

*Е.В. Иванова*

## **К АТТРИБУЦИИ КОЛЛЕКЦИИ БУДДИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ № 5942 (МАЭ РАН)**

Более пятнадцати веков на территории Гималайского региона и прилегающих землях скульпторы отливали из металла статуи богов: индуистских, буддийских, религии бон-по — и портреты религиозных лидеров этих конфессий. Творили на века. Скульптурные изображения богов индо-буддийского пантеона из этого ареала в конце I — начале II тыс. широким потоком хлынули в принявший буддизм Тибет, одновременно из этих же краев пришло художественное влияние на появившихся со временем местных тибетских мастеров, ваявших буддийских богов. До XI в. в Центральном Тибете господствовала скульптура из Северо-Восточной Индии, в Западном Тибете — из Кашмира и Химачал-Прадеша. Но с XII в. тибетская скульптура обретает собственное «лицо».

Часть огромного культурного наследия, созданного в этом ареале, получила приют в музеях мира, в том числе в фондах отдела Восточной и Юго-Восточной Азии МАЭ РАН.

Коллекция № 5942, поступившая в 1950 г. из Государственного музея Востока (Москва), была зарегистрирована в Книге поступлений в МАЭ как тибетская (с примечанием «культ»), она содержит металлическую буддийскую скульптуру и ритуальные предметы, всего 640 ед. хр. Подавляющее большинство предметов этого собрания составляют антропоморфные изображения будд, бодхисатв и др. категорий божеств, а также духовных лидеров (Цонкапа, Сакья Пандита, Асанга) из пантеона северного буддизма и буддизма ваджраяны. Изображения эти — как хорошо сохранившиеся, так и с разного рода утратами — рук, головы, супруги (из пары совокупающихся божеств в ябюм), атрибутов, пьедесталов, нимбов. Помимо статуэток тибетских и непальских буддийских богов, коллекция № 5942 включает несколько буддийских изображений китайского, монгольского, сиамского, японского происхождения, а также два изображения небуддийских божеств. Изображения богов преимущественно литые (часть — сделаны выколоткой). Металл, из которого изображения отлиты или выколоты, — медь, бронза, латунь, медный сплав. Размер самых больших статуй около 1 м, самая маленькая фигурка — 3,5 см.

Исследование коллекции № 5942 означало атрибуцию входящих в нее предметов. Речь ниже пойдет о скульптурных изображениях буддийских божеств. Традиционный подход к идентификации произведения скульптуры — характеристика статуи на базе признаков, видимых глазом. Первое дело — установление персонажа — по данным иконографии. Для этого производится обстоятельный осмотр изображения. Учитываются многие факторы: его облик (мирный, полугневный, гневный); количество голов, рук, ног. Важнейшую роль при определении персонажа играет его поза (в стоячем или сидячем, а также лежащем положении), жесты рук, атрибуты в руках, тип и цвет прически, вид короны, одежды и украшений. Тип пьедестала (различные для разных категорий богов).

В индо-тибетском пантеоне тысячи богов, отождествление оказавшихся в анонимной коллекции их изображений представляет нелегкую задачу. Образы многих персонажей пантеона имеют многочисленные варианты иконографии (120 форм у бодхисаттвы Авлокитешвары, более 70 — у бодхисаттвы Манджушри и т.д.) даже в рамках одной и той же школы, к ним добавляются варианты иконографии, присущие изображениям божеств, создаваемых художниками — представителями разных школ тибетского буддизма [Терентьев 2010: 345–365]. Огромную услугу музейным работникам оказал петербургский буддолог А.А. Терентьев, издавший в 2004 г. «Определитель буддийских изображений».

В коллекции № 5942 не все изображения отождествлены, иногда из-за неясности мудр, иногда из-за отсутствия (утраты) атрибутов, иногда из-за неожиданной их «избыточности»: например, статуэтка № 10, казалось бы, изображающая по всем признакам будду Амитаюса, вдруг оказывается с лотосами по сторонам!

Один и тот же, скажем, Будда Шакьямуни, может быть изображен в разной манере — с прекрасным лицом мыслителя, с лицом отрешенного от мира погруженного в медитацию человека, с угрюмым выражением лица или со светлой улыбкой (французский ученый Буасселье писал об одной группе изображений Будды в Сиаме, наделенных внешностью «гордых генералов»). Но не этот фактор — экспрессивность (имеющий отношение к эстетическому аспекту скульптуры) — учитывается прежде всего исследователями стилей буддийской скульптуры, а такие признаки, как форма головы, ушищи, линия волос у лба, очертания верхних век, характер одежды и т.д. На основании общности стиля у групп буддийской скульптуры выделяются региональные школы скульптуры. Стилистические признаки скульптуры позволяют судить о месте ее создания, без представления о котором невозможно определить время этого события. Три фактора — стиль, место и время созда-

ния скульптуры — тесно связаны между собой. На этом настаивает глубокий исследователь буддийской скульптуры Гималайского региона Чандра Л. Риди [Reedy 1997].

Датировка произведений буддийской металлической скульптуры затруднена по многим причинам — прежде всего ввиду анонимности буддийского искусства и отсутствия у тибетских скульпторов обычая фиксировать дату создания скульптурного произведения.

В наследии буддийской скульптуры Тибета низок процент статуй документированных и отсутствуют статуи, найденные при археологических раскопках, так как из покинутых монастырей уносили даже поврежденные статуи, а на новом месте их помещали в специальные хранилища при монастырях вместе с другими священными предметами — старыми рукописями и иконами.

После разорения буддийских монастырей в результате мусульманского нашествия в Тибет переместилась масса скульптур из Индии, а также попадали творения мастеров Непала и Китая. Классификация огромного количества произведений скульптуры, скопившихся в храмах и жилищах тибетцев, попавших частично в музеи мира, представляет нелегкую задачу для историков буддийского искусства этого района земного шара.

Учитывая достаточную сложность в выяснении происхождения и возраста скульптуры, находящейся на территории Тибета, нетрудно представить себе, что еще сложнее разобраться в истории буддийских статуэток, вырванных из контекста их существования и попавших в состав нашей коллекции № 5942.

Нам известен только заключительный этап формирования этой коллекции (большая часть предметов происходит из собрания, задержанного Московской таможней в 1913 г., переходившего в последующие годы из одного московского музея в другой, наконец, из ГМВ в 1950 г. частично переданного в МАЭ — с явными дополнениями из других музеев столь же туманного происхождения). В коллекции имеется лишь одна статуэтка, китайская надпись на которой свидетельствует о месте и времени ее создания — это № 405 Амитаюс.

Данное изображение относится как раз к легко узнаваемым: и даже без надписи на нем было бы ясно, что оно принадлежит к часто публикуемой (вероятно весьма многочисленной) серии буддийских статуэток, отлитых по распоряжению китайского императора династии Цин (1644–1911) в XVIII в. Из тибетских надписей на нескольких других статуэтках следует, что они сделаны в Тибете, информации о времени и конкретном месте их создания они не несут. И такое положение типично для любых собраний тибетской скульптуры (и отдельно взятой статуэтки): крупней-

ший исследователь тибетской буддийской скульптуры У. фон Шредер, опубликовавший в своих трудах массу тибетских статуй, нашел среди них лишь одну, которую удалось датировать благодаря надписи — это скульптурный портрет известного ламы (годы жизни 1646–1714), согласно надписи созданный в год его 67-летия, т.е. в 1713 г. [Schroeder 2001, v. 2: 674].

Атрибуция экспонатов буддийской коллекции требует нахождения аналогий к ним среди опубликованной части громадного наследия памятников скульптуры индо-тибетского пантеона Тибета и прилегающих районов. Поиски эти далеко не всегда эффективны. Среди найденных внешне похожих на предмет нашей коллекции изображений буддийских богов многие сами относятся к «неатрибутированным» или дата и место их создания определены, но без убедительных доказательств. Разные исследователи нередко относят одно и то же изображение к разным, подчас очень далеким друг от друга районам. Такая же «разноголосица» наблюдается в датировке изображений. И это неудивительно, так как известно, что подвижная скульптура часто перемещалась с места на место, что приводило и к ее «нахождению» не там, где ее создали, и к копированию ее в новом месте. Это приводило и к сохранению «старых стилей» в течение длительного времени, и к смешению стилей местных со стилями «пришлыми», что усугублялось передвижением по Тибету мастеров-скульпторов.

Принципы классификации статуй по внешним признакам, которыми пользуются историки искусства, — это исследование иконографических и стилистических признаков — манеры изображения фигуры персонажа, одежды и украшений. Как привязать полученные благодаря такого рода наблюдениям данные к географическому региону и можно ли, располагая такими сведениями, уловить время создания изображения? Это зависит от степени изученности истории буддийской скульптуры того круга, к которому относится исследуемое изображение, от степени яркости тех признаков, которые характеризуют ту школу искусства, в рамках которой (или под влиянием которой) это изображение создано.

Однако, ввиду того что известны случаи копирования произведений старой школы спустя несколько веков в новом регионе (скажем, воспроизведение творений индийской школы Пала-Сена в Тибете), исследователь может не отличить тибетскую копию от индийского оригинала (т.е. признает изображение индийским, созданным в XI–XII вв.) или наоборот, напрасно объявит индийское изображение поздним тибетским подражанием. Соглашаясь с тезисом о масштабном копировании в Тибете произведений индийской скульптуры в стиле Пала-Сена, исследователи спорят о времени, когда это происходило. Изготовление гималайскими

мастерами по специальным заказам копий старых статуэток разных эпох, зафиксированное Ло Бю [Lo 1990: 180–181], обеспечивает длительность существования древних стилей в новые времена. К тому же иногда имеет место сознательная мистификация — в коллекциях из гималайского региона попадают искусственно состаренные вещи. Эти обстоятельства осложняют атрибуцию буддийской скульптуры. Выходом из такого затруднительного положения может быть сравнение состава сплавов, из которого отлиты статуэтки «истинные», древние, и поздние, их имитирующие.

Знание состава сплава помогает определить место создания статуи, так как может указать на предметы, сделанные из меди из одного месторождения в отличие от группы предметов, сделанных из меди из иных месторождений.

Однако прибегнуть к анализу сплава удастся достаточно редко. По словам У. фон Шредера, в монастырях нельзя брать пробы металла со священных статуй. Отмечая ценность анализа металла, ученый подчеркивает необходимость использования его только в совокупности с широким спектром критериев: технических, стилистических, композиционных, иконографических и палеографических, так как полезные выводы возможны лишь при совпадении нескольких из этих аспектов [Schroeder 2001, v. 2: 698].

Этот же комплексный подход к исследованию буддийской скульптуры с включением методов: геологического (привязки центров производства статуй к региональным центрам металлургии), химического (состав сплава, метод литья, состав глиняной болванки внутри статуи), статистического (данные технологии в сочетании с историческими), археологического и этнографического — «исповедует» исследовательница Чандра Л. Риди, подавшая пример междисциплинарного подхода к исследованию буддийской скульптуры в работе «Гималайские бронзы. Технология, стиль, варианты» [Reedy 1997].

Риди полагает, что первыми шагами на пути определения даты создания скульптуры должны стать поиски района ее происхождения\*.

---

\* Начало соотнесению стилей буддийской скульптуры с районами их сложения положил Дуглас Варрет (1902), выявивший специфические признаки буддийской бронзы в долине Сват в Северном Пакистане. За ним последовал Фогел [Vogel 1904: 239–274], исследовавший искусство Химачал Прадеша. Региональные особенности буддийской скульптуры Тибета проследил по тибетским рукописям Туччи [Tucci 1949; 1959]. Его последователем стал Хантингтон [Huntington 1969; Huntington S.L., Huntington J.C. 1990]; П. Пал исследовал непальскую и кашмирскую бронзу [Pal 1974; 1975].

При поиске региональной привязки изображений тибетских богов надежный результат дает нахождение ее стилистического сходства с искусством *in situ*: с фресками, с каменной скульптурой на стенах монастырей и отдельно стоящей, с найденной археологами крупной (т.е. стоящей на месте) глиняной скульптурой — или сходства с подвижной (малых форм) скульптурой, но надежно документированной.

Риди считает, что если по техническим особенностям исследуемая скульптура не отличается от скульптуры этого района, т.е. основание признать ее принадлежность к группе скульптуры данного района. В случае, когда найдено сходство с местными произведениями, но не в одном, а в двух районах или сходных произведениях найти не удается, исследуемая скульптура попадает в группу неопределенного происхождения. Соответственно неопределенной оказывается и перспектива определения времени создания входящих в нее произведений скульптуры: по резонному утверждению исследовательницы, без знания места создания предмета невозможно определить дату его создания, так как одинаковые стилистические особенности у буддийской скульптуры в разных районах часто появляются в разное время [Ibid.: 17].

В самом Тибете выделяется три культурно-исторических региона со своеобразными стилями буддийской скульптуры в каждом. Это Западный Тибет, на территории которого в средние века сложилась политически и культурно единая, мощная элита, поддерживавшая буддийское искусство. Это Центральный Тибет, на территории которого находится столица Тибета Лхаса, в нем выделяют Центральную и Южную области, хотя в стиле металлической скульптуры этих районов не заметно больших различий. Из-за сурового климата малонаселенный Север Центрального Тибета не обладает своей культурной спецификой. Наконец, это Восточный Тибет, располагающийся вдоль прежней границы с Китаем и включающий области Кхам (на границе с китайской провинцией Сычуань) и Амдо на Северо-Востоке (на границе с китайской провинцией Ганьсу).

Исследователи стремятся соотнести историю тибетской буддийской скульптуры с этими регионами. Сложение (и привнесение) разных стилей скульптуры в этих районах освещено в трудах У. фон Шредера. В работе 1981 г. и в громадной монографии 2001 г. [Schroeder 1981; Schroeder 2001] немецкий ученый дает научное описание, определяет географическую локализацию и датирует громадное количество буддийских скульптур, руководствуясь, однако, не всегда четко сформули-

рованными критериями этих датировок\* [Schroeder 2001: 1001]. Тем не менее это настоящие справочники, кладезь информации о буддий-

---

\* Какие признаки следует учитывать при определении места и времени создания буддийской скульптуры в Тибете (непальская скульптура в Тибете была как привозная, так и местная — тогда именуется «непальская школа буддийской скульптуры Тибета») [Schroeder 2001]:

1) наличие золотой пасты на лице мирных божеств (Шредер считает это тибетской чертой, появившейся в XVI в.);

2) букли на локонах, лежащих на плечах божеств (по Шредеру, черта непальской школы XIV в.);

3) разные виды корон у мирных божеств (с тремя зубцами, с пятью зубцами с серповидным центральным зубцом, с зубцами на ободке на затылке), короны грозных божеств с черепами;

4) ленты короны — на ранних статуях — гладкие, до плеч; с XI–XII вв. появляются, а в 1200–1482 гг. становятся в Непале обычными ленты с взвивающимися вверх «завитыми» концами;

5) разные типы монашеского плаща у Будды Шакьямуни: «прозрачный», гладкий облегающий, с разного вида складками, с разнообразным орнаментом на кайме;

6) разные виды священного шарфа (стоящего дугой за спиной, лежащего на спине гладкой лентой, имеющего на спине и плечах вид пелерины и т.д.);

7) молитвенный шнур из бусин (как черта тибетской скульптуры XI–XII вв.);

8) инкрустация корон и украшений камнями и их имитацией с XII в. (предпочтение непальскими мастерами прозрачных камней, тибетскими — бирюзы);

9) необработанная спина фигуры божества — особенность скульптуры Тибета XI–XII вв. (или отсутствие позолоты на спине позолоченной фигуры);

10) неудаленные литники (на тибетской скульптуре XI–XIV вв.);

11) разной формы и конструкции пьедесталы (с одним или двумя выступами, как в Северо-восточной Индии, но у сделанных в Тибете — без ножек): круглые (типичны для Тибета в XVIII в.), треугольные, прямоугольные; многоярусные, с одним или двумя рядами лепестков лотоса, иногда без ободка внизу; с лепестками лотоса, процарапанными на задней стенке; без задней стенки; с жемчужинами по верхнему и нижнему краю; позолоченное дно (или только позолоченная ваджра на нем). Запечатывание дна пьедесталов начинается в Непале с XI в. (в Северо-Восточной Индии бывало редко, в Кашмире пьедестал никогда не запечатывался);

12) надпись на статуэтке: по типу письменности исследователь определяет, тибетская (или китайская и пр.) это скульптура;

13) для Шредера признаком солидного возраста скульптуры является ее внешний вид: со временем изнашивается инкрустация, появляется коррозия. При отсутствии признаков изношенности, считает ученый, нет оснований для ранней датировки произведения скульптуры.

ской скульптуре Тибета. К сожалению, предпринятые мною попытки руководствоваться этими замечательными книгами для поиска стилистических аналогий с предметами из нашей коллекции не всегда успешны (многочисленные Будды Шакьямуни и Будды Ваджрасана из нашей коллекции и похожи, и не похожи на серию Будд, датируемых XI–XII вв. в его работе 2001 г.).

Приведем ниже картину региональной специфики памятников тибетской скульптуры, выразительно показанную в работе Чандры Л. Риди.

Скульптуре Западного Тибета присущи следующие черты: стройная высокая фигура стоящих фигур бодхисаттв, в длинном дхоти, которое на одной ноге длиннее, чем на другой, или — одинаковой длины на обеих ногах, но короткое, только до колен. Священный шарф у сидящих персонажей поднимается дугой над плечами, у стоящих фигур длинный гладкий шарф (или гирлянда) лежит на плечах. На локтях часто браслеты с треугольным украшением посередине (заостренным или округлым). Короны с тремя серповидными зубцами с драгоценностью или (чаще) с тремя или пятью зубцами треугольной формы. Ленты по сторонам короны опускаются на плечи, а затем вздымаются вверх и в сторону. Стоговидная прическа у бодхисаттв. Высокая ушниша с шишкой и украшением — у сидящих Будд. Пьедесталы — лотосы с одним рядом лепестков или прямоугольные, поддерживаемые животными и якшей.

Первым ученым, выделившим в тибетской скульптуре центрально-тибетскую группу (обнаружив ее сходство с настенными росписями местных монастырей), был Дж. Туччи [Тусси 1959: 173]. Однако итальянский ученый отметил, что многие статуи в монастырях этого района происходят из Северо-Западной и Северо-Восточной Индии и Непала.

У. фон Шредер нашел принадлежащие Центральному Тибету медные статуи с надписями, позволяющими датировать их XIV–XVI вв. Именно в этом районе находится большая часть монастырей школы сакья, и скульптуру со специфической сакьяской иконографией считают центральнотибетской. Этой скульптуре присущи следующие черты: у части фигур — плотные мышцы живота (в стиле Пала-Сена, господствовавшем в буддийском искусстве Северо-Восточной Индии в VIII–XII вв.). Фигуры статичные, одежда с серией «петель» на ногах. Корона, украшения, шарф и одежда несут черты стилистики непальской школы скульптуры.

Другой вариант — местного происхождения: фигура гибкая, голова в форме сердца, маленький рот. В этой группе тибетской скульптуры



созданы многочисленные скульптурные портреты Учителей, особенно в линии сакья. Здесь больше, чем в остальных районах Тибета, скульптур в позе яб-юм (символическое изображение концепции единства противоположностей — осознания недвойственности реальности для достижения просветления), кроме того, манера изображения более натуралистичная, чем в Западном Тибете. Специфическая черта — наличие цветочного орнамента на спине божеств (как на танках).

Восточный Тибет исторически связан с Центральным Тибетом и Китаем, в культурном отношении — с Центральным Тибетом и Непалом, в ранний период — с Северо-Восточной Индией. Начало художественного влияния Китая [Schroeder 1981: 396] синхронно с вторжением Китая в Тибет в XVIII в. [Reedy 1997: 264–271]. Число точно установленных восточно-тибетских статуй невелико, среди них — группа скульптурных изображений школы кармапа, основанной в Восточном Тибете. Им присуща манера реалистичного изображения тела и одежды. В живописи встречается цветочный орнамент на одежде (на спине) божеств.

Для того чтобы причислить исследуемую скульптуру Тибета к одной из описанных региональных групп, Чандра Л. Риди считает необходимым выяснить особенности технологии создания скульптурного изображения, присущие этим группам, так как в один региональный комплекс можно включать скульптуру только при условии, что она обладает сходством и по стилистическому, и по технологическому критериям, а при отсутствии такого соответствия следует искать место данному изображению в другом комплексе.

Параметры технологического порядка включают: размер и вес скульптур; традицию отливать цельные или полые статуи, целиком все изображение или по частям; наличие или отсутствие вложений в статуях; предпочтительный вид инкрустации (металлом — медью, серебром или камнями, стеклом, пигментами); краски для расписывания черт лица; обработанность или необработанность спины персонажа; наличие позолоты; типичный для данной группы состав сплава металла.

Литейные центры, как правило, располагаются неподалеку от месторождений меди. Если таковых нет и отмечается вариативность состава сплавов скульптуры в данной местности, то она объясняется импортом меди из разных источников (тогда состав сплава, из которого отлита скульптура, совпадает с составом в других районах, пользующихся этими же источниками). Исследуют и глину (которая вряд ли привозится издалека) для болванок, используемых при литье методом «утраченного воска», при этом вариации ее видов больше между районами, чем внутри них.

Чандра Л. Риди основательно подошла к выяснению влияния экономического и эстетического факторов на формирование региональных стилей в Гималайском регионе, в том числе Тибета. Под фактором экономическим имеется в виду доступ к необходимому сырью (т.е. геологические условия), под фактором эстетическим — выбор метода литья и декора (предпочтения личные и общества). Создав умозрительную модель с учетом этих факторов, исследовательница затем сравнивала ее с фактическим положением дел в изучаемых регионах.

В Северо-Западной Индии медью богата область Химачал-Прадеш, есть медь в Кашмире, крайне мало ее в Пакистане. Серебро имеется в Северо-Западной Индии, в Пакистане, Кашмире и Химачал-Прадеше. Золото — в Химачал-Прадеше, в Уттар-Прадеше и, судя по позолоченным каменным и раскопанным статуям, было в средние века в Пакистане. В Непале — восточном и западном и около Катманду — имеются медные копи, а по сведениям в китайских хрониках, в средние века Непал экспортировал медь. В реках Непала есть золото.

В Западном Тибете мало месторождений меди, в Центральном и Восточном районах, возможно, добывали медь. Но недостаток топлива для литейного процесса и свойственное тибетцам предубеждение против разработки месторождений меди препятствовали развитию металлургии в Тибете. Золото легко добывалось в Тибете, серебра в стране немного.

На основании этих данных геологии Риди высказала предположение, что литье цельное может преобладать там, где меди достаточно — в Непале, Кашмире и Химачал-Прадеше, полое — в северном Пакистане и во всех районах Тибета. Серебро (которого мало), скорее, может встречаться в декоре статуй в Северном Пакистане и Кашмире. Позолота теоретически должна использоваться в декоре статуй в Тибете (где много золота), Химачал-Прадеше и в меньшей степени в Пакистане и Непале.

Эти предположения Риди сравнивает с фактическим положением дел. Ожидание цельного литья в районах, богатых медью, подтверждается в Непале: в обследованной Риди группе сделанных этим методом непальских скульптур оказалось 77 %. В Тибете, где меди мало, скульптур цельного литья — лишь 30 %. Но Риди отметила значительные внутрирегиональные отличия в этом плане: в группе скульптуры из Западного и Центрального Тибета статуэтки цельного литья составляют соответственно 32 и 34 %.

В Северо-Западной Индии, при средних запасах меди, статуэток цельного литья — 44 %. В Химачал-Прадеше — 85 % цельных (но груп-

па мала для выводов). В Кашмире (где меди маловато) — 50 % цельных и столько же полых статуй. В Северном Пакистане (где меди нет совсем) — только 5 % цельных статуй. Что касается серебряного декора статуй, его должно быть больше в Северо-Западной Индии, особенно в Северном Пакистане и Кашмире, и меньше в Непале и Тибете, и это действительно так. На Химачалских и непальских статуях нет серебра. Из 106 обследованных тибетских статуй серебро присутствовало на 18 % (больше всего среди них — 25 % — на западно-тибетских статуях). Наибольший процент позолоченных статуй теоретически ожидается в Тибете и наименьший — в Непале. Фактически в Тибете — 66 % статуй с позолотой. Вопреки ожиданиям самый высокий процент статуй с позолотой — 81 % — оказался среди непальских статуй. Это исключение из правила, так как в Непале мало собственного золота. Вероятно, Непал импортировал золото из Тибета в обмен на медь (которой мало в Тибете).

Среди особенностей скульптуры трех регионов Тибета — определенный размер и вес типичных для них статуй. Для Западного Тибета эти цифры самые большие: высота — до 24 см, вес — до 2 кг; для Центрального Тибета — до 18 см и 1,5 кг; в Восточном Тибете — до 17 см и 1,4 кг. Для западно-тибетской группы характерны целиком отлитые статуи (и среди них 2/3 — с «заплатами») с жеребейками для удержания верхнего слоя при литье, часто — с железной арматурой.

Половина западно-тибетских статуй имеет украшения, инкрустированные медью и (реже) серебром (больше, чем в других районах Тибета). Зрачки глаз окрашиваются черной смоловидной краской (как в скульптуре Северо-Западной Индии). Волосы мирных божеств окрашены синей краской, гневных богов — красной.

Специфической чертой западно-тибетской скульптуры является необработанность спины персонажа. Редко используется для литья статуй чистая латунь. В группе центрально- и восточно-тибетской скульптуры целиком отлитых статуй — 40 %. Сложные фигуры в центрально-тибетской группе отливаются по частям (есть фигуры из двадцати четырех отдельно отлитых частей), пьедесталы состоят из двух частей. Реже, чем в других группах, имеют жеребейки и железную арматуру. 1/3 статуй украшены инкрустацией, редко медью и серебром, чаще — камнями и стеклом. Предпочтение отдается скульптуре без раскраски.

Половина статуй — с залатанными дырами. Спина персонажей обрабатывается так же тщательно, как фас. Только здесь применяются сплав из меди и цинка без свинца и чаще, чем в других регионах, чистая медь. Восточно-тибетские статуи отливаются полыми с центральной

болванкой. Чаще делают скульптуры по частям, реже — с жеребейками и арматурой. Степень пустоты фигур (торс, ноги, руки) персонажей больше, чем в других группах ( $\frac{3}{4}$  против  $\frac{1}{2}$ ). Применяемые пигменты — черный, белый, зеленый, розовый — для глаз, губ, волос, одежды, орнамента. Тщательная обработка спины. Почти у всех статуй в реликвариях имеются вложения.

Риди приводит данные о процентном соотношении изображений божеств и исторических личностей, включенных в индо-тибетский пантеон, в трех регионах Тибета: в Западном Тибете статуй исторических личностей — 5 % (соответственно, богов — 95 %), в Центральном Тибете — 21 %, в Восточном — 83 %. Для сравнения Риди приводит соотношение среди антропоморфных изображений: в Северо-Западной Индии богов и людей — 96 % против 4 %, в Непале статуй с изображением людей — 5 %, в Тибете в целом — 22 % [Reedy 1997: 264–271].

Несколько лет назад в докладе для радловских чтений [Иванова 2009: 273–277] я ориентировалась на пессимистов, считающих, что датировка буддийской скульптуры принципиально невозможна. Мне импонировала позиция Потта — авторитетного голландского ученого, полвека назад исследовавшего тибетскую буддийскую коллекцию в Лейденском этнографическом музее и в предисловии к изложению результатов своего исследования писавшего, что искусство Тибета «решительно противится любой попытке введения хронологической перспективы. Одна из его особенностей — безвозрастность» [Pott 1951: 36].

Комплексное исследование (с учетом большей части параметров, указанных Риди) было осуществлено в Музее востока в Москве: каталог «Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ» (2004) — тому свидетельство [Ганевская, Дубровин, Огнева 2004].

Однако более глубокое знакомство с этой и другими работами отечественных и зарубежных авторов, смело берущихся решать сложнейшие задачи атрибуции произведений буддийской скульптуры Гималайского региона (и Тибета в частности), внушило мне некоторый оптимизм, понимание неизбежности ошибок в процессе этой деятельности (Риди и другие ученые констатируют нередкое расхождение историков в датировке одной и той же статуи — даже при непротиворечивой ее географической привязке, — достигающей четырех и более веков!).

В немалой степени оптимистическому взгляду на проблему способствовало появление в качестве соратника при работе над коллекцией № 5942 (помимо моего постоянного консультанта А.А. Терентьева) одного из авторов каталога пяти семей А.Ф. Дубровина, имеющего солид-

ный опыт интерпретации скульптуры, исходя из факторов технологии ее создания и состава сплава, употребленного для ее отливки или выколотки [Dubrovin 1986; Dubrovin 1988], инициировавшего ради этой цели спектральный анализ скульптуры из нашего собрания.

## Библиография

*Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д.* Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. М.: Едиториал УРСС, 2004.

*Иванова Е.В.* К вопросу о датировке и школах тибетской буддийской металлической скульптуры // Радловский сборник. Научные исследования и культурные проекты МАЭ РАН в 2008 г. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 273–277.

*Терентьев А.А.* Очередные задачи изучения буддийской иконографии // Кюнеровский сборник. Материалы Восточноазиатских и Юго-Восточноазиатских исследований. Вып. 6. СПб.: МАЭ РАН, 2010. С. 345–365.

*Dubrovin A.F.* Some Possibilities of the Buddhist Sculpture attribution by alloys recipes data // Papers of the State Museum of Oriental Arts. № XVIII. 1986. P. 83–104.

*Dubrovin A.F.* About the limits of natural and artificial contents of the main components in Buddhist Sculpture alloys // Bulletin of the Metal Museum. Vol. 13. Sendai, 1988. P. 22–30.

*Huntington J.C.* The Style and Stylistic Sources of Tibetan Paintings. Ph. D. dissertation. Los-Angeles: Univ. of California, 1969.

*Huntington S.L., Huntington J.C.* Leaves from the Bodhi Tree. Seattle; L.: The Dayton Art Institute, 1990).

*Lo Bue E.* Iconographic Sources and iconometric literature in Tibetan and Himalayan Art // Indo-Tibetan Studies / Ed. T. Skorupski. Tring: The Institute of Buddhist Studies, 1990. P. 171–197.

*Pal P.* Bronzes of Kashmir. Graz: Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1975.

*Pal P.* The Arts of Nepal: 2 Vol. Leiden: E.J. Brill, 1974.

*Pott P.H.* Introduction to the Tibetan Collection of the National Museum of Ethnology. Leiden: E.J. Brill, 1951.

*Reedy Chanra L.* Himalayan Bronzes. Technology, Style and Choices. Newark: University of Delaware Press; L.: Associated University Press, 1997.

*Schroeder U. von.* Indo-Tibetan Bronzes. Hong Kong: Visual Dharma Publication Ltd, 1981;

*Schroeder U. von.* Buddhist Sculptures in Tibet. 1. India & Nepal. 2. Tibet & China: Vol. 1–2. Hong Kong: Visual Dharma Publication Ltd, 2001.

*Tucci G.* Tibetan painted scrolls: Vol. I–III. Roma, 1949.

*Tucci G.* A Tibetan Classification of Buddhist images according to their style // *Artibus Asiae*. 1959. V. 22, 1. P. 179–187.

*Vogel J.Ph.* Inscriptions of Chamba State // Archaeological Survey of India. Annual Report. 1902–1903. Calcutta: Government of India, 1904.