

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.61>

Канарёва Татьяна Николаевна

КОМПЛЕКСНЫЙ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ БУДДИЙСКИХ ХРАМОВ (НА ПРИМЕРЕ ХРАМА ЛАВРАН В МОНГОЛИИ)

Статья посвящена актуальной задаче в современном монголоведении - описанию и семантическому анализу храмовой архитектуры. Поэтапно показывается формирование и применение комплексного методологического подхода, позволяющего раскрыть семантику храмовой архитектуры. Базовым элементом исследования является графическое изображение мандалы, заложенное в основание каждого буддийского сооружения на этапе проектирования, а затем и при строительстве. Предлагается реконструировать исходный образ мандалы с опорой на ее символику и семантику, а также графический анализ храма, и рекомендовать вариант интерпретации композиционной структуры храма и его ключевых элементов. Данный методологический подход применяется в описании и изучении храма Лавран, находящегося в монастырском комплексе Эрдэнэ Зуу.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/11/61.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 327-332. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 72.012.6; 7.011.2

Дата поступления рукописи: 17.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.61>

Статья посвящена актуальной задаче в современном монголоведении – описанию и семантическому анализу храмовой архитектуры. Поэтапно показывается формирование и применение комплексного методологического подхода, позволяющего раскрыть семантику храмовой архитектуры. Базовым элементом исследования является графическое изображение мандалы, заложенное в основание каждого буддийского сооружения на этапе проектирования, а затем и при строительстве. Предлагается реконструировать исходный образ мандалы с опорой на ее символику и семантику, а также графический анализ храма, и рекомендовать вариант интерпретации композиционной структуры храма и его ключевых элементов. Данный методологический подход применяется в описании и изучении храма Лавран, находящегося в монастырском комплексе Эрдэнэ Зуу.

Ключевые слова и фразы: храмовая архитектура Монголии; мандала; иконологический подход; храм Лавран; Эрдэнэ Зуу.

Канарёва Татьяна Николаевна

*Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова, г. Барнаул
nij_tata@mail.ru*

КОМПЛЕКСНЫЙ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ БУДДИЙСКИХ ХРАМОВ (НА ПРИМЕРЕ ХРАМА ЛАВРАН В МОНГОЛИИ)

В России и Монголии в последнее время усилились исследования в области храмового зодчества. Они базируются на фундаменте предыдущих исследований российских ученых: П. К. Козлова [10], Н. В. Покровского [18], В. Н. Ткачева [20], И. И. Ломакиной [13], А. М. Позднеева [17] и др. Из современных монгольских исследователей выделим ламу Г. Пурэвбата [19; 24], Д. Майдара, Д. Пюрвеева [14], Н.-О. Цултэма [21], Х. Баасансурэна [1]. Проведенные на протяжении последнего десятилетия исследования искусства и архитектуры Монголии [3; 7; 15] позволяют подойти вплотную к новым исследовательским задачам, **актуальность** которых диктует нарастающий искусствоведческий интерес к художественной культуре этой страны, подъем в возрождении буддийской религии среди населения и стремление туроператоров представить наследие монгольской культуры. Одной из таких задач является семантическая интерпретация храмового буддийского зодчества с опорой на комплексный методологический подход, включающий, в первую очередь, иконологический метод, который успешно применяется в исследованиях европейской архитектуры [4; 6; 11; 16].

Таким образом, **целью** статьи является описание комплексного методологического подхода и апробация его на значимом архитектурном объекте. В соответствии с этим решаются следующие **задачи**: 1) обосновывается необходимость перехода от историко-искусствоведческого изучения храмового зодчества к его семантическому анализу; 2) выделяются основные этапы комплексного методологического подхода, позволяющие дать глубокий семантический анализ храмовых сооружений; 3) предлагается вариант описания и семантического анализа дацана Лавран в монастырском комплексе Эрдэнэ Зуу.

Храмовая буддийская архитектура Монголии была подробно описана исследователями разных стран. Но все эти материалы имеют описательный и исторический характер. Возникает необходимость её более углубленного изучения, обращения к символично-семантическим аспектам интерпретации, способным раскрыть внутреннюю сущность объекта. **Научная новизна** нашей работы заключается в том, что предметом анализа является храмовая архитектура Монголии и ее семантико-искусствоведческая интерпретация. Данная работа – одна из первых попыток предложить методологический подход в интерпретации смыслов и символов, заложенных создателями буддийских храмов этой страны.

Сакральное зодчество занимает особое место среди строительных сооружений. Каждый объект, являясь сосредоточением канонов и правил, не лишен уникальности форм и неповторимости образов. С учетом особенностей монгольской архитектуры и опорой на опыт применения, прежде всего, иконологического подхода при интерпретации европейских строительных объектов, а также на основе положений буддийских канонических трактатов по строительству и реконструкции сооружений и религиозной семантики и буддийской метафизики предлагается данный комплексный методологический подход, включающий, как мы далее покажем, поэтапное применение ряда искусствоведческих и культурологических методов. Он базируется на тезисе о том, что в основе каждого сакрального сооружения лежит некий образ, некая иконологическая модель, в которой сосредотачивается основная семантика храма.

Представим основные этапы предлагаемого нами подхода к интерпретации сооружения. Первый этап – **историко-искусствоведческий** анализ объекта, который включает в себя подробную реконструкцию всего периода его создания. Если выбранный объект находится в храмовом комплексе, значит, необходимо установить его место и роль в общей системе. Также важно уточнить название сооружения: нередко на протяжении длительного периода оно меняется или трансформируется.

На втором этапе происходит искусствоведческое исследование объекта с целью выявления его **стилистических признаков** и установление стилистической линии, к которой принадлежит храм. В своем исследовании мы будем опираться на стилевое деление в архитектуре Монголии, предложенное Н. М. Щепетильниковым, которое наиболее точно отражает нюансы формообразования. «Наряду с монгольским,

самобытным, сборно-разборным стилем, возникает и развивается оригинальная «смешанная» архитектура, которая образовалась в сосуществовании непосредственной близости друг от друга культур народов Китая, Монголии и Тибета» [22, с. 81].

Третий этап предполагает применение элементов *культурологического и религиоведческого анализа*. Здесь необходимо определить, кому посвящен храм и менялось ли его посвящение. В случае если эти сведения недоступны или утрачены, можно провести реконструкцию, проанализировав его существующее название, декоративное убранство, изображения и скульптуры.

Четвертый этап – собственно *иконологический* анализ, который в нашем случае заключается в определении исходной диаграммы – мандалы. Ее наличие является аксиоматичным в буддийском сакральном строительстве: эта незримая графема присутствует в храме на протяжении всего его существования. Кратко представляя его, можно отметить следующее. Для дацанов, посвященных определенному покровителю, Будде или божеству высших иерархических уровней буддийского пантеона, логично использовать мандалу этого покровителя. Для цогчинов – хуральных храмов, предназначенных для ежедневного сбора лам на молитву (они не имеют определенного покровителя), – целесообразно проводить иконологический анализ, основываясь на мандале Шри Янтра. Данная мандала является изображением сакрального кода гармонии вселенной и человека. Она является своего рода «универсальной схемой, в которой сосредоточена энергетическая структура всех божеств буддийского пантеона» [24, р. 154].

Пятый этап – *архитектурно-графическая реконструкция* объекта, включающая составление его точных чертежей. Если имеются данные по размерам и параметрам, то возможно использовать их, если же такие данные отсутствуют, то необходимо провести обмеры и, опираясь на них, сделать основные чертежи. Так как планы этажей и фасадная часть являются ключевыми элементами каждого здания, мы будем применять нашу модель, исключительно используя только эти два модуля.

Затем переходим к шестому этапу, который можно назвать *графо-семантическим анализом*. Он заключается в наложении исходной мандалы на пропорционально выстроенные чертежи храма. Применение мандалы в качестве иконологического прообраза требует следующего методологического уточнения. Ее изображение можно разделить на внутреннюю и внешнюю части. Внутренняя мандала состоит из круга, вмещающего в себя девять треугольников. Внешняя мандала – это то, что находится за внутренней мандалой в пределах описывающего ее квадрата. При анализе плана отдельного здания и комплекса в целом можно использовать в качестве исходного иконологического образа внешнюю мандалу как вместилище сакрального центра – храмов. Когда рассматриваются фасады и необходимо раскрыть систему пропорционирования и архитектуру здания, тогда для анализа может быть выбрана внутренняя мандала как структурно-иконологический образ. Кроме того, фасад с центральным порталом – это семантическое ядро здания, и внутренняя мандала является средоточием смыслов космологической модели вселенной. При наложении диаграммы на фасад надо добиться, чтобы нижняя грань квадрата совпала с линией земли, а верхняя сторона прошла над навершием храма. При наложении на план здания или комплекса нужно вписать схему таким образом, чтобы сторона внешнего квадрата была равна самой длинной стороне плана.

Проведем на этой основе анализ храма Лавран, расположенного на территории монастырского комплекса Эрдэнэ Зуу.

Лавран является самым ярким примером тибетского стиля в буддийской архитектуре Монголии на сегодняшний день. Построек этого направления гораздо меньше, чем китайского или смешанного, это объясняется трудностью их возведения. Часть таких сооружений была разрушена, другая претерпела перестройки и реконструкции; в большинстве своем это касалось появления надстройки в китайском стиле.

Храм входит в состав монастыря Эрдэнэ Зуу – самого древнего в Монголии и поныне частично действующего. Изучением и описанием Эрдэнэ Зуу занимались В. Л. Котвич [12], С. В. Киселев, Н. Я. Мерперт [9]. Из современников: И. И. Ломакина [13], К. Колльмар-Пауленц [23], К. Загастер [25], В. Н. Ткачев [20]. В 1957 году Эрдэнэ Зуу был описан в Большой советской энциклопедии, а затем и в Советской энциклопедии 1961 года. Особый вклад в изучение истории комплекса внесла А. Д. Цендина [8]. В начале 2000-х годов она перевела со старомонгольского на русский и опубликовала ценный труд «История Эрдэни-Дзу». В 2011 году под редакцией ламы Баасансурэна, настоятеля монастыря, была издана фотолетопись Эрдэнэ Зуу [1].

Монастырский комплекс Эрдэнэ Зуу – это первый стационарный буддийский монастырь, построенный в 1585 году в северной части страны на окраине города Хархорин. Он являлся крупнейшим религиозным, культурным и политическим центром средневековой Монголии. Строительство Эрдэнэ Зуу началось по указу Абатай-хана. За один год были возведены три храма комплекса Гурван Зуу. Первое название монастырю дал Абатай-хан. В переводе с монгольского оно означало «Храм драгоценного владыки» (Будды). Такое название монастырю присвоили в честь статуи Будды, в которую были вложены мощи Шакьямуни, переданные Далай-ламой III. Когда у Далай-ламы III спросили официальное название нового храма, то в ответ прозвучало имя Лхундубдэчэнлинг, что означает «Место самовозникшего великого блаженства» [Цит. по: 10, с. 102].

За свою более чем четырёхсотлетнюю историю монастырь неоднократно достраивался, реконструировался, подвергался разрушениям и восстанавливался. Сегодня Эрдэнэ Зуу представляет собой ансамбль из 17-ти храмов. Лавран – единственный действующий храм, состоит в ведении Монгольской ассоциации буддистов, другие сооружения подчинены улан-баторскому Национальному историческому музею и охраняются государством. Монастырь и обширная территория, получившая название «Культурный ландшафт долины реки Орхон», в 2004 году были объявлены ЮНЕСКО Объектом всемирного наследия.

Обратимся к более подробному рассмотрению дацана Лавран (Дворец Хутухты). Его строительство началось с трех небольших храмов Махакалы, Манала и Гомбогура, объединенных в 1784 году в один двухэтажный

корпус, надстроенный третьим этажом в 1792 году. Строительством и реконструкцией занимался Дагвадорж [2]. А. М. Позднеев писал, что это «здание, бесспорно, нужно признать самым элегантным из всех сооружений Эрдэнэ-зууских построек» [17, с. 452]. Сегодня Лавран – это прямоугольный в плане храм, по длине членится на три части симметрично центральной оси фасада. Средняя часть имеет три этажа, боковые – по два, при этом средняя часть до второго этажа выступает вперед на метр. Изменение рельефа главного фасада придает храму более выразительный вид. Стены имеют небольшой наклон к верхней части. Это добавляет зданию монументальности и устойчивости, создается впечатление, что с высотой стен оно становится легче и стремительно поднимается вверх. Каждый этаж завершает темная полоса карниза с орнаментом и золотыми медальонами. Медальоны круглой формы символизируют зеркала; считается, что в их дисках отражаются деяния человека и любая ложь становится явной. Золотой цвет всегда занимал особое место в религиозной символике. Он олицетворяет солнечный свет, жизнь, истину, бессмертие, веру, нирвану. Поэтому все украшения Лаврана, сдержанные и грандиозные, выполнены в золоте. Стены храма выложены из кирпича и покрыты плотной глиняной обмазкой белого цвета.

На главном фасаде храма расположены три входа с портиками. Главный портал имеет более массивный, двухъярусный портик, первый ярус которого завершает золоченый ганжир (деталь из позолоченной меди, установленная на верхней точке), а второй – чойж хорол (два оленя, мирно отдыхающих по обе стороны от золотого колеса, изображаются как самец справа и самка слева). Окна двух первых этажей имеют прямоугольную форму, вытянутую по вертикали. Межкоконные проемы второго этажа занимают позолоченные знаки Калачакры Намчу Вангден – «Десять могуществ». Этот знак Калачакры представляет собой монограмму, написанную письмом ланджа. Такие монограммы называют кутакшара – «написанные друг над другом буквы». Как у всех построек тибетского типа, крыша Лаврана имеет плоскую форму, и лишь точно посередине здания возвышается фигура ганжира.

Далее необходимо выбрать мандалу для графо-семантического анализа храма. Как мы уже писали выше, для цогчинов, предназначенных для ежедневного сбора лам на молитву и не имеющих определенного покровителя, целесообразно основываться на мандале Шри Янтра, которая является своего рода универсальной схемой.

Следующим этапом является архитектурно-графическая реконструкция храма. В ходе полевых исследований нами были проведены обмеры комплекса Эрдэнэ Зуу и храма Лавран. По результатам полученных данных вычерчен план всего комплекса и его наполнения, а также план первого этажа и главный восточный фасад здания Лавран.

Теперь произведем наложение мандалы Шри Янтры на чертежи таким образом, как было описано выше.

Наложение мандалы на план монастырского комплекса Эрдэнэ Зуу позволяет интерпретировать градостроительную схему построения комплекса (Рис. 1). Используя этот подход, можно сделать ряд выводов относительно семантики данного архитектурного объекта.

1. Как известно, одна из функций мандалы – собирать и концентрировать рассеянные вокруг нее энергии. В архитектурной практике это должно найти свое отражение в нарастании силы сакральности к центру. Это сказывается как в увеличении в целом числа сакральных объектов в центре комплекса, так и в нарастании сочетания их архитектурных форм с другими формами (живописными, скульптурными), что семантически усиливает «напряжение сакральности».

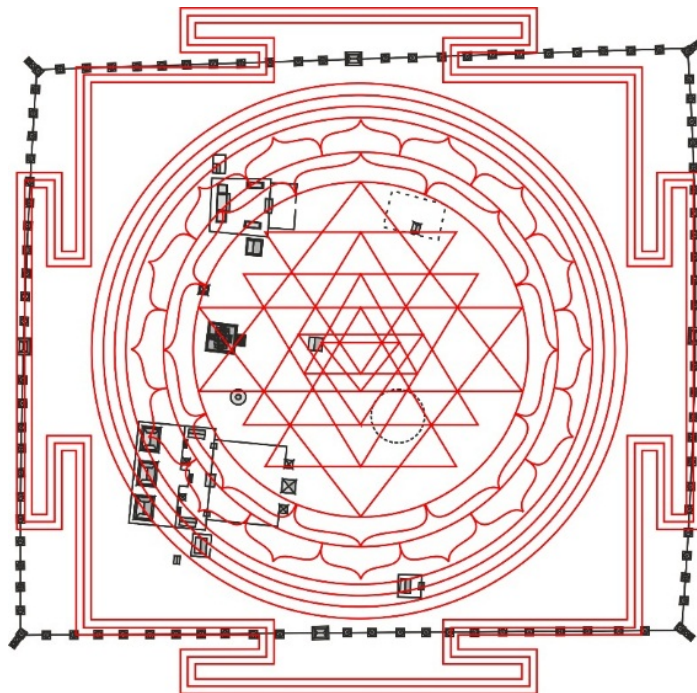


Рисунок 1. План монастырского комплекса Эрдэнэ Зуу

Посмотрев под этим углом на план Эрдэнэ Зуу, мы видим, что площадка, на которой ранее располагалась юрта Абатай хана и Цогчин – главный храм комплекса (ныне разрушенный), находится именно во внутреннем

круге мандалы. Все остальные храмы частично или полностью попадают во внешний круг, а та территория, где ранее располагались жилища лам, находится за пределами внешнего круга. Несмотря на то, что монастырь формировался на протяжении столетий без первоначального общего генерального плана, он соответствует системе нарастания сакральности к центру.

2. При наложении мандалы на фасад храма Лавран (Рис. 2) видно, что диаграмма практически совпадает по габаритам с центральным блоком храма, выделяя его значимость. Более того, наблюдается совпадение ключевых точек мандалы и конструктивных узлов храма: знаки Калачакры Намчу Вангден, наверху храма, Чойж Хорол второго этажа, ганжир первого этажа и др.

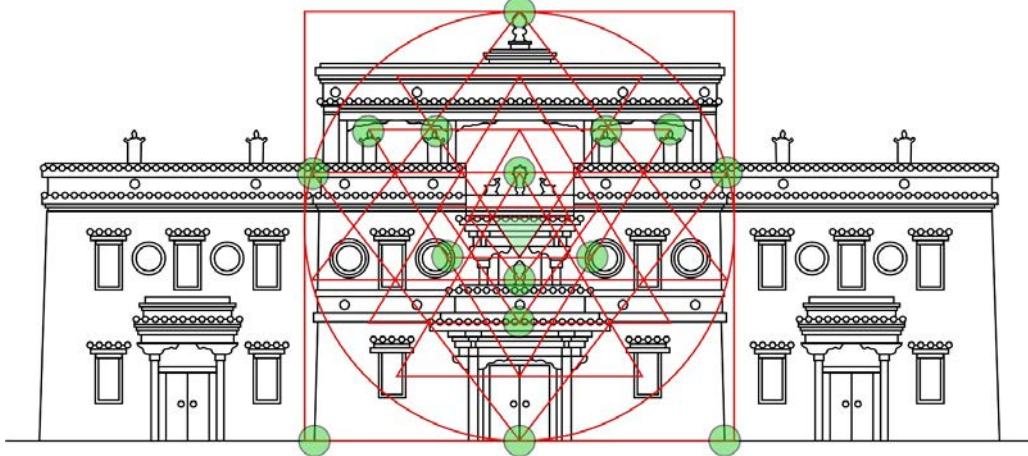


Рисунок 2. Восточный фасад храма Лавран

Обратимся к символике некоторых точек пересечения: *наверху храма* является метафизическим символом пика горы Меру, на котором сходятся все силовые линии четырех континентов, описанные в трактате Абхидхармакоша [5]. В мандале существуют всего две точки, в которых пересекается максимальное количество различных фигур: круг, квадрат и треугольник. Точки их соединения являются точками концентрации всех смыслов, заложенных в каждой фигуре. Именно с одной из этих точек совпадает наверху храма, подчеркивая то, что храм является олицетворением горы Меру на Земле.

В основании каждого угла стены располагаются так называемые «*медальоны опоры*» – каменные розетки, изготовленные индивидуально для каждого сакрального сооружения. С давних времен они были необходимы при начертании плана храма и мандалы на земле перед строительством, а после оставались в основании фундамента. Сегодня они играют декоративную роль, но остаются неизменным атрибутом каждого храма. Вторая точка совпадает с центральным медальоном, расположенным под дверью главного входа, подчеркивая важность портала, являющегося границей двух пространств.

Победное знамя – это цилиндрический выпел, водруженный на деревянное древко. Вершина знамени имеет форму маленького куполообразного зонта, увенчанного по центру драгоценностью, исполняющей желания, и окруженного по краю изящно украшенной золотой перекладиной. Фигуры знамени симметрично расположены на крыше второго этажа здания, символизируют победу учения Будды над невежеством и смертью. Любые объекты, расположенные ближе к центру композиции, согласно метафизике буддизма, являются более сакральными и значимыми. Именно с центральными фигурами знамени диаграмма имеет общие точки пересечения.

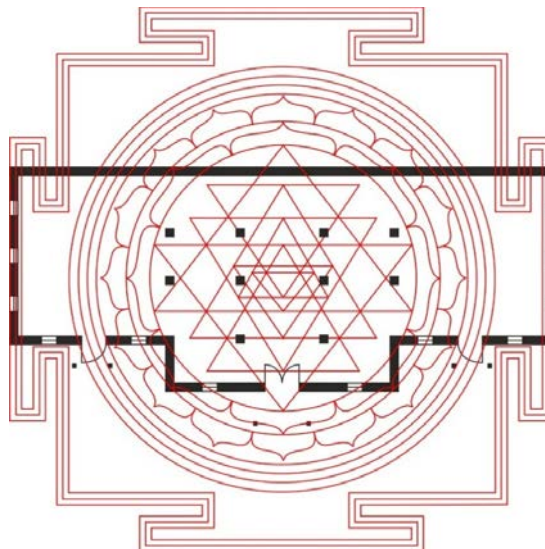


Рисунок 3. План храма Лавран

3. При наложении мандалы на план храма отметим, что внутренний круг со звездой очерчивает центральное пространство храма, в то время как два боковых объема находятся во внешнем круге (Рис. 3). Кольцо, состоящее из трех полос, совпадает со входами боковых частей. Это кольцо в мандале является защитным барьером. Неофит, преодолевая каждый барьер – серебряный, золотой и бриллиантовый (самый прочный), – очищается, и лишь пройдя сквозь третье кольцо, он будет готов постигнуть великую истину. Входящие в храм символически проходят тот же путь. Так как главный вход занимает более значимое место в архитектонике храма, то, следуя метафизическим представлениям, входящие через него должны преодолеть не только три кольца внешнего барьера, но и два кольца с 8-ми и 16-лепестковым лотосом. Лотос символизирует свободу от материалистической деятельности, погружающей в круговорот повторяющихся рождений и смертей, именуемых сансарой, а также выражает абсолютное могущество Бога. Лотос с 16-ю лепестками означает исполнение желаний, с 8-ю лепестками – избавление от трудностей, каждый лепесток имеет особый смысл.

При наложении также обнаруживаются совпадения несущих колонн и точек пересечения треугольников в центральной части диаграммы. Колонны, кроме чисто архитектурных функций, символизируют связь земли (фундамента) и неба (кровли); неслучайно в буддийских храмах они окрашиваются в красный цвет, что символически передает идею энергетического потока, связывающего две сферы. Частичное смещение объектов в буддийской метафизике объясняется «теорией витальных узлов», которая заключается в том, что по зданию, как по организму человека, протекают энергетические реки, и эти реки не должны пересекаться с витальными узлами для обеспечения полноценной работы всего организма, которым является храм.

Подведем основные итоги нашего анализа, при этом отметив, что они составляют лишь часть возможных дальнейших интерпретаций:

1. При анализе памятников храмового зодчества в Монголии целесообразно использовать комплексную методологию, позволяющую дать более полное искусствоведческое описание объектов. С учетом того, что в исследовании необходимо использование архивных документов, многие данные будут впервые введены в научный оборот. Как правило, информация об истории монастырских комплексов не сведена к единой системе. По итогу анализа можно с известной долей достоверности получить структурируемую, датированную хронологию этапов становления храмового объекта и его современного описания. При этом выявляются значимые образы в жизни храма: основатели, настоятели, строители, архитекторы; определяются божественные покровители, влияющие на внешнее убранство.

2. При последовательном проведении этапов предложенного комплексного методологического подхода становится возможным более глубоко проанализировать семантику объектов и обнаружить значимые семантические узлы.

3. На территории Монголии находится более двухсот частично разрушенных храмовых построек и более пятисот действующих храмов [19, с. 172, 298]. Методологический подход будет важен при реконструкции объектов, но особенно необходим при восстановлении полуразрушенных построек, так как он позволит предлагать возможные варианты расположения сооружений в утраченных комплексах и вести более целенаправленное исследование точек, совпадающих с основными узлами иконологического объекта (в нашем случае мандалы).

Список источников

1. **Баасансүрэн Х.** Энх тунх Эрдэнэ зуу. Улаанбаатар: Позитив, 2011. 216 с.
2. **Барадийн Б.** Путешествие в Лавран // Буддийский мир глазами российских исследователей XIX – первой трети XX в.: монография. СПб.: Наука, 1998. С. 124-136.
3. **Белокурова С. М., Цэдэв Н., Шишин М. Ю.** Опыт философско-культурологического анализа художественной культуры России и Монголии (на примере образа собаки) // Вестник алтайской науки. 2013. № 2. Ч. 2. С. 64-70.
4. **Ванеян С. С.** Архитектура и иконография // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2007. № 2. С. 92-104.
5. **Васубандху.** Энциклопедия абхидхармы, или Абхидхармакоша: в 3-х т. / пер. с санскрита, введ., коммент. и реконструкция системы Е. П. Островской и В. И. Рудого. М.: Ладомир, 1998. Т. 1. Раздел I. Дхатунирдеша, или Учение о классах элементов. Раздел II. Индрианиянирдеша, или Учение о факторах доминирования в психике. 670 с.
6. **Голубцов А. П.** Сборник статей по литургии и церковной археологии. СПб.: Сергиев Посад, 1911. 138 с.
7. **Иккерт Т. В.** Опыт применения иконологического подхода в интерпретации современной монгольской живописи // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова. 2015. № 1-2. С. 24-30.
8. **История Эрдэни-дзу:** факсимиле рукописи / пер. с монгольского, введ., коммент. и прил. А. Д. Цендиной. М.: Восточная литература РАН, 1999. 255 с.
9. **Киселев С. В., Мерперт Н. Я.** Из истории Кара-Корума // Древнемонгольские города. 1965. № 3. С. 26-31.
10. **Козлов П. К.** Путешествие в Монголию 1923-1927 гг. Дневники, подготовленные к печати Е. П. Козловой // Записки Всесоюзного географического общества. Новая серия. 1949. Т. 7. С. 17-230.
11. **Кондаков Н. П.** История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. М.: Ленанд, 2016. 280 с.
12. **Котвич В. Л.** Монгольские надписи в Эрдэни-цзу // Музей антропологии и этнографии при Российской академии наук. 1918. Т. 5. Ч. 1. С. 56-71.
13. **Ломакина И. И.** Монгольская столица, старая и новая (и участие России в ее судьбе). М.: Товарищество научных изданий КМК, 2006. 362 с.
14. **Майдар Д., Пюрвеев Д.** От кочевой до мобильной архитектуры. М.: Стройиздат, 1980. 216 с.
15. **Нужа Т. Н.** Подходы к обоснованию иконологического анализа храмовой монгольской архитектуры // Эрдэм шинжилгээний бичиг. 2011. № 4. С. 118-123.
16. **Пановский Э.** Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. 480 с.
17. **Позднеев А. М.** Монголия и монголы. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1896. 1216 с.

18. Покровский Н. В. Очерки памятников иконографии и искусства. СПб.: Типография А. П. Лопухина, 1900. 234 с.
 19. Пурэвбат Г. Их Монголын Суварга онол хийгээд. Солонгос, Сеул хот: Интерпресс ХХ Компани, 2005. 567 с.
 20. Ткачев В. Н. Эрдэни-Зуу // Декоративное искусство. 1979. № 5. С. 46-49.
 21. Цулгэм Н. Архитектура Монголии. Улан-Батор: Гос. издательство, 1988. 182 с.
 22. Щепетильников Н. М. Архитектура Монголии. М.: Стройиздат, 1960. 246 с.
 23. Kollmar-Paulenz K. A Mongolian Zungdui Volume from the Ernst Collection (Switzerland) // Asiatische Studien. Etudes Asiatiques. 2013. № 67 (3). P. 881-925.
 24. Purevbat G. Stupas of Greater Mongolia: Theory and Practice. Ulaanbaatar: MIBA, 2005. 266 p.
 25. Sagaster K. The History of Buddhism among the Mongols // The Spread of Buddhism. Leiden – Boston: Brill, 2007. P. 379-432.

**COMPREHENSIVE METHODOLOGICAL APPROACH TO ANALYSING THE BUDDHIST TEMPLES
(BY THE EXAMPLE OF THE LAVRAN TEMPLE IN MONGOLIA)**

Kanareva Tat'yana Nikolaevna
Polzunov Altai State Technical University, Barnaul
nij_tata@mail.ru

The article is devoted to a relevant problem of the modern Mongolian studies – the description and semantic analysis of the temple architecture. The author considers the step-by-step formation and application of the integrated methodological approach, which allows revealing the semantics of the temple architecture. The analysis is focused on a mandala image, which is a key concept of the Buddhist architecture. The paper tries to reconstruct the original mandala and, relying on its symbolism, semantics and on the temple graphical analysis, proposes an interpretation of the compositional structure of the temple and its key elements. This methodological approach is applied to describe and analyse the Lavran temple of the Erdene Zuu monastery.

Key words and phrases: Mongolian temple architecture; mandala; iconological approach; Lavran temple; Erdene Zuu.

УДК 7.036

Дата поступления рукописи: 09.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.62>

Статья посвящена анализу связей художественного языка истерии и творчества скульптора Огюста Родена. Автор описал процессы актуализации истерии в художественной среде Франции второй половины XIX века и становления феномена истерии как художественного языка, проследил связи О. Родена с ведущими невропатологами этого периода, а также выявил заимствования визуальных образов истерии в скульптурах О. Родена. Подобное исследование затрагивает не изученный отечественными искусствоведами вопрос о влиянии новых медицинских открытий второй половины XIX века на искусство и демонстрирует перспективность дальнейшего изучения взаимосвязей феномена истерии и искусства.

Ключевые слова и фразы: скульптура; Огюст Роден; художественная репрезентация истерии; научные художественные произведения; социальная история искусства; интертекстуальность.

Мартынова Дарья Олеговна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств
d.o.martynova@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТЕРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОГЮСТА РОДЕНА

С 1990-х годов вопросы о влиянии медицины на творческую деятельность художников стали попадать в поле зрения зарубежных искусствоведческих исследований. Это связано с развитием школы социальной истории искусства. Представительница этого направления Дебора Сильверман стала одной из первых исследовательниц влияния истерии на изобразительное искусство. В книге “Art Nouveau in Fin-de-Siècle France” (1989) она изучила влияние «визионерской» теории истерии Ж.-М. Шарко на «Врата ада» О. Родена [20, p. 252-269]. Подобное исследование значительно отличалось от работ историков искусства XX века, особенно американского исследователя Альберта Элсена, которые рассматривали творчество О. Родена через призму Микеланджело, Ш. Бодлера, С. Малларме и, конечно же, Данте. В отечественном искусствоведении влияние истерии на искусство до сих пор не изучено, несмотря на широкий резонанс в работах западноевропейских искусствоведов. Эта абберрация связана со слабо развитым интересом российского искусствознания к медицинским открытиям и их влиянию на формирование искусства. **Цель** настоящей статьи – актуализация этой проблематики посредством выявления влияния художественного языка истерии на скульптуры О. Родена. В соответствии с целью были сформулированы **задачи** этой статьи: 1) описание актуализации феномена истерии в художественной среде Франции второй половины XIX века; 2) становление истерии как художественного языка в искусстве второй половины XIX века; 3) выявление связей О. Родена с ведущими невропатологами второй половины XIX века; 4) анализ и определение характера взаимодействия художественных репрезентаций истерии и скульптур О. Родена. Особенно **актуальными** эти задачи представляются для отечественной трактовки творчества О. Родена, поскольку до сих пор исследователи отмечали интертекстуальность