glory of emperors*. Paris: Paris-Museums. (In French)
15. Steinhardt, N.S. (2004) 'The Tang architectural icon and the politics of Chinese architectural history', *The Art Bulletin*, 86(2), pp. 228–254.
16. Patry Leidy, D. and Strahan, D. (eds.) (2010) *Wisdom embodied: Chinese Buddhist and Daoist sculpture in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art. (In Russ.)

Информация об авторах

Лутын Хастуяа, докторант, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, hastuya1979@163.com.

Доржсурэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, директор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

Information about the authors

Lutin Hastuya, Doctoral Student, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, hastuya1979@163.com.

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, Director of the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 06.03.2024; одобрена после рецензирования 19.03.2024; принята к публикации 21.03.2024.

The article was received by the editorial board on 06 March 2024; approved after reviewing on 19 March 2024; accepted for publication on 21 March 2024.