ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств»

На правах рукописи

Бальжурова Арюна Жамсуевна

Бурятская буддийская иконопись конца XVIII – первой четверти XX вв.
(по материалам фонда Национального музея Республики Бурятия)

24.00.01- теория и история культуры (исторические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель:
доктор исторических наук,
профессор Николаева Д.А.

Улан-Удэ,
2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…….3

ГЛАВА I. БУРЯТСКАЯ БУДДИЙСКАЯ ИКОНОПИСЬ КАК РЕЗУЛЬТАТ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ И МЕЖЭТНИЧЕСКИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ.....14

1.1. Древнеиндийские традиции в буддийской *тхангка* Бурятии…….....14

1.2. Китайские традиции в бурятской буддийской *тхангка*……..……...……26

1.3. Тибетские традиции в бурятской буддийской *тхангка*…….……..….....35

ГЛАВА II. БУРЯТСКАЯ БУДДИЙСКАЯ ИКОНОПИСЬ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.……….……55

2.1. Становление бурятской буддийской иконописи (конец XVIII – начало XIX вв.)…….55

2.2. Развитие жанровой системы бурятской буддийской иконописи второй половины XIX в. ……..……..73

2.3 Буддийская живопись в творчестве бурятских иконописцев конца XIX – первой четверти XX вв….……....92

2.4**.** Бурятская буддийская живопись в коллекции Национального музея Республики Бурятия……...……..111

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..144

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ……149

ПРИЛОЖЕНИЕ…….165

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Уникальные памятники бурятской буддийской иконописи имеют большое значение в исследованиях гуманитарных наук как важнейший источник. Буддийская иконопись вследствие своего смыслового содержания, многообразия сюжетов, жанров и стилей обладает особой значимостью в истории культуры Бурятии. Возросший интерес современного общества к ценностям духовного, религиозного и этнокультурного наследия определяет актуальность диссертационной работы, поскольку устойчивость и динамика его развития обеспечивается непрерывностью традиций.

Кроме того, актуальность исследования мы определяем следующими факторами:

- Национальный музей Республики Бурятия (НМРБ) располагает обширной коллекцией памятников буддийской культуры и искусства, ценность и уникальность которых становится с каждым годом все значимее. В фондах музея хранятся свыше 3000 живописных произведений тибетских, китайских, монгольских и бурятских мастеров. При этом собрание бурятской буддийской живописи (*тхангка*), при количественном превосходстве, изучено менее других коллекций. До настоящего времени оно остается областью первичного научного поиска, предположительных соображений о хронологии, периодизации, стилевых особенностях, традициях канона и лубка и т.д.;

- недостаточно изучена история освоения бурятскими иконописцами жанровых разновидностей, стилей, форм, канона и техники, которые отражают их профессиональный рост. Коллекция бурятской буддийской *тхангка* отображает процесс синтеза национальных истоков, иноэтнических влияний питавших индивидуальный талант самобытных мастеров;

- требует решения проблема исследования творчества бурятских иконописцев, внесших неоценимый вклад в становление бурятской буддийской иконописи. Их деятельность характеризуется анонимностью, их работы не

атрибутированы, а в литературе мало сведений о жизни и творчестве этих авторов.

- к началу XX в. бурятское буддийское искусство достигает своего расцвета. К этому периоду складываются бурятские иконописные школы, возникают предпосылки формирования собственной самобытной бурятской буддийской живописи.

Исследование процесса становления буддийской иконописи Бурятии позволит глубже осветить процесс эволюции бурятского буддийского искусства в целом, выявить тенденции и логику его развития.

Степень разработанности проблемы.

Бурятская буддийская иконопись впервые была затронута в общем контексте изучения особенностей северного буддизма в конце XIX – начале XX вв. в трудах таких исследователей как Б. Барадийн, М. Богданов, И.А Подгорбунский, А.М. Позднеев, В.В. Птицын, А.Д. Руднев и др[1].

В 20-30-е гг. XX в. в период социокультурных трансформаций, острых диспутов между духовенством и советской властью по вопросам сохранения и использования дацанского искусства выходили острые публицистические статьи и брошюры П. Дамбинова, А. Долотова, В. Гирченко, Б. Тогмитова, М. Саридака и др.[2], в которых обсуждалось возможность адаптации буддийского искусства в новой советской культуре.

Бурятская буддийская иконопись стала объектом научного исследования со второй половины XX в. В научных статьях бурятских ученых К.М. Герасимовой, И.И. Соктоевой, Ц-Б. Бадмажапова сделаны первые попытки

[1] Барадийн Б. Буддийские монастыри: Краткий очерк // Orient. – СПб., 1992. – Вып. 1.; Богданов М.Н. Очерки истории Бурят-Монгольского народа / под ред. проф. Н.Н. Козьмина. – Верхнеудинск, 1926; Подгорбунский И.А. Зерцало мудрости, которое, рассказавъ о происхождении царства Сукавади, ясно представить достоинства этого святого царства // Известия ВСОРГО. – Т.26. – №1, 2, 3. – Иркутск, 1895.; Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. – Элиста,1993.; Птицын В.В. Селегинская Даурия. Очерки Забайкальского края. – СПб., 1896;

[2] Дамбинов П.Н. О национально-художественном строительстве Бурятии // Бурятиеведение. – 1– 2 (9 –10). – 1929; М. Саридак Об изобразительном искусстве бурят-монголов (критический этюд) // Жизнь Бурятии. – № 5. – 1929.

анализа бурятской культовой живописи с позиций искусствоведения и истории культуры.

Значительный вклад внесла К.М. Герасимова[3], которая в своих трудах касается теории и практики буддийского искусства Центральной Азии, исторических форм национальной культуры бурят. Для нашего исследования большой интерес представляли переводы и комментарии иконометрических источников «Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций» (1971) и «Читралакшана в тибетском и монгольском текстах Данчжура» (1995); многочисленные статьи, посвященные национальному своеобразию традиционного искусства бурят и сборник «Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии» (2003), где собраны все основные работы ученого.

В вводной статье К.М. Герасимовой и И.Н. Соктоевой[4] к каталогу выставки «Искусство Бурятии XVIII-XIX веков» (1970) впервые в советский период была представлена характеристика бурятских буддийских *тхангка*, хранящихся в коллекции Бурятского Республиканского краеведческого музея им. М.Н. Хангалова (ныне НМРБ).

С конца 1970-х гг. выходят работы Н.Л. Жуковской с опорой на изобразительный материал (1977); «Старобурятская живопись» Л.Н. Гумилева (1975), справочник-определитель иконографических образов Северного буддизма А.А. Терентьева (1988). В работе А.А. Терентьева дана методика иконографического анализа и идентификации персонажей буддийского пантеона, в основу которой был положен опыт создания информационно-поисковых систем на перфокартах с краевой перфорацией, что позволяло почти мгновенно определить около 5000 образов на основе источников.

[3] Герасимова К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. - Улан-Удэ, 1971; Обряды защиты жизни в буддизме Центральной Азии. - Улан-Удэ, 1999; К истории изобразительного искусства бурят // Зап. НИИК. – Улан-Удэ, 1956. – Вып. 21; Бурятское искусство XVIII - начала XX в. // Докл. III Междунар. конгресса монголистов. – Улан-Батор, 1979.

[4] Искусство Бурятии XVIII-XIX веков. – М., 1980.

С 80-х гг. XX в. появляются статьи бурятских исследователей И. Балдано, А.Ш. Гомбоевой и С. Цыбиктаровой[5], рассматривающих творчество художников-иконописцев 20-30-х гг. XX в. (О. Будаев, Г. Эрдэнийн, Н. Цыремпилон, Е-Н. Дамбийн и др.), которые в советское время, по идеологическим мотивам, не освящались в научной искусствоведческой литературе.

С 2000 г. публикуются научно-проектные издания издательско-продюсерского центра «Дизайн. Информация. Картография» по истории и культуре буддизма Бурятии: «Историко-культурный атлас Бурятии», «Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье», «Иконография Ваджраяны» и т.д.

В научном издании «Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье» представлен целый ряд авторов, исследующих бурятское буддийское искусство – С.Б. Бардалеева, А.Ш. Гомбоева, Б. Дондоков и др. В статьях данных исследователей на основе анализа предметов буддийской коллекции Национального музея Республики Бурятия рассматриваются история и самобытные черты бурятского буддийского искусства. В альбоме «Иконография Ваджраяны» представлены 600 *тхангка* из коллекции музея. Автор-составитель альбома Ц.Б. Бадмажапов в предисловии анализирует стиль, иконографию, символику бурятского буддийского искусства и подчеркивает уникальную черту иконографического собрания буддийской коллекции музея – наличие канонических образов разных школ Китая, Тибета, Монголии и Бурятии.

Большой интерес для нашего исследования представляет монография С.-Х. Сыртыповой «Культ богини-хранительницы Балдан-Лхамо в тибетском буддизме (миф, ритуал, письменные источники)» (2003), в которой прослеживается история развития древнеиндийского культа в Тибете и Монголии, его функционирование в живой бурятской традиции, а также дается

[5] Цыбиктарова С.Д. Осор Будаев – мастер Петроградского буддийского храма // Orient. Альманах. – СПб., 1992. – Вып. I; Балдано И. Галсан Эрдэнийн. К истории бурятского изобразительного искусства // Советская графика. 7. - М., 1983; Гомбоева А.Ш. Об иконописных работах зурачина Нимы Цыремпилона // Тезисы и доклады науч.-практ. конф. Проблемы истории Бурятии, посвященной 70-летию со дня образования Республики Бурятия. – Улан-Удэ, 1993.

описание форм богини, основанные на живописных культовых изображениях из коллекции музея.

В настоящее время Национальный музей Республики Бурятия публикует каталоги музейных предметов (2006, 2012), статьи и научные издания о коллекции буддийской живописи. Общую характеристику коллекции и достаточно полное исследование бурятской буддийской скульптуры дает в своих работах С.Б. Бардалеева[6]. Коллекция бурятской буддийской *тхангка* представлена трудами Ц.Б. Бадмажапова[7]. Коллекция бурятских астрологических икон музея изучена в многочисленных статьях А.Ш. Гомбоевой[8].

Оценив степень изученности темы, отметим, что, несмотря на обилие работ, в которых в той или иной степени рассматривается бурятская буддийская иконопись, предметом комплексного изучения она не становилась. Этот фактор обусловил выбор темы и постановку исследовательской цели.

Объект исследования: бурятская буддийская *тхангка*

Предмет исследования: формирование и развитие бурятской буддийской иконописи (конец XVIII – первая четверть XX вв.).

Целью исследования является анализ истории формирования, становления и развития бурятской буддийской иконописи на материале буддийской коллекции Национального музея Республики Бурятия.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих **задач:**

- проанализировать буддийские *тхангка* конца XVIII – первой четверти XX вв. из коллекции «Буддийская живопись» Национального музея Республики Бурятия;

[6] Санжи-Цыбик Цыбиков / Альбом // Автор вступ. ст. С.Б. Бардалеева. - Улан-Удэ, 2006; Бардалеева С.Б. История буддийской коллекции музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. Науч. изд. - М., 2008. - с. 556 – 568.

[7] Буддийская живопись Бурятии. Из фондов Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова // Автор вступ. ст. Ц.-Б. Бадмажапов. - Улан-Удэ, 1995.

[8] Гомбоева А.Ш. Микро- и макрокосмос в буддийской иконописи (по материалам фондовой коллекции Музея истории Бурятии) // Музей и краеведение: проблемы истории и культуры народов Бурятии. - Улан-Удэ, 1993; Гомбоева А.Ш. Символические изображения планет на буддийских иконах // Цыбиковские чтения: тезисы докладов и сообщений. – Улан-Удэ, 1989.

- раскрыть особенности истории становления и развития бурятской буддийской иконописи на основе изучения коллекции «Буддийской живописи» Национального музея Республики Бурятия;
- провести атрибуцию работ бурятских иконописцев, хранящихся в фондах Национального музея Республики Бурятия;
- выявить центры формирования бурятской буддийской иконописной школы;
- рассмотреть влияние иноэтнических традиций, тем самым проследить общие и особенные черты бурятской иконописи;
- выявить самобытные интерпретации иконографических и иконометрических канонов в бурятской буддийской иконописи из собрания Национального музея Республики Бурятия;
- определить роль и значение общественных и религиозных деятелей, научных организаций в сохранении бурятского буддийского искусства.

Территориальные рамки работы: территориальные рамки исследования охватывают Республику Бурятия и Забайкальский край, в частности коллекции Агинского и Цугольского дацанов.

Хронологические рамки исследования определены концом XVIII – первой четвертью XX вв., поскольку используемые в исследовании буддийские *тхангка* Бурятии в основном датируются данным временем.

Методологическая база исследования. Представленная диссертационная работа основывается на ряде принципов, определяющих сущностную сторону культурно-исторического исследования:

- принцип историзма способствовал рассмотрению развития буддийской иконописи Бурятии в хронологической динамике;
- ценностный принцип обеспечил исследование совокупности признаков, формирующих феномен самобытной буддийской иконописи Бурятии;
- принцип научной объективности позволил провести комплексный анализ и оценку факторов, обусловивших формирование бурятской буддийской

иконописи, основанной на традициях индийского, тибетского, китайского и монгольского буддийского искусства.

Методологическим основанием диссертационного исследования являются следующие подходы:

- междисциплинарный подход обеспечил комплексный характер исследования. Интеграция знаний по истории, культурологии, религиоведению, искусствознанию позволила получить новые характеристики многообразия национального буддийского искусства;
- исторический подход обусловил установление причинно-следственных связей межкультурных и внутрикультурных компонентов в формировании буддийской иконописи Бурятии. Это позволило не только наиболее адекватно рассмотреть и проанализировать собственно живописные произведения, но и выявить их роль и значение в истории культуры Бурятии;
- системный подход позволил целостно раскрыть феномен бурятской буддийской живописи;

Для системного, целостного и сравнительного исследования бурятской буддийской живописи мы обращались к трудам Ю. Елихиной, Ю. Рериха, С. Сидорова, Р. Фишера, Н. Цултэм и Noble Ross Reat[9].

Для рассмотрения развития буддийской живописи Бурятии в синхронном историческом разрезе были использованы исследования по истории Бурятии и бурятского буддизма[10].

Для анализа бурятских буддийских *тхангка* мы обращались к трудам исследователей Р. Бира и А. Терентьева[11], в чьих работах буддийское искусство рассматривается как предмет символизма. Важное значение при атрибуции буддийских *тхангка* имеет сборник Джанджа Ролби Дорже «Древо Собрания

[9] Фишер Р. Искусство буддизма. – М.: СЛОВО, 2001; Сидоров С. Буддизм: история, каноны, культура. – М.: Дизайн. Информация. Картография: Астрель: АСТ, 2005; Noble Ross Reat is Buddhism: A History. - Asian Humanities, 1994; Елихина Ю.И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Нестор-История, 2010; Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. - Самара: Агни, 2000.

[10] История Бурят-Монгольской АССР. - Улан-Удэ, 1951; Очерки истории и культуры Бурятии. - Улан-Удэ, 1972; История Сибири. - Улан-Удэ, 1964.

[11] Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов / Роберт Бир; пер. с англ. Л. Бубенковой.- М.: Ориенталия, 2011; Терентьев А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Нартанг, 2004;

Трехсот Изображений», опубликованный под редакцией исследователя С.Ф. Ольденбурга в серии «Bibliotheca Buddhica» в начале XX в. г. Санкт-Петербурге[12] и сборник «500 бурханов»[13], в которых содержатся изображения основных божеств буддийского пантеона.

Методы исследования. В процессе работы были использованы описательный, сравнительно-сопоставительный, сравнительно-исторический, типологический методы и метод комплексного подхода к изучаемому явлению. Важное место в исследовании занимает диахронный метод, выявляющий преемственность и динамику процессов формирования и развития буддийской живописи Бурятии в разные периоды, тогда как благодаря синхронному анализу стала возможной его системная реконструкция.

Источниковой базой исследования послужили материалы:

- живописные произведения буддийской коллекции Национального музея Республики Бурятия. Было изучено, описано и проанализировано более 600 буддийских икон;
- фотодокументального фонда и фонда редких книг Национального музея Республики Бурятия – архивы дацанов, полевые дневники, архив сектора учета и хранения – учетные карточки, книги поступления, научные паспорта предметов, инвентарные книги музейных работников с описаниями предметов, записями истории происхождения предмета и биографических данных об авторах;
- отдела Центра Восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии (ЦВРК ИМБТ СО РАН), в частности архив Бурятского ученого комитета 20-30-х гг. XX в., отчеты экспедиций по дацанам Бурятии;
- опубликованные материалы по буддийскому искусству Индии, Тибета, Китая и Монголии, а также тибетские, китайские, монгольские буддийские иконы коллекций Государственного музея истории религии, Музея

[12] Джанжа Ролби Дорже. Древо Собрания Трехсот Изображений. – СПб.: Алга-Фонд, 1997.
[13] 500 burhans // ed. by Raghu Vira and Lokesh Chandra. A New Tibeto – Mongol Pantheon. - New Delhi, 1963 – 1964.

антропологии и этнографии имени Петра Великого РАН, Государственного Эрмитажа, Национального музея Республики Бурятия;

- авторские материалы (учетные и инвентарные карточки), собранные в ходе атрибуции и описания буддийских икон коллекции Национального музея Республики Бурятия.

Научная новизна результатов исследования определяется тем, что:

- впервые предпринят комплексный подход в изучении истории становления и развития бурятской буддийской иконописи на материалах Национального музея Республики Бурятия;

- изучены образцы бурятской буддийской иконописи по жанровым, стилистическим, композиционным контекстам;

- выявлены иноэтнические традиции в бурятской буддийской иконописи конца XVIII – первой четверти XX вв.;

- даны авторские описания бурятских буддийских *тхангка* с выявлением стилистических особенностей и самобытных черт, характеризующих три периода бурятской буддийской иконописи (конец XVIII – начало XIX вв., II половина XIX в., конец XIX – начало XX вв.);

- исследованы предпосылки возникновения бурятских художественных школ буддийской иконописи в конце XIX – первой четверти XX вв.;

- выявлены и атрибутированы живописные работы еравнинских (хоринских), селенгинских, янгажинских (оронгойских) и агинских мастеров-иконописцев;

- в ходе комплексного анализа архивных и музейных документов выявлены имена бурятских иконописцев, даны краткие биографические данные и характеристика их творчества;

- определены роль и значение религиозных деятелей, общественных и научных организаций в сохранении бурятского буддийского наследия.

Положения, выносимые на защиту:

1) основой бурятской буддийской иконописи являются иноэтнические традиции, в частности индийские, китайские и тибетские, которые,

соединившись с самобытными национальными мотивами, испытали значительную трансформацию, но сохранив при этом неизменными главные образы, пантеон буддийских божеств, эстетические каноны пропорций, принципы изображения божеств, сюжеты, символы и форму буддийских *тхангка*;

2) специфические свойства и отличительная черта бурятской буддийской иконописи проявляется в авторских прочтениях буддийских иконографических канонов, которые видны в физиогномике божеств, композиции, цветовом решении и ландшафтном фоне;

3) в бурятской буддийской иконописи конца XVIII – начала XX вв. выявляются становление, постепенное усложнение семантики и структуры, возникновение собственных иконописных традиций, школ и художественного стиля;

4) в конце XIX – начале XX вв. начали формироваться четыре центра иконописных школ – еравнинская, гусиноозерская, янгажинская (оронгойская) и агинская.

5) в сохранение бурятского буддийского наследия большой вклад внесли деятели культуры, науки, священнослужители (бывшие ламы), научные и общественные организации, в том числе Бурятский Ученый Комитет.

Теоретическая и практическая значимость. Положения и выводы, сформулированные в диссертации, представляют ценность для практики исторических и искусствоведческих исследований. Результаты проведенного исследования могут быть востребованы в области образования и культуры. Теоретические результаты исследования можно использовать при подготовке специальных курсов по истории, регионоведению, культурологи. Основные положения диссертации могут представлять интерес для культурологов, искусствоведов, этнографов, работников культуры и краеведческих музеев. Результаты предпринятого исследования могут быть востребованы применительно как к анализу развития буддийского искусства Бурятии, так и при разработке экскурсионного материала.

Апробация исследования. Основные положения диссертационного исследования изложены в пяти публикациях и тезисах. Отдельные аспекты исследования получили апробацию на следующих конференциях:

1. IV Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция «Социокультурное пространство России: проблемы и перспективы развития» (Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород, 2012);
2. Международный научный симпозиум «Современное буддийское искусство. Традиции и новации» (г. Улан-Удэ, 25-27 июля, 2013);
3. Межрегиональная научно-практическая конференция «Проблемы сохранения, изучения и использования культурного наследия в современном музее», посвященной 90-летию образования Музея истории Бурятии и 155-летию со дня рождения М.Н. Хангалова (г. Улан-Удэ, 22-25 октября 2013 г.);
4. Международная научная конференция «Буддизм в изменяющемся мире» (Улан-Удэ, 28-31 мая 2014 г.);
5. Международная научно-практическая конференция «Байкальские встречи – VIII: историко-культурное наследие региона как фактор социально-экономического развития» (Улан-Удэ, 11-13 сентября 2014 г.).

Структура диссертации состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, приложения.

ГЛАВА I. БУРЯТСКАЯ БУДДИЙСКАЯ ИКОНОПИСЬ КАК РЕЗУЛЬТАТ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ И МЕЖЭТНИЧЕСКИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

1.1.Древнеиндийские традиции в буддийской *тхангка* Бурятии

Буддийское искусство[1] и иконография Бурятии сформировались под влиянием тантрийского искусства Тибета. В свою очередь, тибетская теория искусств корениться в индийской традиции в целом, на древнеиндийских трактатах о живописи и скульптуре, а также на живописных традициях Китая. В данной работе мы придерживались хронологической периодизации распространения буддизма на территории Центральной Азии, в Китай буддизм проникает в I в. н.э., в Тибет – VII в. Поэтому, несмотря на то, что Тибет оказал основополагающее влияние на бурятский буддизм в целом, и в частности, на искусство, первоначально мы обращаемся после Индии к Китаю, так как, он в свою очередь, повлиял на формирование тибетской буддийской живописи, которая пришла к нам собственно в данном варианте.

Буддийское искусство – это система художественных средств сопровождающих культовые и обрядовые действия священнослужителей и верующих буддистов или же буддийское учение, выраженное в образах и символах [134, с. 324]. На территории Бурятии буддийское искусство представлено образцами архитектурных сооружений, скульптурными и живописными изображениями.

Рассматриваемая нами буддийская живопись как вид иконографического искусства (настенные росписи, свитки-*пата*, миниатюры) сложилась и обрела самобытный стиль – в Индии. Первые данные о технике, технологии изготовления, размерах индийской *паты* содержались в тексте «Манджушримула-калпа-тантра-раджа» (III в.) [85, с. 11-12]. А также в древнеиндийских канонических сочинениях о живописи и скульптуре: «Пратималакшана», или сутра Шарипутры, «Читралакшана», тантры Самвары, Калачакры, Красного и Черного Ямантаки и т.д. [27, с. 517]. Данные трактаты

были переработаны, дополнены в Тибете, позднее приняты буддистами Бурятии как непременный свод законов и правил – канон изображения буддийских божеств. Канон – философско-эстетическая категория, которая включает в себя этические, онтологические, космогонические, социально-политические и прочие представления, а также это теоретический и абстрактно-количественный принцип моделирования иконографического образа в конкретном произведении искусства. Канон как принцип воплощался в произведениях искусства в виде зримого воплощения в линии, объемах, цвете, сочетании цветов, ритме композиционной организации пространства на плоскости [52, с. 258-265].

Опираясь на данные указанных текстов и традиции индийской *паты* была разработана тибетская живопись – *тхангка*, которая стала основой для бурятской буддийской иконописи [Там же, с. 11-12]. Буддийская *тхангка* (или «*тханг-ску*»), именуемая у бурят – «*дэлэг бурхан*» (огромные по размеру *тхангка* для интерьеров дацана, для религиозных празднеств, церемоний, шествий вне дацана), «*захатай бурхан*» (*тхангка* среднего размера, бытовавшие как в дацанах, так и в домах мирян) означает с тибетского языка буквально «плоский образ», «письмо», «живопись на холсте», которую сворачивали в свиток. Такая форма была удобной для народов с кочевым образом жизни, каковыми являлись тибетцы, монголы и буряты.

Коллекция буддийской живописи Национального музея Республики Бурятия (НМРБ) представлена разными видами *тхангка* – это живописные *тхангка* на холсте, аппликации из шелка (вышитые и тканые из шелковых нитей), отпечатанные с деревянных форм на материал (ксилографии). *Тхангка* отличаются и по сюжету в зависимости от изображаемого субъекта: репрезентативные (своего рода парадные портреты одного божества или целой иерархической группы: Будда, учитель, йидам, *дхармапал* и др.); житийные иконы, описывающие жизнь и чудеса Будды (*джатаки*); светские и полурелигиозные *тхангка* (исторические события и деятели, астрологические изображения, иллюстрации к сказкам, историям и др.) [Там же, с. 264].

Вначале нужно отметить, что определившиеся в Индии главные направления религии, основы доктрины, философские учения, установленные принципы организации общины – *сангхи*, своеобразная буддийская культура, впитавшая в себя богатство индийского духовного наследия, сохранились и оказали большое влияние на становление бурятского буддийского искусства [95, с. 528]. В бурятских *тхангка* это выразилось в символике, каноне иконографии буддийских божеств и длинном ряде образцов эталонов религиозного искусства.

В древней Индии буддийское искусство в течение первых 500 лет было символическим. Символы замещали практически все, начиная от образа самого Будды Шакьямуни, заканчивая его учением, философией и т.д. Связано это с доктринальным положением раннего буддизма, которое запрещало изображать Будду в человеческом облике, и утверждало, что нет никакой возможности изобразить того, кто достиг нирваны, т.е. ушел от любых последующих перерождений, в том числе и в форме человека [27, с. 516]. Образ Будды в раннем буддийском искусстве замещали такие символы, как дерево Бодхи (индийская смоковница), под которым сидел Будда, пустой трон, ступа, отпечаток его ладоней, стопы, чаша для подаяний или реликварии, сделанные из золота, хрусталя, в которых может храниться прах Будды и т.д. [155, с. 8].

В ходе изучения музейной коллекции, мы выявили ряд *тхангка*, отражающие ранние индийские традиции. Это уникальные черно-белые ксилографии с древним сюжетом «Отпечаток стопы Будды» (МИБ ОФ 95, МИБ ОФ 537, XIX в.), бурятские *тхангка* (Манджугхоша, МИБ ОФ 1/2, кон XIX в.) с отпечатками ладоней великих лам на оборотной стороне. Освящение, таким образом, живописного изображения божества восходит к древнеиндийскому сюжету – отпечатку красной охрой ладоней Будды.

Кроме того, в музее сохранилось большое количество *тхангка* (Ступа Будды МИБ ОФ 75/8, МИБ ОФ 113, Восемь ступ Будды, МИБ ОФ 75/5, МИБ ОФ 78/3, XIX – нач. XX вв.) с изображением ступы[2]. Семантически ступа имеет сложное значение – это модель человеческого тела Будды, реликварии,

вертикальная модель космоса, пяти стихий, на которые распадается тело человека после смерти или чистая сфера – местонахождения божеств. Именно в последнем значении ступа получила широкое распространение в бурятском буддизме. В музее хранятся *тхангка* с изображениями ступ, посвященных различным божествам и буддийским учителям (МИБ ОФ 21 Ступа Авалокитешвары, кон. XVIII – нач. XIX вв.).

На основе анализа бурятских буддийских *тхангка* коллекции музея нами были выявлены наиболее популярные индийские символы: *мандала*, колесо *Дхармы* (*Дхармачакра*), *ваджра*, лотос, свастика и многочисленная благопожелательная символика. Данные символы мы встречаем почти на каждой бурятской *тхангка* либо в виде атрибута божества, либо в нижней части иконы в виде жертвенных подношений. Каждый символ несет в себе большую информацию, раскрывающую религиозно-философские доктрины буддийского учения. Так, например, присутствующий на *тхангка* (Калачакра, МИБ ОФ 59, XIX в., МИБ ОФ 19890/100, кон. XIX – нач. XX вв.) атрибут-символ (находящийся в руках, на теле, в волосах и т.д.) является выразителем формы (мирная, гневная, полугневная формы божеств), характеристики и предназначения божества, иногда и его имени. Например, Калачакра (санскр.: Колесо времени) – один из основных йидамов, воплощение *Тантры*, несущий в себе знание астрологии или Ваджрапани (санскр. Держащий в руке *ваджру*) – покровитель буддизма Ваджраяны, или буддизма *Тантры* (Ваджрапани, МИБ ОФ 19608, кон. XVIII – нач. XIX вв., МИБ ОФ 19612, кон. XVIII – нач. XIX вв.).

На ранних бурятских иконах конца XVIII – начала XIX вв. чаще всего изображались жертвенные подношения «пяти органам чувств» или «пять желаемых» (бур.: *табан хусэл*), которые возникли в Древней Индии. Их рисовали в нижней части *тхангка*, перед пьедесталом божества. Буддийский символ «пять желаемых», представляющий собой подношения, услаждающие пять органов чувств, изображался в двух видах: на иконах с образами божеств в мирной форме и на космологических иконах *лунта* и *лунта газук* в виде чаши со следующими атрибутами – металлическим диском – зеркалом *толи*

(подношения для зрения), древнеиндийским щипковым инструментом *виной*, иногда с музыкальным инструментом *сан* в виде двух медных тарелок или меньшими по размеру *дэнчик* (подношение для слуха), белой раковиной с воскурением (подношения для обаяния), плодами (подношения для вкуса), *хадаком* – приветственным шарфом (подношения для осязания); на иконах с изображениями *дхармапал* и гневных йидамов в виде *капалы* (бур.: *габалы*, чаша из человеческого черепа) с пятью органами чувств: глаза, нос, уши, язык и руки [92, с. 474].

На более поздних бурятских *тхангка* середины XIX – начала XX вв. встречаются изображения жертвенных подношений в виде восьми благоприятных символов (драгоценный белый зонт, пара золотых рыбок, белая раковина, закрученная вправо, белый цветок лотоса, драгоценный сосуд, исполняющий все желания, бесконечный узел и т.д.), семи драгоценностей *Чакравартин*а, восьми драгоценных предметов, приносящих удачу, семи внешних подношений Будде. Все перечисленные символы считаются преподнесенными индуистскими богами Будде Шакьямуни после обретения им Просветления и в Бурятии они были восприняты как некие магические знаки, которые несут удачу, счастье, радость в жизни, семье, работе и их изображали не только на буддийских иконах, но и повсеместно, украшая свой быт.

В ходе наших исследований, мы отметили, что важнейший древнеиндийский символ – *мандала*[3] появился на бурятских *тхангка* более позднее, чем все остальные индийские символы. Хранящиеся в музейной коллекции иконы с изображением *мандалы* датируются серединой XIX – началом XX вв.[4]. По-видимому, это связано с тем, что в этот период бурятские иконописцы начинают получать религиозное образование в буддийских центрах Тибета и Монголии, открываются буддийские философские школы (*цаннит-дацаны*) в Бурятии и вместе с тем растет образованность и мастерство художников. Кроме того, мы обнаружили интересный факт того, что именно на *тхангка* с данным сюжетом в бурятской иконописи сохраняется древняя традиция замены божества его символом. Так, например, на иконе «Мандала

Пяти Дхьяни-Будд» (МИБ ОФ 19834, XIX в.) в магической диаграмме – дворце вместо самих божеств изображены их символы: *ваджра*[5] – символ Будды Акшобхьи, драгоценность *чинтамани*[6] – Ратнасамбхавы, лотос[7] – Амитабхи, меч[8] – Амогхасиддхи, *чакра*[9] – Вайрочаны.

Иконография образа Будды и других божеств буддийского пантеона полностью подчинена строгому канону пропорций и определенной иерархической системе изображения, которые сложились в индийском искусстве. В Бурятии, Халха-Монголии, как в Тибете и Амдо основой священной теории искусства считались индийские трактаты традиции тантр и сутр из Ганджура и Данджура. Эта литература была классикой – священным каноном. На тексты из Ганджура и Данджура ссылались все авторы, их переписывали, распространяли в списках. Каноническая литература индийского буддизма была культурным фондом, ее знание определяло статус богословской образованности. В процессе распространения буддизма канонический фонд текстов культовых светских наук дополнялся обширным собранием «комментаторских» произведений тибетских и монгольских авторов, которые в свою очередь приобретали священный авторитет, формировали облик и структуру культовой традиции ламаизма в Тибете, Монголии и Бурятии.

В данных трактатах был расписан иконографический канон моделирования образа божеств, включающий в себя пластически-метрический канон, индийские образцы-типы, иконические фигуративные принципы искусства. Канон прописывает пропорции для каждого класса божеств так, например, для будд и бодхисаттв – система *дашатала* (т.е. система 10 ладоней, бур.: *арбан альгатан*), для более низших божеств – система *шаттала-аштатала* (6-8 ладоней, бур.: *зурган-найман альгатан*) [52, с. 290-291].

В них же описан канон телесных признаков Будды – «Великого человека» (санскр.: Махапуруша лакшана), который включал в себя 32 больших признака и 80 малых признаков [27, с. 516]. Это такие уникальные знаки на теле Будды, как выпуклость на темени (*ушниша*), обозначающая чрезвычайную степень его

ментальных сил, урна («третий глаз»), удлиненные мочки ушей, глаза, напоминающие своей формой изгибы лотоса, сила льва, стройность баньяна, завитки волос и отметины на его подошве в виде колеса и т.д.[10]. Образ Будды отличают определенные жесты (*мудры*) и позы (*асаны*) [155, с. 14]. *Мудра* (санскр. букв.: печать, знак, символ, примета) это название определенного положения рук, ладоней, сплетенных пальцев, которое символизирует какую-либо идею в иконографии [28, с. 186]. *Асана* (санскр.: поза) ряд фиксированных в буддийской традиции положений ног и тела [Там же, с. 38].

В трактатах указывается, что произведение может быть красивым, священным и благостным только в том случае, если следует канонам, т.е. соблюдены: 1) соразмерность форм тела; 2) красота и гармоничность; 3) эмоциональная выразительность. Следовательно, в буддийской живописи Бурятии канон, сложившийся в Индии определяет сюжет произведения, его композицию и цветовое решение [71, с. 180-182]. Он также обязывал художника не нарушать и строго следовать предписанным правилам изображения божества, что позволило сохранить неизмененным образ Будды Шакьямуни.

Развитие индийского образа Будды отразилось на бурятских иконах. Первоначально в индийской эстетике его воспринимали как «Владыку мира» – *Чакравартин*а и изображали в одеяниях и украшениях индийского принца. Об этом нам свидетельствуют хранящиеся в музейной коллекции *тхангка* «Зандан Жуу» (санскр.: Будда Чанданапрабху, «Сандаловый Будда»; МИБ ОФ 19890/97, XIX в., МИБ ОФ 19890/99, кон. XIX – нач. XX вв.), на которых Будда стоит в образе принца с тиарообразной прической (*джата-мукута*), в золотой короне, драгоценных украшениях, в сложно драпированном длинном плаще поверх ниспадающей складками юбки. Правая рука у божества в *абхайя-мудре*, левая рука находится в *варада-мудре*. Цвет тела – золотистый [29, с. 11]. Сюжет данных *тхангка* относится к ранней скульптуре, созданной по легенде при жизни Будды Шакьямуни божественным мастером Вишвакарманом, по совету брахмана Ярцула, с отражения в воде, из-за ослепительного сияния,

исходившего от Будды. Согласно агиографической традиции данная скульптура явилась образцом для изображения на свитках[11]. Как показало наше исследование, на бурятских иконах центральный образ не видоизменен, изменения коснулись лишь некоторых деталей фона и фигур окружения. Исходя из того, что данный сюжет является одним из древнейших, можно предположить, что метрика Будды дана по канонам трактата «Читралакшана» («Характерные черты живописи»), в котором Будда описывается как *Чакравартин* (Владыка мира).

Поздние изменения в доктрине буддизма, с формированием северного направления – махаяны[12] в I в. н.э., изменили образ Будды, акцент переместился на высшие духовные достижения личности и потребовал спокойствия и физического контроля – к чему обычно стремится индийский йога. В результате сложился образ Будды, сидящего в расслабленной позе, в состоянии величайшего покоя, что подчеркивается в дальнейшем молодостью лица, не подвластного неизбежности старения [155, с. 9]. Теперь на иконах Будда предстал в образе индийского принца, который отрекся от престола и богатства ради спасения от страданий человечества. Будда изображен в нищенском одеянии буддийского монаха со сложенными у лона руками с чашей – *патрой* для сбора подаяний, восседающим в «*ваджрной*» *асане* на лунно-лотосовом пьедестале (МИБ ОФ 19745/1, кон. XIX в.; МИБ ОФ 19832, сер. XIX в.). Достаточно часто, на бурятских иконах Будду Шакьямуни изображают со сложенными руками в жесте – передачи учения (*дхармачакра-мудра*), утешения или защиты (*абхая-мудра*), прикосновения к земле (*бхумиспарша-мудра*) и т.д.

Сложившийся образ Будды Шакьямуни лег в основу иконографического типа всех остальных главных буддийских божеств, созданных в махаяне. Основной постулат махаяны – вера в то, что спасение доступно для всех, а не только для тех, кто оставил мирские радости, чтобы следовать монашескому пути (постулат хинаяны[13]) оказал влияние на появление бесчисленных количеств небесных будд и бодхисаттв (бодхисаттва – букв.: тот, кто стремится

к просветлению, потенциальный Будда), которые могли поделиться своими накопленными добродетелями с молящимися, тем самым приближая их спасение [155, с. 13].

Об этом свидетельствуют бурятские иконы, хранящиеся в фондах Национального музея Республики Бурятия, на которых основные пять Дхьяни-будды (Амогхасиддхи, Амитабхи, Вайрочана, Ратнасамбхава, Акшобхья) предстают также в нищенских монашеских одеяниях, восседающими в «*ваджрной*» позе на лунно-лотосовом пьедестале (Будда Амитабхи, МИБ ОФ 19828/3, кон. XVIII в.; Будда Ратнасамбхава, МИБ ОФ 19829, сер. XIX в.; Будда Амогхасиддхи, МИБ ОФ 19833, кон. XVIII в.; Будда Акшобхья, МИБ ОФ 19848, нач. XX в.). Отличие их заключается только в *мудрах* рук и атрибутах.

Бодхисаттвы на бурятских *тхангка* (Манджушри, МИБ ОФ 19890/61, нач. XX в.; Авалокитешвара, МИБ ОФ 19611, нач. XX в.) имеют внешность царственных индийских принцев – *раджакумар*, украшенных драгоценностями и другими величественными атрибутами. Они отмечены знаком в межбровье, но не имеют выпуклости на макушке. Их головы увенчаны коронами (санскр. *мукута*). На их руках браслеты (санскр. *кеюрам*). Тяжелые золотые ожерелья свисают на их плечи. Нижняя часть тела обернута куском расписной ткани, называемой *паридхана*, которая является прототипом современного индийского *дхоти*. На плечи накинута особого рода шаль (санскр. *уттария*), сделанная из прозрачной ткани с росписью. Брахманский шнур, накинутый на левое плечо, служит для отличия их от женских божеств, облаченных в костюм, похожий на костюм бодхисаттв [135, с. 63].

В коллекции музея хранятся *тхангка* с особо почитаемые в Бурятии божествами – «защитниками», *дхармапала*ми (тиб.), сахюусанами (бур.). Это *тхангка*, посвященные божествам Махакала, Палдан Лхамо, Вайшравана и т.д. (Синий Махакала (бур.: *Гомбо*), МИБ ОФ 19713/1, I пол. XIX в., Белый Махакала (бур.: *Гонгор*), МИБ ОФ 19716/1, II пол. XIX в., Палдан Лхамо (бур.: *hама-сахюусан*), МИБ ОФ 19722/1, нач. XX в., Вайшравана (бур.: *Намсарай*), МИБ ОФ 19691/1, кон. XVIII - нач. XIX вв.). Их иконография корнями уходит в

индийское религиозное искусство, в культ Шивы и его супруги Кали. Образы возникли от древнеиндийских гномов – якшей, горных божеств, добытчиков и хранителей сокровищ. На бурятских иконах *дхармапал*ы изображены низкорослыми, мускулистыми, с отвислыми животами, их оскаленные пасти готовы проглотить врагов веры, злобные лица выражают отвращение к мирским благам, могучие мускулы означают способность победить зло. Они все трехглазы, причем глаза широко раскрыты и налиты кровью, волосы в огненном вихре. На них непременно одеты «одеяния и украшения *дхармапал*» (санскр. *дхармапала-абхарана*). К ним относятся корона с пятью черепами, ожерелье из черепов, отрубленных голов, змеи, серьги, ручные и ножные браслеты, шкуры тигров и слонов, прикрывающие части тела, гирлянды из человеческих костей, которые символизируют трансформацию элементов материального мира в высшее состояние. Отвращение к материальному миру – основа медитации и культа докшитов [95, с. 570].

В бурятском буддийском искусстве достаточно широко представлены житийные иконы, посвященные жизнеописанию Будды – «12 деяний Будды», «15 чудес Будды» и т.д. (Чудеса Будды, МИБ ОФ 19643/1, МИБ ОФ 19752/1, XIX в. «Великое чудо в Шравасти», МИБ ОФ 292/2, XIX в.). Сюжеты житийных *тхангка* впервые были запечатлены на барельефах и фресках пещерного монастыря Аджанты периода искусства Гандхары и искусства эпохи Гуптов (IV-V вв.). На барельефах и фресках показаны восемь великих событии из жизни Будды (*джатаки*): 1) сцена рождения (санскр.: Джати) в роще Лумбини, вблизи Капилавасту (место отмечено колонной, возведенной Ашокой). 2) совершенное озарение (санскр.: Абхисамбодхана) 3) первая проповедь (санскр.: Дхармасакраправартана) в Мргадаве, вблизи Бенареса. 4) уход Учителя (санскр.: Паринирвана) близ небольшого городка Кушинагара в Непальских Тераях. 5) великое чудо (санскр.: Махапратихарья) в Шравасти. 6) сошествие с небес (санскр.: Девaватара) вблизи Санкачья. 7) подношение, сделанное Обезьяной, вблизи Вайшали. 8) усмирение бешеного слона в Раджагрихе [135, с. 10-11].

Следует отметить, что в бурятском буддийском искусстве довольно сложно детально перечислить все индийские символы и сюжеты. Здесь присутствуют и другие элементы, которые сформировались в симбиозе с культурами стран распространения буддизма. Мы выделим из них наиболее популярные:

- отражение известного космогонического мифа о пахтании мирового океана богами и *асурами* (санскр.: не-боги)[14], для извлечения божественного напитка бессмертия *амриты* на астрологических иконах «*Лунта*», «*Бумто хорло*», «Л*унта газук*» (с тиб.: ветер-конь, конь удачи, удача, счастье) (Лунта газук МИБ ОФ 558/1-3, кон. XIX – нач. XX в, МИБ ОФ 104/11, кон. XIX – нач. XX в.);
- изображение Колеса Жизни (санскр.: *Бхавачакра*), диаграммы, показывающей реальный мир профанического существования, непрерывную цепь перерождений живых существ, что является, согласно буддизму, источником страданий – *сансары* (санскр.: странствие по воплощениям) (*Бхавачакра* МИБ ОФ 19045, XIX в.; МИБ ОФ 17703, МИБ ОФ 17704, нач. XX в., МИБ ОФ 541, МИБ ОФ 542, МИБ ОФ 543 , XIX в.) [143, с. 464].
- образы девяти планетарных божеств: *Адитья* (Солнце), *Сома* (Луна), *Ангараха* (Марс), *Будха* (Меркурий), *Брихаспати* (Юпитер), *Шукра* (Венера), *Шани* или *Шанайчара* (Сатурн), *Раху* и *Кету*. Традиционная индийская астрономия насчитывала помимо основных планет девять планет еще две мифологические – *Раху* и *Кету*, т.е. «голову и хвост дракона» (Раху, МИБ ОФ 536, XIX в., [59, с. 40].
- образ мифической птицы Гаруды, побеждающей змей (МИБ ОФ 509, МИБ ОФ 517, нач. XIX в.);
- образы индуистских божеств Брахмы, Индры, Вишну, Ганеши, *гандхарвов*;

- образы ближайших учеников Будды Шакьямуни – Маутгальяяна, Шарипутра, также *архатов* (санскр.: достойный) – людей, достигших при жизни наивысшего уровня духовного развития;
- образы 84 индийских йогов - *махасиддх*;
- образы четырех *махараджей* – хранителей четырех сторон света Дхритараштры, Вирудхаки, Вирупакши и Вайшраваны [58, с. 140-142]. Из них в Бурятии наиболее популярен образ дарителя богатства и благополучия Вайшраваны (бур.: Намсарай) (Вайшравана, МИБ ОФ 19690/2, нач. XIX в.; Вирупакша, МИБ ОФ 17641, кон. XVIII – нач. XIX вв.; Вирудхака, МИБ ОФ 19052, кон. XVIII – нач. XIX вв.; *Махараджи*, МИБ ОФ 526, МИБ ОФ 538/1-4, XIX в.);
- женские образы – богини, вошедшие из индийской культуры в буддийский пантеон в самых разных ипостасях – милостивых, устрашающих, символизирующих плодородие, изобилие, мудрость (как пассивная фигура в паре с мужским божеством) и т.д. (Зеленая Тара, МИБ ОФ19602, сер. XIX в.; Ситатапатра, МИБ ОФ 19606, I пол. XIX в.; Пять дакинь, МИБ ОФ 19622, XIX в.; Харити, МИБ ОФ 19685/2 XIX в.) [155, с. 22-23];
- фольклорные сюжеты, связанные с древнеиндийскими притчами «Черепаха и гуси», «Четверо дружных/согласных» (тиб.: Туншэ), которые нашли отражение в бурятской иконографии на иконах «Колесо *сансары*», также как отдельные *тхангка*. Эти образы иллюстрируют тему культа мудрости, познания, знания в буддийской культуре бурят. Особо почитаем в Бурятии иконографический образ Туншэ, рассказывающий о четырех животных: слоне, обезьяне, зайце и птице, которые собирают плоды с дерева, взобравшись верхом друг на друга. Туншэ связан с буддийской притчей о предыдущей жизни Будды и трех его учеников – Шарипутры, Маутгальяяны, Ананды и символизирует почитание старшинства, мудрости и доброты. Такая *тхангка* висела практически в каждой юрте верующего бурята в виде оберега-хранителя благополучия, процветания, благоденствия семья, дома и окружающего мира [58, с. 142].

- животные, особо почитаемые в Индии и вошедшие в состав буддийских символов: конь, бык, слон и лев. Эти четыре зверя являются символами единства древнейших доарийских верований, ведической, индуистской мифологий и буддизма. Конь связан с богом солнца Сурьей (бог едет на колеснице или сам имеет обличье коня, о чем поется во многих гимнах древнейшей из священных книг Индии – Ригведы), бык представляет собой доарийский образ бога земли (затем его черты переходят на Шиву), слон ассоциируется с громовержцем Индрой. В индуисткой мифологии лев является олицетворением непобедимости. В одном из своих воплощений Вишну появляется в образе Нарасинхи (Человека-льва), чтобы уничтожить демонов, неподвластных ни людям, ни богам. В Буддизме лев символ хранителя Учения Будды, олицетворения законности и порядка. В облике льва многократно воплощался Будда Шакьямуни в своих перерождениях. Их образы получили широкую популярность в буддизме Бурятии. В период празднования *Майдари-хурал*, молебна, посвященного Майтрейе – Будде Грядущего периода, в бурятских дацанах ежегодно вывозят скульптуру Белого Слона или Зеленого Коня, как священных драгоценных животных. Изображение льва вывешивают над входом в дом, буддийский храм в качестве охранителя от злых духов и нечисти [58, с. 86-95].

Таким образом, несмотря на непосредственное влияние на формирование бурятского буддийского искусства индийских традиций (пантеон буддийских божеств и его иконография, теория буддийского искусства, эстетические каноны пропорций, принципы изображения божеств, художественные формы и стили), в сюжетах и композиционных деталях икон прослеживается этническая самобытность.

1.2. Китайские традиции в бурятской буддийской *тхангка*

В отличие от Индии и Тибета, заложивших основу бурятского буддийского искусства, Китай повлиял на интерпретацию отдельных сюжетных мотивов, элементов и символов. Влияние китайской художественной культуры

на развитие буддийского искусства в Центральной Азии, Тибете, Монголии и Бурятии осуществлялось в процессе многовековых культурных контактов народов Азии. По древним караванным путям шел торговый и культурный обмен между различными регионами Южной, Центральной и Восточной Азии, а также со странами средиземноморья. В Монголию эти пути шли через город Эдзину – узловой пункт пересечения дорог, ведущих на запад к Великому шелковому пути со всеми его ответвлениями, на юго-восток – в Центральный Китай, на север – в Монголию [50, с. 10].

Анализируя коллекцию икон, мы выделили, следующий ряд отличительных тем, сюжетов и характеристик отражающих влияние китайских традиций:

1. Особое почитание в Китае Будды Амитабхи[15] и вера в учение о его «западном рае Сукхавати» повлияло на популярность данного божества в соседних странах - Тибете, Монголии, позднее и в Бурятии.

В фондах музея представлено большое количество бурятских икон с изображением «райской земли» Амитабхи, написанных в китайской традиции (МИБ ОФ 619/2, МИБ ОФ 19827, МИБ ОФ 19837, МИБ ОФ 19844). Данные работы датируются серединой XIX – началом XX вв. Китайская композиция изображает Будду Амитабху, восседающим внутри золотого круга с радужными краями, обрамляющего райскую сферу. Вокруг множество дополнительных персонажей, таких как бодхисаттвы, защитники, монахи, летящие на небесах божества – *гандхарвы*, которые несут флаги и осыпают драгоценностями стоящих внизу. Будда Амитабхи восседает в центре, на фоне золотого дворца в стиле китайской пагоды, увенчанного драгоценным зонтом и деревьев, сверкающих драгоценностями. Над ним восседает Будда долголетия Амитаюс. Перед «троном семи драгоценностей» стоит стол с жертвоприношениями и озеро с «водой восьми заслуг», окруженное резной оградой, в котором растут лотосы, символизирующие чистоту и умиротворенность.

Среди бурятских *тхангка* мы встречаем идентичные изображения «райских земель» божеств: Майтрейи (Рай Тушита – «Чистая земля бодхисаттв», МИБ ОФ 332, нач. XX в.), Акшобхьи (Абхирати – «Чистая земля Акшобхьи», МИБ ОФ 469 XIX в.), Бхайшаджьягуру (Вайдурья-нирбхаса-кшетра, МИБ ОФ 233, нач XX в.) и т.д.

В изображениях, связанных с этой концепцией, подчеркиваются кроме Амитабхи, еще две наиболее важные фигуры для китайской традиции: бодхисаттвы Авалокитешвары, или по-китайски Гуань-инь, который выступал как проводник душ верующих в рай – «чистую землю», выполняя разнообразные функции, связанные со спасением от страданий и Майтрейи, грядущего Будды [155, с. 106-107].

В коллекции музея представлено большое количество бурятских *тхангка*, посвященных Авалокитешваре и Майтрейе, написанных в китайской традиции. Например, на *тхангка* (МИБ ОФ 747) Будда Майтрейя восседает в одеяниях бодхисаттвы на драгоценном троне, за которым изображен китайский дворец с крышей с загнутыми вверх углами, маленькими резными оградками и деревьями с золотыми украшениями – подвесками.

К этому же ряду особо почитаемых буддийских божеств можно отнести бодхисаттву Манджушри (кит. Кондзе-джалпо) – божества мудрости. Главное святилище Манджушри находится в Китае, в провинции Шаньси, на горе, имеющей пять вершин (кит.: Утайшань; санскр.: Панчаширшапарваата). По легенде бодхисаттва считается основателем данного святилища. В XIX – нач. XX в. гора Утайшань была популярным местом паломничества у бурятских лам и верующих.

2. Китайские традиции изображения архатов оказали определенное воздействие на иконографию Бурятии. Под влиянием китайской мифологии в первоначальное классическое число 16 *архатов* добавляются еще два персонажа – Хвашан и Дхарматала. Архат (букв.: с санскр.: достойный, бур.: *найдан*) в буддийской мифологии имел несколько значений: 1) эпитет Будды; 2) в мифологии Хинаяны – человек, который достиг наивысшего уровня

духовного развития, т.е. нирваны. Архатами были избраны шестнадцать главных учеников Будды. Легенда рассказывает, что один китайский император пригласил архатов к себе в страну погостить. С этим посланием был отправлен китайский монах Хвашан (хотя с китайского языка «*хвашан*» – монах, в Тибете это слово стало употребляться как имя собственное). Прислуживал архатам ученый мирянин Дхарматала. Оба этих персонажа, впоследствии были присоединены к 16 архатам, хотя в саму группу они не входят. Далее легенда продолжает, что император просил их остаться, но святые не согласились. Они посоветовали поставить их статуи – портреты в кельях. Когда архаты ушли, то на стенах келий проявилось их изображения. Это положило начало культу иконографических изображений 16 архатов, как в Китае, так и в Тибете, а позднее и в Бурятии (Будда с архатами, МИБ ОФ 19745/2, I пол. XIX в.) [92, с. 524-528]. В бурятской иконописи популярным был образ Хвашана (бур.: Хашин хан), который выступал как божество – покровитель благополучия в семье и даритель богатства (Хашин хан, МИБ ОФ 19646, XIX в.).

3. Школа чань использовала портреты учителей, чтобы подчеркнуть преемственность традиции и как документ, подтверждающий передачу знаний и руководства от одного учителя следующему. Данная традиция оказала влияние на появление в бурятской иконографии портретов великих тибетских учителей, Далай-лам, Панчен-лам, позднее выдающихся религиозных деятелей Бурятии (Цзонхава, МИБ ОФ 401 кон. XVIII – нач. XIX вв.; I Джебцзун Дамба Хутухта, МИБ ОФ 607/2 нач. XIX в.; Лама, МИБ ОФ 19629, XIX в., Ганджурва - гэгэн Данзан Норбоев, МИБ ОФ 19890/72).

4. Китайские традиции прослеживаются в изображениях отдельных локальных божеств. Например, иконография некоторых китайских божеств использовалась бурятскими иконописцами при воспроизведении образов Сагаан Убгэна (Туди и Шоу-син), Богдо Гэсэра (Гуаньди) и т.д. Их образы, особенно Белого Старца, часто встречаются в бурятской иконописи.

По мнению большинства исследователей, культ Сагаан Убгэна (Белого Старца) происходит из древних центральноазиатских культов природы и

предков. Буддизм канонизировал Белого Старца в XVIII в. и он был отнесен к низшему разряду буддийского пантеона. Его почитали как хозяина-хранителя местности, покровителя животных и растений. На иконографический образ бурят-монгольского Сагаан Убгэна, как выше было отмечено, оказали влияние китайские божества даосского происхождения, с аналогичными функциями: Ту-ди – божество земли, территории обитания, расположения усадьбы, хозяйственных угодий и Шоу Син – бог долголетия и плодовитости. На ранних бурятских иконах конца XVIII – начала XIX вв. Сагаан Убгэн изображен в образе божества Ту-ди: восседающим на троне, в одежде и шапке китайского покроя с двумя спутниками – духами гор (*сабдаками*) получеловеческого, полузвериного облика (МИБ ОФ 19655, кон. XVIII – нач. XIX вв.; МИБ ОФ МИБ ОФ 19657, нач. XIX в.; МИБ ОФ 19664, нач. XIX в.). На поздних иконах кон. XIX – нач. XX вв. представлен в образе Шоу-Сина восседающим на охапке травы или шкуре барса у входа в пещеру в свободной позе, голова удлиненная, деформированная, с шишкой на лбу. Он окружен парами животных и птиц. Иногда он изображается восседающим на олене, журавле или тигре, или же без животных, в сопровождении божеств долголетия, счастья Амитаюса, Амитабхи и богатства Вайшраваны (МИБ ОФ 19660, МИБ ОФ 19665, XIX в.) [92, с. 532-539]. Большое количество сохранившихся в коллекции *тхангка* с образом Белого Старца объясняется тем, что эти иконы были объектом семейного культа, передавались по наследству от отца к старшему сыну [60, с. 141-162].

На бурятских иконах один из наиболее популярных эпических героев Гэсэр-хан представлен в образе Гуаньди – божества войны и богатства в поздней китайской иконографии. У божества темно-красное лицо, одеяние полководца китайского покроя, восседает верхом на коричневом коне. За его спиной стоят два пеших сопровождающих Гуань Пин и Чжоу Цан. В Китае военного чиновника рисовали с красным лицом (МИБ ОФ 522, МИБ ОФ 525, МИБ ОФ 19658, МИБ ОФ 19663 XIX в.).

Также в изображении Гэсэра, как отмечает исследователь А.Ш Гомбоева[16], прослеживается образ даосского божества – чадодарителя Чжан-

сяня (Святого Чжана). Иконография образов Гуаньди и Чжан-сяня почти идентична. Чжан-сянь изображается в одежде чиновника китайского покроя восседающим на коне, но в отличие от Гуаньди, который держит в руках длинное копье, Чжан-сянь в руках держит лук со стрелой. Изображение божества Чжан-сянь встречается и на других бурятских иконах, например на одной из икон «Колесо *сансары*» коллекции НМРБ, в верхней части фрагмента «мира людей» помещен всадник, выпускающий стрелу из лука в волка[17] [60, с. 141-162].

В поздней бурятской иконописи конца XIX – начала XX вв. появляются новые персонажи буддийского пантеона – Даши-Зэгба, Даши-Дондуб, перекликающиеся с образами персонажей даосского пантеона бессмертных близнецов Хэ-Хэ эр-сянь (*эр* – два, *сянь* – бессмертный, святой), призывающих богатство и благополучие в семью. Из китайской народной картины распространяются образы даосской астрологической триады звездных божеств: звезды долголетия – Шоу-син, звезды чина – Лу-син и звезды счастья – Фу-син, известных в Бурятии под тибетским названием Це-сод-баль-жор (Жизнь, благая заслуга, процветание) [55, с. 36].

5. Китайские элементы на бурятских иконах присутствуют чаще всего как второстепенные детали: элементы одеяния, атрибуты, орнаменты и т.д. Например, божества из буддийского пантеона – Пехар, Жамсаран, *Махараджи*, Дамжан, Далха и Даян Дэрхэ (персонаж из пантеона шаманской мифологии монголов и бурят, вошедший позднее в буддийский пантеон данного региона), запечатлены в одеяниях, напоминающих некоторыми деталями одежду древних китайских полководцев: зубчато-веерообразные элементы украшающие шлем, латы, верхние короткие или длинные штаны с воланами, нижние – с подвязками, флаги, укрепленные за плечами и видные из-за головы (Далха, МИБ ОФ 19662, XIX в.; Найман Намсарай, МИБ ОФ 19691/1, кон. XVIII – нач. XIX вв.; Пехар, МИБ ОФ 19711, XIX в.; Дамжан Дорлиг, МИБ ОФ 19715, XIX в.) [60, с. 141-162].

Жамсаран – божество из группы *дхармапала* (хранитель учения) и Намсарай изображались с атрибутом в виде рыбы или хвоста рыбы, висящим на поясе, подобно образам хранителей дверей Мэнь-шэнь, бога богатства Цзэфу Цай-шэнь, обладающих такими же атрибутами. В китайской благопожелательной символике рыба (*юй*) означала достаток, изобилие, богатство. Замок в форме рыбы, висящий на поясе китайского сановника, символизировал бодрствование и бдительность государственного мужа (Жамсаран, МИБ ОФ 19735, II пол. XIX в.; Найман Намсарай, МИБ ОФ 19695, нач. XIX в.).

6. Китайская символика получила широкое распространение в бурятском буддийском искусстве. К известным и часто изображаемым на бурятских иконах символам относятся: растительные, мифологические, космологические, благопожелательные символы, животные и птицы.

На бурятских *тхангка*, посвященных «райским землям» будд и бодхисаттв, Сагаан Убгэну, Намсараю мы встречаем такие популярные растительные символы как персиковое дерево или же его ветви, цветы и плоды[18], ветки сливы, ивы, тутового дерева (шелковицы)[19], каштан[20], банановые листья, лист клена или артемизии, гриб бессмертия *линчжи*, треножник, ветка коралла[21], цветы ириса[22], тыкву-горлянку[23].

Китайская благопожелательная символика широко отображена в поздней бурятской иконописи конца XIX – начала XX вв. Данные символы изображались почти на каждой иконе в виде ритуального подношения божеству. Это – облако счастья, каменный ударный инструмент *цин* (омоним слова – счастье), яшмовые украшения (*фаншэн* или *юаньшэн*), свитки книг или картин, рог носорога или бивни слона, медная монета с квадратным отверстием посредине (чох), символ серебряного слитка (*юаньбао* или *дин*), *жуи* (букв.: согласно желанию) – жезл изогнутой формы, который преподносили как знак счастья, благополучия, исполнения всех желаний. С жезлом *жуи* изображался Сагаан Убгэн на бурятских иконах. На многих изображениях у Намсарая и

Сагаан Убгэна загнутые кверху носки сапог имели форму головки *жуи* [60, с. 141-162].

Из часто изображаемых животных и птиц на бурятских иконах можно выделить тигра, который в Китае являлся талисманом-оберегом детей от заболеваний, злодеяний и враждебных духов. В буддийской мифологии он причислен к «Четырем Могущественным» (бур.: *Дурбэн Хушэтэн*), к символам, часто изображаемым на астрологических иконах[24]. Популярными были – пара оленей, пара журавлей, которые входили в состав «шести символов долголетия» Белого Старца и неизменно присутствовали в его сюжетной композиции.

К этому ряду можно причислить образ мифического животного – дракона (бур.: л*уу*). В буддийской мифологии символизирующий добро, мир, счастье, изобилие и процветание. Его образ был наиболее популярен у бурят. Дракон являлся тотемом далеких предков китайцев, живших более чем за II тысячелетия до н.э.[25]. В китайской традиции дракон считался символом «императорской добродетели» и эмблемой «величия неба». Знак дракона являлся особой регалией, символом власти. В Китае дракон считается мужским символом и его энергия – энергия *ян*.

Изображения драконов широко использовалось в иконографии Бурятии. Их образы встречаются в сюжетных иконах, скульптурных композициях, в украшениях цамских костюмов. Извивающиеся фигуры драконов обвивают колонны в дацанах, украшают традиционную мебель, рукоятки ножей, женские украшения. Посох Белого Старца увенчивается головкой дракона. Образ Хашин хана связан также с образом дракона и символизирует Восток [55, с. 95].

В Бурятии при изображении знаков – символов планет и дней недели на астрологических иконах использовалась цветовая символика, связанная с пятью стихиями китайской натурфилософии: красный, синий, зеленый, желтый и белый, которые соответствуют пяти первоэлементам – огню, воде, дереву, земле и железу [59, с. 39-41].

7. Появление пейзажных композиций в буддийской иконописи Тибета, и соответственно Бурятии обусловлено влиянием китайской культуры, конкретно – китайской пейзажной живописи[26].

Светская живопись Китая не могла влиять непосредственно на изображение природы в буддийской иконописи. Буддийские художники заимствовали конструктивные приемы, изобразительные схемы китайского искусства и элементы китайской живописи стиля Минг с его просторным и естественным изображением пейзажа. После геометрических плоскостных схем в буддийской иконописи появился другой тип пространственной композиции пейзажного фона, который можно назвать буддийским вариантом китайского «*шань-шуй*» (горы-воды). Классический китайский «*шань-шуй*» выражает глубокие философские идеи эстетического восприятия природы как храма очищения и возвышения духа, познания вечных законов гармонии мира. Пространство осмысляется как «Великий простор мира», как символ его безграничности.

Соединившись с буддийской космологией композиция «*шань-шуй*» приобретает новое сложное символическое значение. Пейзажная живопись иконы воспринимается теперь как место обитания божества и не выступает отдельно от центрального персонажа. Теперь это не самостоятельная картина как в китайской пейзажной живописи, где природа главный персонаж, а второстепенный элемент – ландшафтный фон буддийской иконы.

Китайская живописная традиция привнесла в буддийское искусство эстетику «красоты природы». Красота природы выражается стандартными китайскими атрибутами – «украшениями» земли, чаше всего это цветы на скалах, камнях, складках рельефа, на травянистых склонах холмов, вода с витиеватыми брызгами и волнами. В воду погружены горы заднего и первого планов, между ними в воде «плавают» отдельные маленькие горки. Горы имеют округлое очертание, их объемность обозначена штриховкой по контуру. Бурятским иконам в китайской традиции характерны: тонкая изощренность,

декоративность, красота линий, цвета, совершенство форм в изображении пейзажного фона.

8. Влияние китайского искусства сказывается в изобразительных приемах построения глубины пространства, многоплановости, соотношения формы и цвета трех пространственных планов. Объекты первого плана прописаны четко, объемно, интенсивно по цвету, горы на горизонте не имеют объемной структуры, они как бы тают в дымке, оставляя только бесцветный контур [42, с. 10-38].

Следует отметить, что бурятские иконописцы осваивали традиции разных китайских школ иконописания, изучали манеры письма и технику. Поэтому в настоящее время в коллекции бурятских икон часто встречаются работы, написанные под влиянием различных китайских школ. Например, пекинской школы, работы которых характеризуются тонкими каллиграфическими линиями, излишней витиеватостью, изощренностью и искусной проработкой и выписыванием второстепенных деталей. Также есть работы, написанные под влиянием утайской школы (бур.: *у-тай зураг*), особенность которой выражается в преобладании мягкого, спокойного, зеленого колорита, с характерным изображением зеленых гор, использованием белого золота. (Миларепа, МИБ ОФ 680/3 XIX в.) [55, с.34-40].

Таким образом, непосредственная близость китайской культуры оказала значительное влияние на бурятское буддийское искусство. Прежде всего, китайские традиции привнесли каллиграфичность, изящество и изощренность линий, эстетику красоты пейзажа, элементы китайской натурфилософии и т.д. Под их влиянием появились уникальные бурятские работы, характеризующиеся редкой красотой и самобытностью.

1.3. Тибетские традиции в бурятской буддийской *тхангка*

Рассматривая влияние тибетских традиций на бурятское буддийское искусство, следует отметить, что оно полностью восприняло как основу форму и содержание самого тибетского буддизма[27].

В свою очередь искусство Тибета сформировалось под воздействием культур соседних стран: классического индийского буддизма, китайской школы медитации Чань, тантрийских традиций махасиддхов из Кашмира и Бенгалии, тайных учений внутренних тантр и Дзогчена из легендарной страны Уддияна [144, с.5]. Этот синтез создал уникальное и сложное символическое искусство северного буддизма. Именно в этой более поздней, развитой и весьма специфической модификации, буддизм как мировая религия достигла наиболее завершенного облика. Можно говорить, что традиции, иконография, атрибуты характерные только тибетскому буддийскому искусству были наиболее популярными у бурятских иконописцев исследуемого нами периода.

Огромный буддийский пантеон, сложившийся в Древней Индии и дополненный божествами автохтонных тибетских верований, был принят в неизменном виде бурятским буддизмом. Образы будд, бодхисаттв, *йидамов*, *махасиддхов*, *архатов* и других божеств в меньшей степени изменились в Тибете под влиянием местной весьма сильной шаманской религии Бон-по. Акцент, который делался в Индии и странах Юго-Восточной Азии на образе Будды, прежде всего как исторической личности, индивидуально достигшей просветления и служащей примером достижения просветления и освобождения от страданий, переместился под влиянием тантрийских учений на мистические, многоликие, многорукие божества и на культ защитников буддизма – *дхармапала* (тиб.: *срунма*). Кроме того, высшей категорией сакральных сил в Тибете становятся канонизированные ламы – «отцы церкви», иерархи различных сект, школ и направлений, по тибетской доктрине их ставят выше классических индийских будд и бодхисаттв. Они возглавляют живое учение основателя буддизма, поскольку считаются земной реинкарнацией буддийских божеств [46, с. 34].

В Бурятии известны *тхангка* с изображением Падмасамбхавы (санскр.: Рожденный в лотосе), индийского проповедника, при втором великом царе Дхармы Тисрондэцэне (755-797), создателя школы *ньингма* – первой буддийской школы Тибета. Его иконография сложилась в тибетском искусстве,

хотя он по происхождению не тибетец, об этом свидетельствует этнические черты лица, которыми в искусстве Тибета отмечают иноземных учителей, йогинов, иерархов и т.д. Обычно их изображают с темным цветом кожи, большими округлыми глазами, иногда черными усиками или бородкой.

Из различных вариаций изображений великого мага и мистика Падмасамбхавы (восемь форм Гуру), усмирившего свирепых бонских божеств, наиболее часто встречается в Бурятии как в виде индивидуальной *тхангка*, так и в окружении *(паривару)* божеств его мирное изображение в ламском одеянии, в особом красном головном уборе с отворотами и тремя полосками, увенчанным ваджрным навершием[28], восседающим на лотосовом троне. В правой руке он держит *ваджру*, в левой – сосуд с *амритой* (напитком бессмертия) помещенный в чашу из человеческого черепа (*капалу*) и прижатый под подмышкой особый атрибут – трезубец (*кхатвангу*), который символизирует скрытую форму его супруги (МИБ ОФ 297, МИБ ОФ 413, кон. XIX – нач. XX вв.).

К этому ряду можно причислить еще одного индийского проповедника, который способствовал возрождению тибетского буддизма после его упадка в период правления царя Лангдарма (836-841)[29] – Атишу Дипанкара Шри Джняна (982-1054). Выдающийся ученый-богослов, принесший в Тибет учение о Калачакре (Колесо времени), новую систему летоисчисления и идею о непререкаемом авторитете наставника – Ламы – духовного учителя. Эта система позднее была воспринята Цзонхавой и являлась одним из основных постулатов его школы *гелукпа*. В связи с этим его особо почитают последователи данной школы в Бурятии. Иконография Атиши сложилась в Тибете – он предстает в образе Учителя в красном ламском одеянии и головном уборе с тремя полосками, который подобен тибетскому головному убору «*нэринг*», но красного цвета и с заостренной верхушкой. Данный головной убор считается введенным в тибетскую традицию именно Атишой. Учитель восседает на лотосовом пьедестале в «*ваджрной*» позе, которая характерна буддам и бодхисаттвам. В правой руке у груди держит *патру*, левая поднята к

плечам в жесте «дарования безопасности» (*абхаямудра*)[30]. В коллекции музея нет индивидуальных *тхангка* посвященных Атише, но очень часто его изображение можно встретить в *паривару* божеств, в верхней части *тхангка* или в окружении божества. Обычно его изображают с его учениками: Дромтонпа (1004/5-1064) и Гунтханг (1123-1194), которые создали школу *кадам* – первую школу возрожденного тибетского буддизма.

Особой популярностью пользовался у бурят образ Миларепы (1040-1123) поэта и йогина, великого представителя буддийской философской школы кагью. Его фигура представлена как индивидуальными *тхангка*, так и житийными *тхангка* с фрагментами *намтара*. Иконографическое изображение сложилось под влиянием образов индийских *махасиддхов*. Обычно в бурятской традиции Миларепа изображен в белой накидке йогина, восседающим в «позе отдыхающего царя» (*раджалиласана*) на шкуре антилопы в пещере, обозначенной скалами за его спиной. Голова с распущенными волосами в легком наклоне, правая рука приложена к уху, чтобы лучше слышать голоса звучащей *мандалы* пространства (*акаща*) и собственный голос во время пения гимнов – песен о великом символе (санскр. *махамудра*) [95, с. 57].

Наиболее известным и почитаемым в Бурятии являлся образ Великого учителя Дже Цзонхавы Лобсан Дагпа (1359-1419) – одного из самых знаменитых проповедников Тибета, основателя школы *гелукпа* (тиб.: идущие по пути добродетели). Данная школа стала главенствующей в Тибете в середине XVII в. и именно доктрина этой школы была принята за основу бурятским буддизмом. Его образ в Бурятии почитается и ценится наравне с Буддой Шакьямуни. Он считается одним из самых великих святых тибетского буддизма.

На *тхангка* Цзонхава держит руки перед грудью в жесте «поворота колеса учения» (*дхармачакра-мудра*), в них стебли двух лотосов, на которых находятся меч, отсекающий «путы неведения», и книга, символизирующая мудрость. Он восседает в позе лотоса (*падмасана*) на лотосовом престоле. Его лотосовый престол свидетельствует о принадлежности Цзонхавы к разряду

личностей, вышедших за пределы бытия. Он ввел особый головной убор для монахов школы *гелукпа* под названием «*нэринг*», в котором он и изображен. Головной убор «*нэринг*» всегда имеет желтый или шафрановый цвет, который символизирует цвет нищенского одеяния Будды Шакьямуни. По цвету головного убора, приверженцев данной школы называют «желтошапочниками» или же последователями «желтой веры» (МИБ ОФ 401, МИБ ОФ 604/1, XVIII в.; МИБ ОФ 19890/131, МИБ ОФ 19890/165, нач. XX в.).

Цзонхава, подобно Будде Шакьямуни, изображается с двумя учениками: справа восседает Гьялцаб Дарма Ринчен (1364-1432), его правая рука в жесте «поучения» (*витарка-мудра*), в левой – книга. Слева от Дже Цзонхавы представлен его второй ученик – Кэдуб Гэлэг (1385-1438), первый Панчен-лама. Его правая рука в жесте касания земли (*бхумиспарша-мудра*), в левой руке он держит лотос. Вся триада называется «Отец и сыновья» (МИБ ОФ 422, МИБ ОФ 19890/161, нач. XX в.). Данная иконографическая композиция получила широкое распространение в Бурятии не только в изображении данной группы божеств, но и других, например, в изображении местных учителей, религиозных деятелей (IV Ганджурва-гэгэн Данзан Норбоев, МИБ ОФ 19890/72, Гусиноозерский дацан, нач. XX в.). Сам Цзонхава почитается как воплощение Манджушри (бодхисаттвы мудрости), а его ученики – как воплощение Авалокитешвары (милосердия) и Ваджрапани (мужества). Таким образом, вся триада символизирует: мудрость, милосердие и мужество (тиб.: *Ригсум Гампо*) [74, с. 131-132]. Данная триада божеств наиболее почитаема в Бурятии и их часто изображают на астрологических иконах Хий-морин, *Бумто хорло* и т.д.

Кроме того, широкое распространение в Бурятии получили житийные *тхангка* Цзонхавы, нарисованные на основе его биографий-намтаров, написанных учениками и композиция «*Цокшин* Цзонхавы» (Древо собрания божеств). *Цокшин* божеств – весьма распространенный в бурятском буддийском искусстве сюжет с пирамидальной композицией расположения почитаемых божеств в пространстве кроны священного древа.

Композиционным центром *тхангка* «*Цокшин* Цзонхавы» является фигура Цзонхавы, сидящего на вершине дерева. В его сердце обычно изображают Будду Шакьямуни, в сердце последнего – Ваджрасаттву и эта композиция символизирует Три Тела Будды: *нирманакаю*, *самбхогакаю* и *дхармакаю*. Вокруг центрального персонажа в строгом порядке представлены все причастные к буддийской доктрине и ее церкви лица, как мифические, так и исторические. Древо собрания с пышной кроной уходит своими корнями в воды мирового океана, в котором плавают легендарные материки буддийской космологии [141, с. 20]. В Бурятии известны также подобные *цокшины* Будды Шакьямуни и Мачиг Лабдон.

На бурятских *тхангка* в числе особо почитаемых высших церковных иерархов изображаются Далай-ламы и Панчен-ламы. Культ духовного правителя Тибета Далай-ламы (монг., тиб.: держащий *ваджру* Океан-учитель) является высшей ценностью буддизма не только для последователей северного буддизма, но и для буддистов всех стран. Он считается земным воплощением бодхисаттвы Авалокитешвары и линия преемственности, в настоящее время, насчитывает четырнадцать земных воплощений и восходит к XV в., к одному из учеников Цзонхавы – Гендун Дубу. Панчен-лама (санскр.-тиб.: Учитель – великое знание) – второй после Далай-ламы иерарх в тибетской буддийской традиции. Почитается как земное воплощение Будды Амитабхи. Первым такой титул получил учитель и наставник IV Далай-ламы, перерожденец знаменитого ученика Цзонхавы Кэдуб гэлэг – Лобзан Чойчжи-джалцана (1570-1663). Их иконография идентична образу Великих Учителей Тибета. Они изображаются в ламском одеянии, обычно красного, желтого, оранжевого цветов, в желтой шапке «*нэринг*», восседающими в «скрытой» позе (*гуптасана)* на *олбоках* (подушках), лежащих на тронах со спинкой. Данная поза (*асана*) в тибетском искусстве характерна в изображении исторических персонажей, выдающихся религиозных деятелей. Каждому Далай-ламе и Панчен-ламе характерны свои атрибуты, такие как цветок лотоса, *патра*, книга, сосуд-*бумбэ*, колокольчик, *ваджра* и т.д. и жесты рук – *мудры*: «созерцания» (*дхьяна-мудра*), жест,

изображающий «милостынную чашу Будды» (*буддхапатра-мудра*), «прикосновения к земле» (*бхумиспарша-мудра*), «жест проповеди» (*витарка-мудра*) [150, с. 56-58]. Достаточно часто их изображают в триаде «Отец и сыновья», вместо одного из учеников Дже Цзонхавы, в верхней части *тхангка*.

Число тибетских монахинь, возведенных в ранг святых и включенных в пантеон невелико. В Бурятии, в составе пантеона Гелукпа известна только Мачиг Лабдон (1062-1160) йогиня, родоначальница линии «женского *чода*», воплощение дакини Ваджрайогини, одна из наиболее известных последовательниц школы *жибьед* [85, с. 56]. На бурятских *тхангка* Мачиг Лабдон изображается в форме дакини (санскр.: женщина, танцующая на небесах) белого цвета, танцующей на левой ноге на лотосовом пьедестале. Богиня имеет трехглазый лик, на голове драгоценная корона, тело украшено драгоценными ожерельями, на плечах священный шарф «*сангхати*». В правой высокой поднятой руке держит ритуальный барабанчик – *дамару,* в левой опущенной руке – колокольчик с *ваджрным* навершием. Мачиг Лабдон в Бурятии чаще всего представлена в композиции *цокшин*, где она изображена в окружении божеств, линию преемственности которых она представляет. Среди божеств представлен её коренной учитель, индийский йогин – Падампа Сагье, по бокам пьедестала восседают два её сына Тоньён Самдруп и Гьялва Дондуп.

Особую популярность в Бурятии получила тантрийская система Калачакры, которая восходит к индо-тибетским традициям[31]. Образ самого йидама Калачакры сложился в Индии, в Тибете сложилась иконография царей и войска Шамбалы – легендарной страны на севере Индии, приход или перерождение в которой исключают возможность последующих неблагоприятных рождений [28, с. 275].

В бурятской иконографии цари (тиб.: *кулики*) Шамбалы изображаются одеяниях и головных уборах тибетских царей-*цэнпо*. Цари Шамбалы восседают в «царской позе» (*махараджа-лила-асане*) на фоне дворца в окружении божеств и свиты. Особо популярен в Бурятии образ последнего, двадцать пятого *кулики* Шамбалы – Рудра-чакрина. Согласно традиции школы гелукпа Панчен-лама I

Лобзан Чойчжи-джалцан перевоплотится в Рудра-чакрина и возглавит воинство Шамбалы в битве с варварами *(*тиб.*: кла кло*). Воинство Шамбалы одержит победу, после которой наступит период распространения учения Буддой Майтреей. Рудра-чакрин изображается в виде божества с гневным ликом, красного цвета, восседающим *ардха-парьянка-асане*, одет в кожаный панцирь, шелковый халат с короткими рукавами. Левая рука у него в жесте «угрозы», в правой поднятой руке держит *ваджру*. Левой ногой он попирает врага и сидит на повозке *(*санскр.*: ратха*), колеса которой представляют боевой диск - *чакру* с зазубренными краями. В коллекции музея хранятся несколько икон связанных с данной тематикой: «Войско Шамбалы», «Трехмерная мандала-дворец», отдельные старинные работы большого формата, посвященные царям Шамбалы.

Подобная же иконография характерна и для изображения трех Великих тибетских царей Дхармы – Сронцзангампо (617-649), Тисрондэцэн (755-797), Ралпачан (815-838).

Наряду с буддами и бодхисаттвами высоко чтятся в тибетском буддизме защитники *срунма – дхармапалы*, о которых мы выше уже упоминали. К первоначальному числу *дхармапал* добавляются многочисленные божества, ассимилированные из тибетских шаманских верований. В тибетском буддизме, пришедшие из Индии *дхармапалы*, относятся к первостепенному рангу, «большим», «помогающим» в этой и будущей жизни божествам. Вторые, которые были введены в культовую систему из тибетских верований, к второстепенному и они «полезны» только в данной жизни. Из последних секта гелукпа канонизировала культы Пехара, Дорчже-Легпа, Циумарпо, Дорчже-Шугдана, в их свите множество так называемых *дамжанов* (тиб.: давших клятву), божеств автохтонных верований, «обращенных» в буддийскую веру и обязанных защищать ее. В Бурятии получили распространение культы таких божеств, как Табан-хан (группа Пехара), Да-лха, Губилха [46, с. 239-243].

Рассматривая *дхармапалы* тибетского происхождения, мы выделили следующий ряд популярных божеств:

1. Наиболее известным в Бурятии являлся Пехар (санскр.: Махапанчараджа) – это древнее тибетское божество, по легенде, укрощенное Падмасамбхавой. О нем говорят и как о мифологическом предке тибетских царей, и как о владыке туч и дождей, и как о главе всех охранителей мира. В тибетском буддизме Пехар – покровитель монастыря Самье. В Бурятии он известен как Табан-хан - группа пяти божеств, среди которых Пехар занимает либо центральную позицию, либо последнюю в северном углу. Табан-хан известен как антишаманисткое божество. Ламы назначали его наследственным, обязательным *сахюусаном* семей с «сильным шаманским корнем» [50, с. 37]. Пехар восседает на белом льве, три его головы покрыты шляпой «*сетхеб*», по которой опознается и сам Пехар, и все божества связанные с ним. Он натягивает лук, в других руках держит *ваджрную* секиру, меч и два ножа. *Паривару дхармапал*ы составляют Падмасамбхава и четыре спутника: краснотелый Лубанг верхом на коне, с жезлом в правой руке, синетелый Чойкьёнг верхом на слоне, с жезлом в правой руке, с крюком и петлей в левой, синетелый Гралха на льве, держащий *ваджру* и жезл, коричневый Тхагчой верхом на коне, с жезлом в правой руке, с крюком и петлей в левой. Также в *паривару* могут входить идам Гухъясадхана Хаягрива и Дорчже Легпа [95, с. 397-398].

2. Дамжан Дорчже Легпа (тиб.: Обладающий обетами Добрый *Ваджра*) – охранитель давший обет защищать буддизм, первоначально был могущественным защитников религии бон, но был украшен Падмасамбхавой и стал покровительствовать буддистам. В Бурятии он известен как покровитель кузнецов и кузнечного дела. Он изображается гневным, одноликим, трехглазым божеством красного или синего цветов. В правой высоко поднятой руке держит *ваджру* или *ваджрный* молот (*ваджра – мудгара*), в левой руке – чашу из черепа (*капалу*) или кузнечный мех (*бхастра*). Божество одето в одеяние тибетского покроя, на голове шляпа – *сетхеб.* Восседает он на муле, либо на винторогом козле. Вся фигура Дамжана находится в бушующем море пламени Мудрости [Там же, с. 431].

3. Божества – *дамжаны* Далха, Губилха и Жамсаран относятся к группе разновременных, разносоставных центральноазиатских традиционных культов семейно-родовых, личных и общинных покровителей, ассимилированных буддизмом еще в древние времена в Тибете [50, с. 71].

Далха не имя одного божества, это собирательный термин, обозначающий разряд божеств и духов, покровительствующих людям[32]. Известны группы трёх, пяти, семи, девяти, тринадцати, двадцати одного Далха. В бонской мифологии Далха – бог войны, покровитель военачальников и воинов, изображается в виде всадника, вооружённым луком и стрелами, лассо, топориком, копьём, кинжалом и мечом, держит флаг с восемнадцатью лентами. Наиболее известны девять братьев Далха, которые по преданию распределяют богатство среди обитателей Тибета. На иконах девятый Далха изображён со спины - он обернётся лицом лишь тогда, когда каждый тибетец будет счастлив [113, с. 237].

В Бурятии особо почитался культ девяти Далха, которые выступают как личные гении-хранители, хранители дома, центра, кладовой, собранного урожая, центральной опоры дома, входа, воинской удачи и охраняющие в пути. На бурятских иконах Далха изображен скачущим на белом коне, одноликим, двуглазым, с усами и бородкой клинышком, в правой руке - плеть, над ним летит охраняющий воина сокол. Далха представлен в одежде полководца тибетского покроя, за ним изображены восемь братьев Далха.

К Далха относятся группа божеств Губилха – «пять божеств благополучия», или группа «божеств, рожденные вместе» с человеком, неотделимые от него, личные покровители. На иконах в центре изображается богиня Молха, охраняющая левую подмышку, представленная в свободной позе, одноликой, двуглазой, в левой руке - зеркало с длинной ручкой, в правой руке - стрела для гаданий. Цвет тела – белый, восседает на коричневом осле. Вверху слева - Далха, охраняющий правое плечо; внизу слева - Юлха, охраняющий голову; внизу справа - Полха, охраняющий правую подмышку; вверху справа - Сроглха, охраняющий сердце [46, с. 165-171].

Важное место среди бурятского пантеона *дхармапал* занимает божество Жамсаран (тиб.: Бегце). Он был добуддийским тибетским и монгольским богом войны. Его имя Бегце означает “скрытая кольчуга” и связано с его иконографией: поверх доспехов надет халат. Жамсаран был введен в пантеон III Далай-ламой в середине XVI в. Он вместе с Палдан Лхамо был объявлен в 1570 г. главным защитником Далай-лам, покровителем монастыря Таши-Лунпо и охранителем казны тибетского правительства. В честь него все Панчен-ламы совершают ритуалы. Тантра Жамсарана была привнесена Падмасамбхавой. Молящиеся ему верят, что молитвы Жамсарану уничтожают врагов, препятствия на пути, защищают от страха и опасности. Черты его лица искажены гневом, три его глаза пылают ненавистью ко всем врагам Учения. Цвет тела – красный. В поднятой правой руке он держит меч, рукоятью которому служит скорпион; в левой руке сжимает легкие и сердце врага веры, под мышкой – *бунчук* с трезубцем, лук и стрелу. С плеч свисает ожерелье из отрубленных человеческих голов. Он попирает ногами человека и зеленую лошадь. Жамсарана обычно сопровождают восемь краснотелых демонов смерти, терзающих грешников.

В тибетском буддизме широко используются атрибуты из человеческих костей и это может объясняться как влиянием шиваизма, так и заимствованием из бона, где кровавые жертвоприношения животных практиковались очень долго. Чаще всего данные атрибуты держат в руках высшие тантрийские божества – гневные йидамы и *дхармапал*ы. Это «*капала*» – чаша из человеческого черепа, чтобы выпить до последней капли кровь и мозг, «*ганглин*» – духовой музыкальный инструмент из человеческой бедренной кости, «*дамару*» – барабанчик из двух черепов, чтобы созвать демонисс (*мамо* и *хадо*) для угощения мясом и кровью и побудить их к уничтожению врагов веры, «*джугба*» или «*джугто*» – палица или молоток из скелета с черепом, «*кхатванга*» – пика с трезубцем на конце, либо жезл с навершием из двух голов одна над другой и черепа с ваджрой, ритуальный бонский кинжал «*пурбу*» [Там же, с. 173].

Следует отметить, что тибетский стиль живописи *тхангка* был воспринят бурятскими иконописцами как эталон. Они создавали свои произведения с тибетских деревянных матриц – трафаретов. В Бурятии известны несколько тибетских школ иконописания:

1) ранняя классическая школа *кадам*, для стиля которой характерны простота, пространственность, богатство основы;

2) *менри* – более поздняя классическая школа, основанная в XV в. известным художником Менла Тондрубом, ее стиль соединяет простоту и пространственность с обилием деталей;

3) новая *менри* (или *менса*), получившая развитее в конце XVII в., стиль которой почти барочный и необыкновенно красочный, с изогнутыми линиями и мерцающим заполненным пространством;

4) школа *карма гардри*, для этого стиля заметно китайское влияние, присущи чистота и точность рисунка, богатство стилизованных деталей ландшафта, тонкий изысканных цветов колорит [29, с. 9].

Таким образом, буддийское искусство и иконография Бурятии преемственно связаны с тантрийским искусством Тибета, которое соединило в себе культурные традиции разных стран. Тибетское искусство заложило основу бурятской иконописи получившей дальнейшее распространение в бурятской среде и, дополнившись местными локальными традициями, образовала самобытное и уникальное явление в мировой буддийской культуре.

Подводя итоги по первой главе можно отметить, что бурятская буддийская иконопись возникла и сформировалась как результат межкультурных и межэтнических взаимовлияний и соединила в себе широкий круг разнонациональных и разновременных традиций. На основе анализа бурятских *тхангка* мы выявили основные формы, образы, сюжетные линии и каноны, повлиявшие на формирование буддийской иконописи Бурятии: это, во-первых, сложившиеся в Индии – пантеон буддийских божеств, его иконография, теория буддийского искусства, эстетические каноны пропорций, принципы изображения божеств остались неизменными в бурятской

буддийской иконописи, во-вторых, китайская культура привнесла в неё эстетику красоты пейзажа, элементы китайской натурфилософии, отдельные персонажи (Хвашан, Дхарматала и др.), различные благопожелательные символы, каллиграфичность, изящество и изощренность линий; в-третьих, тибетское тантрийское искусство заложило основную форму, вид и содержание бурятской буддийской *тхангка*.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Буддизм как религиозное учение возник в Северной Индии в VI в. до н.э. на базе ранних традиционных индийских религиозных верований. В Бурятию он пришел в конце XVII в. Бурятский буддизм относится к той ветви, которая шла из Индии через Тибет и Монголию и была распространена, кроме тибетцев, среди монголов, ойратов, тувинцев и бурят. Распространяясь за пределами Индии, региона своего первоначального формирования, буддизм развивался как религиозная система и утверждался в иной этнической и социальной среде, изменяясь и приспосабливаясь к политическому строю, формам социальной организации, образу жизни, обычаям и традициям национальной культуры [46, с. 7-8].

[2] Ступа (тиб: *чортен*, бур.: субурган) – мемориальное сооружение, символизирующее просветленное сознание Будды. В первые века развития буддизма Будду на барельефах также обозначала ступа. По своему происхождению ступа восходит к древним погребальным сооружениям, к земляному холму, обнесенному оградой. Согласно преданиям, первые восемь ступ были воздвигнуты учениками Будды после смерти Учителя и в них был похоронен разделенный на восемь частей прах Просветленного [28, с. 231-232].

[3] *Мандала* (санскр.: круг, диск, опора, центр и периферия) – магическая диаграмма, используемая в практике медитации; философская концепция буддийской Вселенной, или горизонтальная «карта» космоса; «дворец» – местонахождение божества [Там же, с.174].

[4] Из исследованных нами 600 *тхангка* – 41 *тхангка* с изображением мандалы различных божеств.

[5] *Ваджра* (с санскр. букв.: алмаз, громовой топор, пучок скрещенных молний) – представляет несокрушимую силу и символизирует неизменную и неразрушимую природу просветленного ума, чистую истину Дхармы. В индийской мифологии ваджра была известна задолго до буддизма как скипетр бога-громовержца Индры [144, с.14].

[6] *Чинтамани* – исполняющая желания драгоценность.

[7]Лотос – древнеиндийский мифопоэтический символ высокой духовности, а позднее – прозрения, достигаемого не путем логических усилий, а в озарении. Он является непременным атрибутом большинства буддийских божеств. Будда Шакьямуни восседает на лотосовом троне, который означает, что он находится за пределами круговорота перерождений. По легенде белый цветок лотоса с тысячью лепестками вручил Будде древнеиндийский бог Кама как украшение для его языка [Там же, с.9].

[8] Меч *риди* – символизирует отсечение неведения и двойственного видения мира, является непременным атрибутом Бодхисаттвы мудрости Манджушри.

[1]Золотое колесо (*чакра*), изображенное на иконе, является символом просветления Будды и рассказывает о его первой проповеди. Колесо с тысячей спиц означает тысячу будд, которые должны явиться в течение нашей *кальпы* (мирового периода). Колесо с восемью спицами символизирует распространение Учения по восьми сторонам света, то есть на весь мир. Именно данное изображение колеса наиболее распространено в бурятском искусстве, его можно встретить в скульптурных композициях, живописи и в архитектуре бурятских храмов [155, с. 21-22].

[9] Золотое колесо (*чакра*), изображенное на иконе, является символом просветления Будды и рассказывает о его первой проповеди. Колесо с тысячей спиц означает тысячу будд, которые должны явиться в течение нашей *кальпы* (мирового периода). Колесо с восемью спицами символизирует распространение Учения по восьми сторонам света, то есть на весь мир. Именно данное изображение колеса наиболее распространено в бурятском искусстве, его можно встретить в скульптурных композициях, живописи и в архитектуре бурятских храмов [155, с. 21-22].

[10] Например, милостивое божество следовало изображать: «Лик безмятежного милостивого бурхана имеет овальную форму куриного яйца, обращенного вниз. Лица богинь по форме напоминают кунжутное зерно, то есть более продолговатое. А лики грозных, гневных бурханов круглы или квадратны». Обратим внимание на то, как должны быть нарисованы глаза согласно канону:

«око Будды имеет форму дуги, ширина его равняется двум ячменным зернам. Глаза бурхана как сливы представляют собой форму лотоса утпал, ширина их – 4 ячменных зерна, длина – 20. У гневных бурханов глаза почти круглы, их ширина – 19, длина – 14 ячменных зерен» [161, с. 92-94].

[11] Существует еще несколько вариантов легенд связанных с первыми изображениями Будды Шакьямуни

- Легенда из «Дивьяваданы», рассказывает нам о чудесном происхождении его изображения. Царь Магадхи Бимбисара, получив богатые дары от Рудраяны, царя Роруки, решил послать последнему изображение Просветленного - Будды. Художники, которым был сделан заказ, обнаружили, что они неспособны запечатлеть божественный лик и тело Будды. Видя их затруднение, Просветленный велел, чтобы было принесено льняное полотно, и на его поверхности отразилась его тень, которая затем была обведена и раскрашена художниками [135, с. 11]. Исходя из этой легенды – это изображение было первым живописным портретом Будды.
- Будда отправился в далекую Чистую страну Траятримша (Trayatrimsha) – небеса Тридцати Трех Богов, чтобы дать освобождающие поучения своей переродившейся там матери. В это время король Каусамби Удаяна, чтобы продемонстрировать свое уважение, создал скульптурный портрет Будды из сандалового дерева. Когда Будда возвратился назад, король показал ему статую. Эта история запечатлена в рельефе из камня в Пакистане, в музее Пешавара – бывшей столице Гандхары. На рельефе король Удаяна стоит слева от Будды и показывает ему статую, изображающую Будду в позе медитации.

В то время Будда не разрешал поклонение статуям. На этот факт опираются многие искусствоведы, утверждая, что его первые скульптурные изображения появились в эпоху Гандхары. В IV в. н.э. китайские монахи и путешественники Фа Сянь, Юань-Чжуан и другие, попав в Индию, обнаружили, что этим самым статуям все еще поклоняются в монастыре Йетавана в Шравасти. Согласно Фа Сяню, статуя принадлежала ученику Будды королю Кашалы Прасенаджиту. В 20-й главе своего путевого дневника под

заголовком «Доклад о буддийских королевствах» (англ. A Record of Buddhistic Kingdoms, перевод Джеймса Легге, 1886) Фа Сянь сообщает, что он узнал о первой буддийской статуе:

«Будда поднялся высоко в обитель богов Траятримша и учил Дхарме на благо своей матери. Он отсутствовал 90 дней. Ожидая возвращения Будды, король Прасенаджит изготовил из сандала его статую и поставил ее на место, обычно занимаемое Буддой. Вернувшись в монастырь, Будда сказал вышедшей его приветствовать статуе: «Ступай назад, на свое место. Когда я уйду в Паринирвану, ты будешь олицетворять меня для четырех классов моих учеников». И тогда статуя вернулась на прежнее место. Это было самое первое изображение Будды, и с тех пор люди его повторяют».

Согласно этому источнику, Будда не только разрешил почитать собственную статую при жизни, но и дал указание о том, что должно служить образцом для всех последующих изображений. Подтверждением служит и разрешение сделать свое изображение, данное Буддой королю Бимбисаре. Этот рисунок был включен в Колесо Бытия, отражающее центральное учение Будды, и в качестве исключительного подарка передан соседнему королю. При этом Будда настоятельно подчеркнул очень полезное действие этой картины.

[12] Махаяна – букв, «большая колесница»; восходит к образовавшейся в рамках тхеравады школе махасангхиков, «сторонников большой общины». Важнейшее место занимают сутры, особенно цикла Праджняпарамита [155, с. 12].

[13] Хинаяна – букв, «малая колесница»; формирование началось на севере и востоке Индии, окончательно утвердилась в Юго-Восточной Азии. Основные источники Трипитака и примыкающая к ней палийская литература на санскрите и языке пали [Там же, с. 12].

[14] Персонажи из индийских мифологий, вначале обитавшие на небесах и равные богам, а потом из-за постоянных конфликтов с богами низвергнутые на более низкие уровни Вселенной, за что получили свое название [28, с.39].

[1] Рай Сукхавати (Счастливая земля), где могут возрождаться все страдающие и уверовавшие в могущество Амитабхи живые существа [28, с.34].

[15] Рай Сукхавати (Счастливая земля), где могут возрождаться все страдающие и уверовавшие в могущество Амитабхи живые существа [28, с.34].

[16] Гомбоева А.Ш. Изображение Чжан-сяня в Бурятии (к вопросу о китайских образах и символах в буддийской иконописи // Философия и история культуры: национальный аспект. – Улан-Удэ, 1992. – с. 141-162

17 Чжан-сянь имел в качестве неизменного атрибута лук и стрелы из персикового дерева, которым отпугивал божество демонического характера – Небесную Собаку – звезду созвездия Стрельца. Существовало поверье, что семья, судьба которой подвержена влиянию этой звезды, либо вообще не будет иметь сыновей, либо ребенок проживет недолго.

[18] Из персикового дерева изготовлялись различные амулеты, талисманы – обереги и атрибуты некоторых божеств, так как ему приписывалось магическое свойство отводить беды, отгоняя демонов и враждебных духов. Ветви и цветы служили оберегами от нечисти. Цветок персика, символизировал ученость и достижение успехов на экзаменах. Персик, считавшийся одним из главных символов бессмертия, являлся также символом весны, женского плодородия. Согласно народным верованиям, персиковые деревья обычно росли в обители бессмертных.

[19] По китайской мифологии, данные символы обладали свойством внушать страх, отпугивать злых духов и нечистую силу.

[20] Символ многодетности.

[21] Символизируют благополучие и успех на ученой стезе.

[22] Символы весны и силы духа.

[23] Символизирует долголетие, множество сыновей и внуков.

[24] «Четыре Могущественных» – Гаруда, дракон, лев и тигр, олицетворяющие продолжительность жизни, добродетель, ум и тело, которые являются неотъемлемой составной частью архитектоники икон Хий-морин, Лунта, Лунта газук.

[25] Первые изображения дракона были обнаружены археологами на орнаментах бронзовых сосудов, относящихся к эпохам Шан и Чжоу (XVII-Vвв. до н.э.). С

течением времени изображение дракона, трансформируясь, принимало все более и более разнообразные формы. Китайские ученые предполагают, что современное изображение дракона сложилось, вероятно, в эпоху Тан (618-907 гг. до н.э.). В знаменитом китайском медицинском труде XVI-го в. «Бэньцао ганму» («Фармакологический трактат») Ли Ши-чжэня дракон описывается следующим образом: «У него голова верблюда, рога оленя, глаза демона, уши коровы, шея змеи, брюхо моллюска, чешуя карпа, когти ястреба, лапы тигра».

[26] В периоды правления династий Юань (XIII-XIV вв.) и Цинь (XVII-нач. XX вв.) тибетское искусство, в особенности живопись, претерпело китайское влияние, выразившееся в приспособлении эстетики пейзажной живописи Китая и во введении природных форм и мотивов в художественную структуру [52, с. 238].

[27] Прямые тибетские влияния отчетливо прослеживаются в становлении бурятского ламаизма: в начале XVIII в. более ста тибетских лам-миссионеров проникло на территорию Забайкалья для распространения религии; первый бурятский монастырь – Цонгольский дацан был основан в 1741 г. тибетцем Агван Пунцуком; Дамба Даржа Заяев – сын цонгольского князца, получивший богословское образование в Тибете, указом императрицы Елизаветы был признан главным ламой Забайкальских бурят – Пандито Хамбо-ламой, который являлся проводником тибетских традиций в Бурятии. Дамба Даржа Заяев в 1725 г. отправился в Тибет, где проучился семь лет, принял от Панчен- и Далай-лам обеты гецула и гелона. Они пожаловали ему все необходимое для обустройства дацана у себя на родине [92, с. 32]

[28] Головные уборы данного типа (dag zhva’gra) могут иметь красный и черный цвет. Они носятся представителями нереформированных тибетских школ.

[29] Период правления царя Лангдарма, который начал гонения на буддизм. За пять лет правления он почти полностью истребил буддизм в Центральном Тибете.

[30] Могут быть и другие вариации, например, в жесте «проповеди».

[31] Согласно легенде 15 числа третьего лунного месяца Будда Шакьямуни проповедовал Калачакратантру на юге Индии у священной ступы «Шри-Дханья-катака чайтья» по просьбе царя Шамбалы Чандрабхадры (878 г. до н.э.) Царь распространил и сохранил тантру в Шамбале, а также составил комментарий из 60 тысяч шлок под названием «Ца-чжуд чжайпай-дэлва». В 966 г. индийский *махасиддха* Цилупа-пандита достиг Шамбалы и спустил учение Калачакры на землю и проповедовал в Индии. В Тибете она появилась в 1026 г. и с того времени широко распространилась в этой стране, а также в Монголии и Бурятии. Система Калачакры относится к высшей из четырех тантрийских систем – «Аннутарайогатантре» - и является одним из самых сложных учений практики тантры в буддизме. Как все буддийские учения, это практический путь к просветлению [Там же, с.152].

[32] В тибетской мифологии «*лха*» (тиб.: что защищают от врагов) - божества, покровительствующие человеку. В их числе - мужские и женские Далха, покровительствующие по линии предков. Среди Далха женского рода особо значимы Лхамо Бурдзи, богиня материнства и чадоподательница, в облике золотой женщины с веретеном и клубком ниток, Тхэб Йумо, богиня домашнего центра, в белой одежде, бирюзовых украшениях с золотым ковшом в руках и др.

ГЛАВА II. БУРЯТСКАЯ БУДДИЙСКАЯ ИКОНОПИСЬ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.

2.1. Становление бурятской буддийской иконописи (конец XVIII – начало XIX вв.)

Региональные исследователи бурятской буддийской иконописи на основе сохранившегося иконографического материала делят его развитие на несколько периодов.

Известный ученый-буддолог К.М. Герасимова выделяет четыре группы памятников: 1) наиболее древние образцы по иконографическим признакам, отличающиеся от канона желтошапочного буддизма; 2) «старинные» – в их иконографии нет существенных отклонений от позднего канона, их специфика – в своеобразии колористического решения, качества холста, грунтовки, красок; 3) иконы последней четверти XIX и начала XX вв. 4) первой четверти XX в. [52, с. 244-245].

Выделяя первую группу архаических памятников бурятской иконописи, К.М. Герасимова, к сожалению, в своих исследованиях не указывает конкретных данных: нет названий *тхангка*, инвентарных номеров, в каком музее хранятся указанные работы. Она дает лишь общую характеристику *тхангка* и исторический экскурс о том, как эти традиции могли попасть в Бурятию: «по всей вероятности, они относятся к традициям ламаизма красношапочного толка, который монголы приняли в XIII в. в качестве государственной религии империи Юань. Эта группа памятников по ряду признаков перекликается с иконописью из Хара-Хото, но мы не можем сказать с полной определенностью, свидетельствуют ли архаические бурятские иконы о влияниях художественных традиций XIII – XIV вв. или относятся к раннему периоду вторичного обращения монголов в ламаисткую веру в XVI в… Не исключена возможность, что в Амдо и Южной Монголии в XVI – XVII вв. еще не исчезли полностью местные традиции, в которых сосуществовало наследие индо-непальского буддийского искусства, претворенного в тибетской живописи и скульптуре XI – XIV вв., тангутской культуры и ранних художественных

школ китайского буддизма. Эти старые синкретические традиции были занесены восточно-тибетскими и южно-монгольскими мастерами в Халха-Монголию, а затем они проникли и в Бурятию… Иконография первой группы икон отличается сочетанием индо-непало-тибетских и раннесредневековых китайских черт, а также своеобразием цветового строя. В некоторых иконах преобладает сочетание синего и красного с добавлением белого и черного в деталях» [52, с. 244-245]. В настоящее время, в ходе наших исследований буддийской живописи в коллекции музея, подходящих по описанию *тхангка* не обнаружено.

А.Ш. Гомбоева, в своих статьях, посвященных исследованию буддийского наследия, хранящегося в различных музеях и частных собраниях Бурятии, России и Монголии, делит бурятскую буддийскую живопись на три периода: классический (конец XVIII – начало XIX вв.), переходный (вторая половина XIX в.) и поздний (конец XIX – первая четверть XX вв.) [55, с. 34-40].

В данной работе мы будем придерживаться периодизации предложенной А.Ш. Гомбоевой, так как изученный нами материал совпадает по своим характеристикам именно с указанными тремя этапами развития бурятской буддийской иконописи.

Многие исследователи, начало возникновения бурятской буддийской иконописи, датируют последней четвертью XVIII в.[1]. Как отмечает К.М. Герасимова: «Бурятская иконопись, очевидно, должна датироваться не ранее появления двух первых стационарных монастырей, но, скорее всего, не ранее последней четверти XVIII в., когда количество монастырей резко увеличилось, когда они стали учреждаться на территории многих племенных и родовых объединений селенгинских и хоринских бурят и когда возник повышенный спрос на предметы культа для храмов мирян»[2] [52, с. 245].

На формирование самобытной бурятской буддийской иконописи раннего периода повлияли несколько исторических факторов:

- К последней четверти XVIII в. бурятский буддизм еще не сформировался, не были созданы богословские школы и центры, где обучали

бы каноническим традициям иконописания. Поэтому первоначально, каноны буддийского искусства пришли в Бурятию, не столько благодаря литературной традиции, изучением индийских и тибетских трактатов по иконометрии и иконографии, сколько традицией навыков, приемов, стереотипных средств изобразительного искусства, т.е. через практику копирования культовых произведений Тибета и Монголии [Там же, с. 305].

Первые бурятские иконописцы начали работать по доступным им образцам[3], или готовым иконам, завезенными тибетскими и монгольскими ламами, или печатали с деревянных матриц - клише (бур.: *бар*)[4], или копировали с помощью трафаретов (*сагвар*)[5]. Привозились еще не раскрашенные печатные на полотне иконы, которые служили основой для дальнейшей росписи красками [96, с. 5].

Использование трафаретов и шаблонов, отпечатков с ксилографических досок при композиционном расположении изобразительных сюжетов позволяло бурятским иконописцам копировать тибетские и монгольские образцы с соблюдением выработанных на протяжении веков канонов. Но, в силу того, что первые бурятские художники были в основном самоучками, талантливыми народными мастерами, без религиозного образования, в их творениях исходные нормы канона получали народную интерпретацию, иногда весьма далекую от канонических требований индийской буддийской иконографии. Работы первых мастеров-самоучек характеризуются простотой, непосредственностью эмоционального настроя и некоторой наивностью. Впоследствии эта непосредственность эмоционального настроя, простодушная наивность веры утрачиваются, уступая место более зрелому исполнительскому мастерству, с подробно выписанными деталями изображения, с декоративным эффектом оформления [52, с. 246-247].

- Своеобразие «старинной» бурятской иконы раннего периода возникло на основе местной переработки тибетской и монгольской иконы XVI – XVII вв. в условиях относительной свободы творчества. В школах маньчжурских буддийских центров для тибетцев и монголов унификация

иконографического канона началась во второй половине XVIII в. и официальный стиль иконописания художественных школ Центрального и Восточного Тибета не успел стать общепризнанным эталоном ко времени начала формирования бурятского буддийского искусства [Там же, с. 246]. И эта относительная свобода провинциальных художников обеспечивала самобытность и обилие неповторимых произведений, созданных по одной и той же линейной схеме.

- Реализация канона буддийского искусства на «новой почве» в большей степени зависела от исторического опыта художественной культуры окружающей национальной среды, в которую он попал. В Бурятии как такового профессионального искусства не было. Но, как у всякого народа на земле, у бурят были свои зачатки искусства, которые ограничивались функцией украшения окружающих человека предметов. В повседневном быту бурятские мастера, будь то кузнецы или плотники, воплощали свое представление об эстетике в украшении народных костюмов, бытовых предметов и жилищ [145, с. 19]. Следовательно, были заложены предпосылки самобытных стилевых особенностей, которые в основном выражались в цвете, форме и композиции.

Таким образом, можно выделить несколько характерных черт ранней бурятской иконописи:

1. *Тхангка* раннего периода, в основном имеют небольшой формат, так как были предназначены для небольших буддийских кумирен. Большинство первых бурятских монастырей были кочевыми и размещались в войлочных юртах, поэтому в их обстановке не могло быть монументальных произведений. Только в начале XIX в. исчезли последние кочевые храмы – юрты, монастыри перешли на стационарное положение в деревянных зданиях небольшого размера [52, с. 245]. Средний размер ранних *тхангка*, хранящихся в коллекции музея приблизительно составляет 40х30 см. Хотя встречаются несколько старинных работ достаточно больших размеров, например, иконы «Вирупакша» и «Вирудхака» (Вирупакша, МИБ ОФ 17641 Вирудхака, МИБ ОФ 19052), изображающие *махараджей*, хранителей сторон света. Размеры

икон примерно 100х60 см. Данные работы мы датируем началом XIX в., временем когда появились первые деревянные дацаны и возможность писать большие по формату *тхангка*. Ц.-Б. Бадмажапов в своей работе указывает, что *тхангка* с монументальными фигурами *махарадж* были созданы в Цугольском дацане (построен в 1826 г.) [95, с. 545].

2. Выполненные по ограниченному набору линейных трафаретов бурятские иконы выделяются по цветовому решению исходной стандартной композиции. Колорит старинных икон отличается приглушенностью, сдержанным сочетанием довольно сложных тонов, умелым и тонким использованием различных оттенков, имевшихся в наличии ограниченного количества красок.

В основном бурятскими иконописцами использовались земляные или минеральные и органические краски, которые приобретались в Тибете, Китае, Монголии, а также добывались в Бурятии. Для основных и ровных цветов использовали краски с минеральными пигментами, а для оттенков – органические красители. К началу XX в. бурятские художники стали применять и российские краски, которые покупали в Верхнеудинске, Чите и Троицкосавске. По мнению исследователей дацанского искусства П.Н. Дамбинова и Р.С. Мэрдыгеева «эти краски были не прочными, они быстро чернели или же совсем исчезали с полотна» [172, с. 26].

В состав минеральных красок входили следующие пигменты: свинцовые белила, гипс, мрамор, жженая кость, желтая охра, свинцовый сурик, жженая умбра, киноварь, красная охра, ляпис-лазурит, малахит, бирюза, использовали еще золото, серебро, коралл, жемчуг и перламутр. Органические краски получали из лепестков желтой утпалы (разновидность лотоса), из цветов дикой гималайской розы, из корневищ растений, из грецкого ореха (дерева), индиго, марены красной, красного сандалового дерева. Привозные краски стоили дорого, и бурятские художники старались находить местные заменители краскам. Местонахождение зарождений и состав красок держались в строгом секрете и передавались от мастера к ученику. Как отмечает в своей работе К.М.

Герасимова «в Бурятии, по словам народных художников, есть минеральные краски всех основных тонов… Информаторы называют немногие из них:

- *Зосо* – мягкий желтый камень. После обжига получает ярко-коричневую окраску, без обжига – желтую. Добывали эту краску на сопке Баян Ундур, на восточной стороне от озера Белое или на возвышенности Болдок, около станции Джиды (юг).
- *Гантидаг* – мягкий белый камень, из него делают белила, добывают в местности Алташа, Бичурского района.
- *Шонхо* – оранжевый мягковатый камень, добывался около улуса Верхний Оронгой, в районе восточного склона горы Ухатологой, на сопочке Шонхото.
- Свинцовые краски – белые и красноватые, добывали в Нерчинске» [52, с. 254].

Самобытный приглушенный цвет ранних *тхангка* достигался именно применением местных красок, так как они давали неяркий, непрозрачный и смешанный цвет [16, с. 556-565].

Традиционно любимыми цветами у бурятских иконописцев были: синий, красный, зеленый, жёлтый из которых делали дополнительные цвета (изумрудный, бардовый, голубой и т.д.) добавляя белила.

По колориту краски на *тхангка* располагались по определенным правилам, например, красный идет с зеленым или желтым цветом, синий с зеленым или желтым. Если картина требует белую или темную краски, то сначала обязательно кладут ее, затем последовательно раскрашивают остальными цветами. Лишь после этого идет золото, под которым обычно кладут особый состав краски телесного цвета.

При рисовании иконы использовали особую технику наложения красок: краски кладутся на полотно отдельно друг от друга, дополнительные цвета добываются исключительно смешением соответствующих красок в ступках до нанесения их на полотно. «Красота и нежность тонов на иконе, по мнению дацанских художников, зависит от приготовления и терки красок» [172, с. 26].

Поэтому приготовлению краски придавалось важное значение. Краски терли в особых фарфоровых ступках каменным или стеклянным пестиком, причем для каждой краски была отдельная. Число таких ступок у художников дацана достигала от 15 до 30 штук. В них не только терли, но и разводили краску и смешивали её с клеем [Там же, с. 26-41]. Краску из драгоценных камней толкли, полученный тонкий порошок просеивали, смешивали с простоквашей, терли, сушили и опять терли. Простокваша придавала этим краскам липкость и блеск. Эту чрезвычайно трудоемкую работу обычно выполняли миряне, когда они приезжали в дацан отмаливать свои грехи. Растворителем для красок в зависимости от характера работ служили олифа конопляная, бобовая, тунговая, водный раствор клея сыромятного, рыбного, рогового, тертая сырая селезенка, тертые мозги домашней козы [52, с. 254].

Как отмечают в своем отчете П.Н. Дамбинов и Р.С. Мэрдыгеев: «грязных тонов, которыми пользуются европейские художники, в дацанском изобразительном искусстве нет, краски у них ярки, резки и весьма оригинальны. Тени получаются усилением тонов. В некоторых случаях принято отделять изображаемый предмет от фона тонкой, чуть заметной черной или коричневой краской. В линиях, тенях черной краской служит разведенная в воде китайская тушь» [172, с. 26-41]

В названиях красок бурятские художники пользовались тибетским сокращенным цифровым обозначением цветов. Например, под цифрой 1 и 6 обозначалась белая краска, 2 – черная, 3 – синяя, 4 – зеленая, 5 – желтая и т.д. Ниже, в таблице даны названия цветов на бурятском, тибетском и русском языках, которые применялись бурятскими иконописцами.

№	Название цветов		
	бурятский	тибетский	русский
1.	*хухо*	*онбо*	синяя
2.	*хухо сабдар*	*ожа*	светло-синяя
3.	*хара хухо*	*оннак*	темно-синяя

4.	*улан*	*марво*	красная
5.	*улан сабдар*	*маржа*	красно-светлая
6.	*хурэн улан*	*марнак*	темно-красная
7.	*шара*	*сэрво*	жёлтая
8.	*шара сабдар*	*сэржа*	светло-желтая
9.	*хара-шара*	*сэрнак*	темно-желтая
10.	*ногон*	*жанха*	зеленая
11.	*ногон сабдар*	*жанжин*	светло-зеленая
12.	*хара ногон*	*жанака*	темно-зеленая
13.	*шара ногон*	*жансэр*	желто-зеленая
14.	*улан шара*	*литии*	оранжевая
15.	*боро*	*таллак*	серая
16.	*сагаан*	*гарво*	белая
17.	*хара*	*нагбо*	черная

Изучая коллекцию ранних буддийских *тхангка* Национального музея Республики Бурятия, мы пришли к выводу, что бурятские художники данного периода строго соблюдали предписания канона относительно цвета основных компонентов иконы – главных персонажей композиции. Например, для изображения Будды Шакьямуни использовался неяркий темно-желтый цвет, Будды Амитабхи – красный, Амогхасиддхи – глубокий зеленый, что соответствовало требованиям канона. Но, в изображениях окружения, второстепенных деталей композиции, ландшафтного фона проявлялось самобытное видения художника, привычное сочетание цветов, которое было характерно для традиционного бурятского искусства. В частности, это заметно на иконах в отображении природных элементов.

Для сравнения можно привести пример изображения неба бурятскими и тибетскими художниками. Обычно тибетские художники пишут «небо» плавными переходами от темного к светлому цвету. Этот эффект предназначен

для того, чтобы появилось некое подобие перспективы, а также это особый художественный прием, помогающий выдвинуть на первый план главный объект созерцания и достичь эффекта «парения божества». Бурятские художники конца XVIII – начала XIX вв. изображают «небо» без переходов одним сплошным неярким цветом, но, тем не менее, изысканно приглушенный цвет темно-синего, зеленого или серо-зеленого дает тот, же эффект.

Нужно отметить, что на ранних бурятских иконах переходами тонов от насыщенного к светлому отмечали отдельные элементы пейзажа: «небо», «землю», «горы» и «воды». Одним синим по синему, зеленым по зеленому или другими цветами, умело сочетая тона, писали удивительные ландшафтные фоны. Данный метод давал иконописцам множество неповторимых вариаций, которые поражают гармоничностью и тонким пониманием согласованности тонов, свободой, оригинальностью творческого поиска, сложной живописностью, а также разнообразием колористических сочетаний [52, с. 246].

Эта свобода живописного творчества продиктованное народным понимание красоты цвета была возможной только на первых этапах развития буддизма в Бурятии, когда, во-первых, местные иконописцы еще в значительной мере были талантливыми самоучками-непрофессионалами, без специальных знаний канона; во-вторых, отсутствовал строгий церковный контроль над их работой [Там же, с. 308].

3. Отдельные образцы наиболее ранних икон отличают фресковый характер (например, образы двух учеников Будды Шакьямуни: Шарипутра, МИБ ОФ 19048, Маутгальяяна, МИБ ОФ 19049) [55, с. 35]. Этот эффект достигается из-за использования местных земляных красок и особого способа грунтования полотна.

Для старинных икон характерно использование грубого холста рыхлого плетения или ткани крупного плетения, напоминающей современную мешковину. Холст натягивали на раму (*тэлур*) с помощью шерстяного шнура. Предварительно намочив края материи, натягивали ее мотаусом до тех пор,

пока она не откажется растягиваться. Натянутой материи давали просохнуть, после чего начинали грунтовку [172, с. 26]. Грунтовка материала производилась толченым мелом в порошке и костяным пеплом. В качестве связующего грунта применялся животный клей, приготовленный из мозгов и селезенки. Китайцы использовали клей, получаемый от варки старых костей оленя, оленьих рогов или рыбий клей. Рыбий клей позднее стал применяться и бурятскими художниками. Холст грунтовали с двух сторон, сначала пропитывали клеем и после того как он подсыхал, наносили последовательно, слой за слоем, грунт. Затем полировали раковиной или зубом оникса, иногда использовали клык животного. Чаще всего грунт был белого цвета, что использовалось художниками для достижения своеобразного эффекта «свечения» положенных на него красок, когда свет рефлектировал от поверхности грунта [141, с. 9-10]. Отличительной чертой ранних бурятских работ является тщательно и добротно выполненная грунтовка, так что грунтованный холст напоминает хорошо выделанную кожу [55, с. 34-35].

4. Старинные бурятские работы характеризуются идеальной простотой и лаконичностью композиции.

Композицию иконы строго регламентировал иконографический канон. В центре полотна традиционно изображается главное божество, так называемое *цово* (тиб.), рядом его спутники-помощники, окружение *цови корва*, в центре верхнего края иконы – божество, чьей эманацией является центральный персонаж, или тот, кому он подчиняется. Вверху может также изображаться лама, который ввел культ божества, либо же изображение ламы может означать, что божество является покровителем секты, к которой относится лама. Иногда в верхней части присутствуют все эти персонажи, тогда их размещение отражает круг ритуала, к которому относиться *тхангка*. В нижней части *тхангка* находятся божества, подчиненные изображаемому главному персонажу [148, с. 117-118]. Кроме того, в композицию буддийской иконы входили второстепенные персонажи (*адоранты*, *донаторы* и т.д.), жертвенные подношения, животные и ландшафтный фон[6].

На основе исследованного материала видно, что в ранний период в основном писали иконы с упрощенной композицией, а именно с одиночным изображением божеств, в большинстве случае без многочисленного окружения божеств и второстепенных персонажей. Главное божество изображается без декоративной и орнаментальной перегрузки и излишних деталей. Очертание божеств имеет четкий контур, текучие линии и плавные переходы формы. Одеяния божеств чаще всего украшены незамысловатыми узорами в виде параллельных коротких штрихов, точек и маленьких кружочков. Нимбы и глории божеств упрощенные, обычно состоят из трех цветов, без радужного *гало* (обрамления) и облачно-цветочных окружений.

В изображениях гневных божеств выделяется некоторая статичность и приземистость. Нет той экспрессии в позах, постановке рук, ног и огненного ореола, которая характерна поздним бурятским иконам. Это заметно во вздыбленных волосах, которые на старинных иконах изображены в виде треугольника или же овала, а на поздних иконах они переданы в динамике – «развевающимися» (Ваджрапани, МИБ ОФ 162, Черный Джамбхала, МИБ ОФ 19680, Ямантака, МИБ ОФ 19706, Хаягрива, МИБ ОФ 19718).

Ландшафтный фон на старинных *тхангка* отличается лаконичностью, строгой, уравновешенной симметрией, своеобразно изображенными холмами, деревьями, волнами и облаками. На большинстве икон облака выполнены без излишней витиеватости, часто они имеют треугольную форму с незначительными завихрениями.

Самобытно изображены водоемы: в виде симметрично расположенных двух не правильных квадратов или треугольников. Волны прорисованы белыми красками в виде прямых линий или закрученных спиралей. Между водоемами островок земли, на котором представлены подношения божеству, чаще всего это подношения «пяти органам чувств» или «пять желаемых».

Среди ранних работ особого внимания заслуживают иконы, композиция которых в поздние периоды не повторяются. В коллекции музея хранятся уникальные пять *тхангка* изображающие рай Будды Амитабхи «*Сукхавати*»

(МИБ ОФ 228, МИБ ОФ 18544, МИБ ОФ 19830, МИБ ОФ 19839, МИБ ОФ 19890/175). По устному сообщению хранителя группы «Буддизм» С.Б. Бардалеевой, данные *тхангка* предположительно написаны непрофессиональными художниками по старинным оригинальным тибетским матрицам. Изготовлялись такие изображения специально для домашних алтарей.

Эти иконы отличаются от поздних икон, написанных в китайском стиле. Композиция *тхангка* имеет продолговато-прямоугольное и симметричное построение. Китайская композиция изображает Будду Амитабху, восседающим внутри золотого круга с радужными краями, обрамляющего райскую сферу.

В центре иконы восседает красный Будда Амитабхи на лунно-лотосовом троне в двухэтажном дворце, украшенном штандартами из разноцветного шелка. В окне второго этажа дворца изображен праведник. По бокам представлены идентичные центральному, симметрично расположенные двухэтажные дворцы меньшего размера, в окнах которых также сидят праведники. С крыш боковых дворцов, к центральному, приставлены лестницы, по которым поднимаются праведники на второй ярус дворца, где восседает Будда долгой жизни Амитаюс. Вокруг изображены левитирующие райские существа. На голубом небе – диски луны и солнца, на бело-розовых облаках показаны головы следующих душ, готовых переродиться в чистой земле Амитабхи. Такое изображение голов душ праведников в облаках характерно только ранним работам. На поздних иконах с изображением райской земли Будды Амитабхи на облаках рисовались фигурки небесных музыкантов – *гандхарвов* с подношениями в руках. Перед дворцом Будды Амитабхи расположен пруд, где в лотосах рождаются праведники, не осквернённые грязью чрева. Только благие существа, практиковавшие веру, нравственность и созерцание могут возродиться в раю *Сукхавати*. С двух сторон в лодках приплывают души праведников. Далее Будда Амитабхи изображен идущим дважды, вокруг него почитатели. Внизу иконы нарисованы пять *пуджа-дев*, символизирующих подношения пяти органам чувств[7]. В нижних углах –

строения в виде дворцов. Данная композиция характерна только бурятским иконам, хотя мы встречали почти идентичные иконы тибетских художников, но стилевая особенность, оригинальность построения и решение сюжета отличают работы бурятских иконописцев.

Самобытна и неповторима композиция бурятской иконы Палдан Лхамо – грозной хранительницы буддийского учения (МИБ ОФ 563/2). Подобная стилистическая трактовка единственная в своем роде, она не встречается ни в Монголии, ни в Тибете, ни в поздних формах искусства *тхангка* в Бурятии [29, с. 10].

На *тхангка* Палдан Лхамо изображена в свободной позе, восседающей на муле, одноликой, трехглазой. В левой руке – *ракта* – *капала*, в правой руке – палица с *полуваджрой* в навершии. Цвет тела – темно-синий. В одеяниях и украшениях *дхармапал*ы. Над головой зонт из павлиньих перьев (отсутствует, предписанный иконографией, белый полумесяц). Тело богини украшено «нервными» графическими узорами – черточками белого цвета [Там же, с. 10]. Данный художественный прием украшения тела богини оригинален и не повторяется на бурятских иконах XIX – начала XX вв. Мул богини скачет над оранжевым морем. Обычно море на иконах посвященных богине имеет овальную или круглую форму, здесь же море представлено в виде неправильного прямоугольника. Ландшафтный фон иконы лаконичный, низкий горизонт неба отделен черной линией от земли и едва заметны очертания гор.

На иконах первой половины XIX в. мы наблюдаем усложнение композиции, появляются многофигурные и многокомпонентные иконы. Первоначальная упрощенность и лаконичность *тхангка* утрачиваются, уступая место работам с подробно выписанными деталями изображения, с декоративным оформлением, что говорит о нарастающем исполнительском мастерстве бурятских иконописцев.

5. Иконографические сюжеты старинных икон не сложные, ограничиваются изображением божеств храмового и бытового ритуала, которые были доступны широкой массе верующих[8]. Это обязательный

минимум пантеона наиболее популярных будд, бодхисаттв, *срунма – дхармапал*, богинь и лам, принятых в системе культа бурятского буддизма [52, с.246-307].

В обширном буддийском пантеоне у иконописцев и верующих Бурятии были свои излюбленные образы. Проанализировав и изучив бурятские буддийские *тхангка*, хранящихся в фондах НМРБ, ниже мы выделяем наиболее популярные и часто изображаемые божества в конце XVIII – начале XIX вв.

- Образ легендарного индийского принца, избравшего путь отшельничества, обретшего состояние вечного покоя и умиротворенности. Таким отрешенным от суетного мира и запечатлен на многочисленных ранних иконах Будда Шакьямуни, по-простонародному «Бурхан – багши» (Бог – учитель) (17 единиц хранения).

- Особо почитался один из пяти высших-будд (дхьяни-будд), порожденных Адибуддой - Амитабхи (19 единиц хранения). Он воспринимался продолжателем великого дела Будды Шакьямуни и своего рода творцом – покровителем нынешнего периода существования. В Тибете земным воплощением Амитабхи считается Панчен-лама, один из высших иерархов буддийской церкви. Популярными были сюжеты посвященные божествам: Майтрейе (2 единицы хранения), Амитаюсу (12 единиц хранения), Бхайшаджьягуру (5 единиц хранения) и др.

- Не менее притягательной силой обладали образы бодхисаттв – святых, уже достойных нирваны, но добровольно остающихся среди людей, чтобы помогать, желающим обрести спасение в грядущих перерождениях. В отличие от Будды, облаченного в монашеское одеяние с чашей подаяния в руках, бодхисаттвы одеты, как принцы, украшенные ожерельями, браслетами на руках, предплечьях и у щиколоток ног.

Традиционно насчитывается восемь бодхисаттв наивысшего уровня (*махасаттвы*), ближайшие ученики Будды Шакьямуни, которым передал учения Махаяны. Из них достаточно широко в бурятской иконописи представлена «буддийская троица» (тиб. Ригсум Гампо): Авалокитешвара (6

единиц хранения), Манджушри (5 единиц хранения) и Ваджрапани (6 единиц хранения).

- Популярными были и женские божества – тары, среди которых наибольшим признанием пользовались Белая Тара (бур.: *Сагаан Дара эхэ*) (9 единиц хранения) – богиня милосердия и Зеленая Тара (бур.: *Ногоон Дара эхэ*) (6 единиц хранения), покровительствующая всем тем, кто находиться в пути и странствиях.

Одной из особенностей буддийского искусства является то, что, несмотря на строгое подчинение иконографическим канонам, в каждой стране образы мирных буддийских божеств обретали самобытные этнические черты той нации, в которой создавался этот образ. Первые бурятские иконописцы воплощали в иконах свои представления об идеальном типе, телосложении и высоких духовных качествах – необыкновенном уме, глубоких знаниях, величия мудрости, душевной доброте и самоотверженности в помощи живым существам. Таким образом, они соединяли свои традиционные художественные представления о высшем идеальном существе – боге с незнакомыми обликами божеств, тем самым приближая их к своему народу, облегчая понимание иноземного религиозного учения.

- Важное место в раннем бурятском пантеоне божеств занимают хранители – *докшиты*. Особо популярными и сильными покровителями добрых мирян считались такие божества, как Палдан Лхамо, Махакала, Бегце, Хаягрива, Ваджрабхайрава Яма Дева и др.

В коллекции музея встречается большое количество икон, посвященных *срунма* – божествам дарующим богатство и счастье дому – Вайшраване (12 единиц хранения) и Джамбхале (15 единиц хранения).

- Фольклорная интерпретация культовых сюжетов выступает как целая система мироощущения в бурятских изображениях Сагаан Убгэна. Образ Сагаан Убгэна с самого раннего периода решался сравнительно свободно без строгой канонической регламентации, поэтому мы имеем много вариантов композиционных и пластических решений.

В коллекции музея представлены старинные иконы с двумя видами изображений Сагаан Убгэна. На четырех иконах (МИБ ОФ 547/1, МИБ ОФ 18545/1, МИБ ОФ 19657, МИБ ОФ 19659) Сагаан Убгэн представлен в виде одиночного божества без свиты, восседающим со спущенными ногами на престоле со спинкой. Сагаан Убгэн изображен с густыми седыми бровями, свисающими усами и длинной бородой. На нем одеты головной убор и двухслойный халат китайского покроя. В правой руке он держит жезл-посох с навершием в виде головки дракона. Левая рука у него покоиться на левом колене, в ней – книга.

На других трех иконах (МИБ ОФ 19554, МИБ ОФ 19655, МИБ ОФ 19664) Сагаан Убгэн изображен с двумя спутниками – духами гор (*сабдаками*) получеловеческого, полузвериного облика. Иконография божества идентична вышеуказанным иконам, отличие заключается только в мудрах (жестах) рук и позе. Здесь он представлен восседающим в «скрытой» позе на лунно-лотосовом пьедестале, который расположен на троне со спинкой. Правой рукой он касается бороды (Ц.Б. Бадмажапов данный жест обозначает как *кхатака-мудру* – жест для вложения атрибута), левая рука у него находиться у лона, в ней – книга. Два *сабдака* стоят за его спиной: *сабдак* справа держит посох Белого Старца, *сабдак* слева держит предмет, напоминающий ошейник. Подобная трактовка сюжета с образом Белого Старца не встречается в иконах XIX – начала XX вв., возможно, они написаны по старинным китайским трафаретам или матрицам, которые со временем были утрачены, позднее широкую популярность получают иконы с образами божества, напоминающих китайского бога долголетия и плодовитости Шоу-Сина.

- Следующая группа ранних памятников представлена «героической» темой. *Махараджи* – хранители четырех сторон света – относятся к древним народным представлениям о «хозяевах земли», воспринятым буддизмом еще на ранних стадиях своей истории в Индии. Этот древнеиндийский народный культ прочно вошел в мифологию бурятского буддизма и получил иное оформление, соответствующее центрально-азиатской обстановке. В буддийском пантеоне

индийские *махараджи* стали азиатскими воинами в доспехах, сохранив такие традиционные атрибуты как лютня, змейка, ихневмон, ступа, меч. Бурятские народные мастера в этой буддийской мифологической оболочке видели знакомые образы фольклорных *баторов* – сказочных богатырей из бурятских эпических сказаний.

Исходя из этого, можно отметить, что в ранний период буддийская церковь для широкого распространения своего учения среди простого народа, учитывала особенности обыденного сознания, «поглощенность» рядовых тружеников житейскими, насущными заботами и писала именно те сюжеты, которые были понятны, близки и могли в какой-то мере «помочь» обрести счастье в реальной жизни.

С начала XIX в. появляются иконы с усложненной иконографией, где помимо центрального божества добавляется его многочисленное окружение. Например, икона «Найман Намсарай» (МИБ ОФ 19690/1, МИБ ОФ 19690/2, МИБ ОФ 19691/1, МИБ ОФ19691/2), изображает бога богатства с его восемью спутниками. На данной *тхангка* в центре восседает Намсарай, его образ архаичный, т.к. более поздние изображения божества на бурятских иконах всегда в полном облачении. В данном случае - одеяние только в виде юбки. Над ним - грозная фигура синего Ваджрапани в огненном ореоле. Вокруг центральной фигуры изображены восемь владык лошадей - его братьев на лошадях разной масти: Манибхадра, Пурнабхадра, Панчика, Атавака, Шатагири, Хаймавата, Вишакха, Панчала[9]. Каждый держит обязательно мангуста и различные атрибуты: сосуд-*бумбэ*, *чинтамани*, меч, нож, стяг, ступа, пылающая драгоценность, у седьмого всадника, сидящего спиной, в руке – шарф. Внизу перед божеством стоят три оранжевые чаши с подношениями: пылающая драгоценность, бивни слона, цветок лотоса, раковина, рыбки, шарф, стяг, *бумбэ*, *улзы*, колесо, «раковина *дхармы*».

Появляются также такие сюжетные иконы, как Будда Шакьямуни с архатами, Махапанчаракша, Аштамахабхая Тара и т.д. Выделяется по своему содержанию икона, посвященная восьми образам Зеленой Тары (санскр.:

Аштамахабхая Тара, тиб.: Лыбрема, бур.: Найман Ногоон Дара эхэ) – спасительнице от восьми бедствий (МИБ ОФ314, МИБ ОФ 317). Сюжет иконы решен оригинально, с творческой свободой. В центре восседает Зеленая Тара со спущенной с трона правой ногой. Над Тарой изображен Циумарпо, далха-охранитель сокровищ монастыря Самье в Тибете, на белом коне, пронзающим копьем лежащего человека. На тибетских иконах с подобным сюжетом в верхней части мы встречаем образ Будды Шакьямуни. Вокруг основной фигуры расположены остальные Тары, от которых идут нити спасения. Вверху изображены две Зеленые Тары, спасающие ото львов гордыни и бешеного слона невежества. Ниже восседают четыре богини, спасающие людей от остальных опасностей, которые изображены сюжетно: от разбоя ложных воззрений, духов сомнений, тюрьмы глупости, змей зависти, от погружения в море страсти, от пожара гнева. Внизу в центре изображена Маричи – богиня солнечного света и рассвета, восседающей на повозке запряженной семью кабанами.

Контуры строений на *тхангка* схожи с дворцами на иконах «*Сукхавати*», которые мы выше описывали. В них также восседают персонажи, показанные по пояс, а в некоторых случаях только головы. Кроме того, на иконе представлены монгольская юрта, вьючные верблюды и яки. Некоторые всадники изображены в монгольских одеяниях. Исходя из этого, мы можем предположить, что *тхангка* была написана с монгольской матрицы или же иконописец решил внести нововведения в написании бытовых сюжетов, попытался заменить иноземные детали более понятными и близкими для восприятия местного населения.

В иконах раннего периода конца XVIII – начала XIX вв. еще нет изображений эзотерических божеств высших разрядов тантрийского пантеона, нет и житийных серий.

Таким образом, в ранний период развития бурятской буддийской иконописи шел процесс формирования и эмпирического накопления опыта, которое осуществлялось в основном за счет копирования образцов тибетской,

монгольской живописи. Иконографические сюжеты старинных икон ограничиваются обязательным минимумом пантеона наиболее популярных будд, бодхисаттв, *срунма – дхармапал*, богинь и лам, принятых в системе культа бурятского буддизма. Тем не менее, выполненные по ограниченному набору линейных трафаретов ранние иконы выделяются цветовым решением исходной стандартной композиции, которая дает множество неповторимых вариаций, поражающих тонкой и сложной живописностью, разнообразием колористических сочетаний, а также свободой, оригинальностью творческого поиска, решением второстепенных деталей и т.д. Уже на ранних стадиях развития бурятской иконы создаются уникальные и неповторимые произведения, которые отражают специфику национальной бурятской культуры и характеризуются как наивное, самобытное, народное творчество.

2.2. Развитие жанровой системы бурятской буддийской иконописи II половины XIX века

Со второй половины XIX в., в связи с дальнейшим развитием и укреплением религии, буддийская живопись усложняется, становится более профессиональной. Это было вызвано тем, что в этот период расширяются связи с буддийскими центрами соседних стран: Тибета, Китая, Монголии, открываются собственные философские школы при буддийских монастырях, появляются центры со своей типографией и художественными мастерскими. Бурятские иконописцы начинают изучать различные манеры и стили ведущих зарубежных школ, осваивают все изменения внешней и внутренней формы иконописания, получают специальное образование и посвящение художника[10] [52, с. 247].

Исследователь А.Ш. Гомбоева обозначает этот период как переходный: от формирующегося искусства к профессиональному, более зрелому исполнительскому мастерству, когда художники начинали работать не только путем копирования и по трафаретам, но и по литературным канонам [55, с. 34-

40]. Тем не менее, этот период характерен тем, что еще не выработались собственные стиль, традиции и школа.

К этому периоду складывается обширная жанровая система бурятской буддийской иконописи. В коллекции музея представлены следующие группы *тхангка* с новыми иконографическими образами и сюжетами, стилистическими особенностями, характеризующие данный период:

- *тхангка* с иконографическими образами «Великих учителей» (Гуру);
- *тхангка* с иконографическими образами *йидам*;
- житийные *тхангка*;
- *тхангка* Паришуддхакшетры (Райские земли);
- *тхангка* «Пуджа» (*Ганзай*)

Характеризуя каждую группу подробнее, мы обозначили следующее:

1. В группу икон с иконографическими образами «Великих учителей» (Гуру), включены *тхангка*, посвященные великим учителям – реформаторам тибетского буддизма Цзонхаве, Падмасамбхаве, Миларепе и др.

В музейном фонде сохранилось большое количество икон, посвященных основателю школы *гелукпа* – Цзонхаве. Если в ранний период мы встречали *тхангка* посвященные учителю с не сложным иконографический сюжетом: чаще всего это одиночное изображение или композиция «Учитель с двумя учениками» или «Отец с сыновьями», то во второй половине XIX в. появляются иконы с усложненной композицией, такие как, *цокшин* (собрание божеств) Цзонхавы, житие Цзонхавы и Гандан Лхабжай. Так, композиция *тхангка* «Гандан Лхабжай» (МИБ ОФ 422, МИБ ОФ 401) представляет с собой многофигурный сюжет, состоящий из 3-х частей. В центре изображен Цзонхава в образе «сто божеств неба Радости», восседающий на лунно-лотосовом диске львиного престола. Тело учителя – золотистого цвета, руки перед грудью в жесте «проповеди», в них стебли лотосов с атрибутами: у правого плеча – меч в «пламени мудрости», у левого плеча – священная книга; одеяние – островерхая шапка золотистого цвета «*нэринг*», «*иренга*» желтого цвета – род кофты, юбка – «*шантаб*» красного цвета. Вокруг головы – нимб зеленого цвета с золотой

каймой, вокруг тела – *гало* (сияние) синего и золотистого цветов, украшенное синими *чинтамани* (драгоценностями). У подножия сидения восседают два его ученика – Хайдуп Жи и Гендундуп. У обоих шапки «*нэринг»* золотистого цвета, вокруг голов – светло-зеленые нимбы, одеяние то же, левых руках – книги, правые в *мудре* "проповеди". Цвет тел – розовый. Они сидят на синих *олбоках* и сиденьях с синей спинкой. Вся композиция окружена белыми облаками. Между ними маленький столик зелено-красного цвета с золотым орнаментом и фигурными ножками. На нем стоят золотой кувшин, синяя чаша с плодами и синяя ваза с розовыми лотосами. Центральная часть *тхангка* ярко-синего цвета с золотыми узорами в виде драгоценных «серег» царя и царицы, цветков, плодов и т.д.

Вверху изображен рай Будды Грядущего периода Майтрейи «Тушита». В центре восседает Будда Майтрейя золотистого цвета в «благой» позе на лунно-лотосовом троне. Руки в жесте «поворота колеса Учения», в обеих руках стебли розовых лотосов на уровне плеч, у правого плеча на лотосе – «меч мудрости», у левого плеча – книга. На голове *ушниша* с навершием – «*чинтамани*». Будда Майтрейя в шелковых шарфах, в юбке красно-голубого цвета. Нимб вокруг головы красного цвета, *гало* – оранжево-бело-синего цвета. У его ног восседают великие индийские учителя Арьядэва и Атиша, которые изображены в традиционных ламских одеяниях красно-оранжевого цвета, Атиша в красной шапке «*нэринг*». Рядом с учителями изображены послушники в красных ламских одеяниях. За спиной Майтрейи показаны дворцы, деревья и зеленые холмы. Из рук Майтрейи спускается белая тонкая облачная нить, соединяющаяся с облачным обрамлением Цзонхавы.

Внизу изображены земля, горы и воды. В центре в водах мирового океана изображены: гора Сумеру в виде трехцветной пирамиды (синий, красный, белый), на вершине которой восседает богиня Сарасвати (бур.: Янжима), четыре континента и восемь субконтинентов. Справа под деревом сидит на олбоке *донатор* (монах) в *орхимжо* красного цвета и держит в руках подношение – *торма*. Перед ним стоит длинный стол сине-красного цвета. На

нем подношения: две лампадки, три *балина*, семь пиал с подношениями. Слева стоит в танцующей позе на лотосовом троне гневный *Йидам* Ямантака. Тело синего цвета, с головой быка с рогами и оскаленной пастью. На голове диадема из пяти черепов, на шее ожерелье из отрубленных голов, руки в жесте «атаки», в правой руке – «палица» – труп извратителя Учения, в левой руке – «*ваджрный»* аркан. На груди – костяное украшение с «*дхармачакрой»*. Ногами попирает вредоносные силы в образе буйвола и трупа. Вокруг божества огненный ореол.

Исходя из описания, мы видим, что в этот период усложнилась иконография, добавились символы, связанные с космологией буддизма (мифическая гора *Сумеру*, центр Вселенной, четыре континента и восемь субконтинента), расширилось разнообразие подношений божеству, в виде всевозможных лампадок, *балинов* и т.д. Кроме того, *тхангка* данного периода выделяется не только сложной композицией и сюжетом, но и колористическим решением. Обычно небосвод на старинных бурятских *тхангка* передавался плавным переходом сверху – вниз от темно-синего к светлому. Здесь же иконописец разделил его на две половины: вверху небо, переходящее от более темного голубого к светлому, чуть ниже сплошной темно-синий горизонт, украшенный золотыми орнаментами. Данное сочетание создает подобие перспективы – уходящего вдаль горизонта, что было не характерно для ранних бурятских работ, которые отличались плоскостным решением. Свобода в выборе цветовой гаммы общего фона *тхангка* привычное бурятским иконописцам конца XVIII – начала XIX вв., все еще сохраняется в это период. Многочисленные *тхангка* «*Цокшин* Цзонхавы» (Поле собрания почитания учителя) (МИБ ОФ 19045), написаны подобным образом и имеют многофигурный, сложно-композиционный сюжет.

Следует отметить, что в данных иконах прослеживается влияние традиций китайской иконописи, которое выражается в обрисовке дворцов с загнутыми углами крыш, витиеватыми узорами, кушами деревьев, украшенными золотыми подвесками, контурами облаков, гор и водоемов. Но,

цветовое решение *тхангка* и физиогномика божеств (лики) написаны в традициях бурятской иконописи.

В коллекции музея сохранились несколько ранних работ, посвященных учителям Падмасамбхаве и Миларепе. Данные работы не сложные – это иконы с одиночным образом Гуру или с немногочисленным окружением.

На *тхангка* МИБ ОФ 397 представлен Гуру Падмасамбхава, который восседает в «скрытой» позе на лотосовом троне. У Падмасамбхавы глаза широко раскрыты, что указывает на постоянную пробужденность в абсолютной природе, удлиненные мочки ушей – символ мудрости будд, в ушах – серьги белого цвета, черные брови, усы, клочок бороды под нижней губой, щетина на щеках. На голове пятилепестковая лотосовая шапка красного цвета с изображением солнца и луны белого цвета, на верхушке *полуваджра*, в котором павлинье перо, они указывают на единство метода и мудрости и всеохватывающий характер окончательной реализации. Правая рука у груди, в ней *ваджра*, левая рука у лона, в ней чаша из черепа – *капала*, наполненная нектаром, а в ней сосуд бессмертия – *бумбэ* белого цвета с вложенной драгоценностью – *чинтамани* желтого цвета. В изгибе левой руки держит посох – *кхатванга*, увенчанный двойной ваджрой и с повязанной на нем шнуром колокольчик с *дамару*. На *кхатвангу* нанизаны три человеческие головы – сухой череп, сгнившая голова, свежеотрубленная голова, которые символизируют три состояния просветленного ума – *нирманакайя, самбхогакайя, дхармакайя*[11]. Нимб вокруг головы зеленый с тонкой золотистой каймой. Гало синего, светло-оранжевого цвета с золотыми лучами. Вокруг гало бутоны розовых лотосов с зелеными листьями. Падмасамбхава одет в многослойную одежду «*za-hor-ma*»: нательная рубашка синего цвета, окаймленная тигровым мехом, сверху красная мантия с золотым орнаментом, их роскошность говорит о его духовной завершенности и внутреннем богатстве. В нижней части *тхангка* восседают супруги – йогини Падмасамбхавы: слева – тибетская принцесса Еше Цогьял и справа индийская принцесса Мандарава. Еше Цогьял изображена в одеянии тибетского покроя:

коричневый короткий жакет, красный халат с зеленой каймой и белый передник. Мандарава в одеянии и украшении индийской принцессы: золотые серьги, ожерелье, зеленый шарф «святости», красная юбка. На головах принцесс пятилепестковая драгоценная корона. Вокруг голов – оранжевый нимб, вокруг тел – темно-синяя глория. Они восседают на лунно-лотосовых пьедесталах. Между ними подношения божеству: семь разноцветных чинтамани, бивни слона, драгоценные слитки. Ландшафтный фон составлен из синего неба с дисками луны и солнца, розовых облаков и зеленой земли.

Среди представленных тибетских учителей излюбленным у бурят был образ гуру Миларепы. На *тхангка* МИБ ОФ 19722 изображена одна из легенд о Миларепе: однажды мимо пещеры Миларепы проходили охотники. Из любопытства они заговорили с йогином и спросили «Ты живешь среди скал. Что хорошего в скалах?». А Миларепа ответил им песней, восхваляющей окружающий мир: скалы, растения, животных и т.д. Услышав данную песню, охотники сломали свои орудия и перестали охотиться. В центре композиции восседает Миларепа в гроте пещеры. Седые волосы длинные, распущенные по плечам. Голова наклонена в правую сторону, и правая рука поднята к ухе, йогин как бы прислушивается. Левая рука у лона в ней костяная патра. Цвет тела – светло-розовый. Одеяние – белая накидка и юбка оранжевого цвета, подвязанная под грудью зеленым поясом. Восседает в «односторонней» позе на розовой пестрой шкуре антилопы. Перед божеством в нижней части *тхангка* изображены: охотник, преклонившийся на одно колено и собравший руки у груди в молитвенном жесте и косуля, стоящая на подогнутых коленях. Охотник представлен в халате монгольского покроя красного цвета с зеленой каймой и завязанным зеленым поясом. На голове шапка тюрбан серого цвета. Косуля коричневого цвета с белыми рогами. Между ними на земле лежат ружье с красным прикладом и сломанный лук со стрелой. Ландшафтный фон составлен из темно-синего неба с дисками луны и солнца, белых облаков, зеленой пещеры, украшенной розовыми облаками и каменных валунов.

Появление в этот период *тхангка*, посвященных Падмасамбхаве и Миларепе свидетельствует о расширении сюжетного ряда бурятского пантеона, который в ранний период характеризовался лишь божествами храмового и бытового ритуала доступных широкой массе верующих. Но, иконографическое решение образов Учителей все еще обращает нас к старобурятским работам с их характерными чертами как лаконичность, приглушенность, сдержанность в сочетание цветов и решение пейзажного фона без излишней декоративности и витиеватости.

2. *Тхангка* с иконографическими образами *йидам* представляют большую группу в коллекции музея. Й*идам* (тиб.), *ишта́девата* (санскр.) (букв.: бог, связанный обетом) – в религиозной практике буддизма ваджраяны – главное божество мандалы, является объектом медитации. В Бурятии, как и в Тибете, *йидам* выступает как персональное божество – покровитель конкретной буддийской школы или верующего, принявшего обет. Группа «*йидамы*» подразделяется на три подгруппы: мирные, гневные и мирно-гневные. Гневные йидамы Ямантака, а также вошедшие в ламаистский пантеон из кочевнических культов тибетцев и монголов Хаягрива и Бегце были широко известны бурятам. Йидамы на бурятских *тхангка* изображены темно-синими или черными, увенчанными диадемами из пяти черепов (символов земных скверн), в ожерелье из голов неверных. Характерными для них атрибутами являются: *капала*, трезубец, цепь – иногда дополнены лошадиной головой или накинутой на плечи и бедра тигровой шкурой. Динамика позы – неистовая пляска в языках пламени – подчеркивает мощь и силу персонажей, выполняющих охранительные, оберегающие функции [20, с. 14].

В коллекции музея представлены многочисленные *тхангка* с изображением Ямантаки, который считается основным йидамом школы *гелукпы*. Данное божество является гневным аспектом Бодхисаттвы мудрости Манджушри. В Бурятии получила популярность иконографическая форма темно-синего Ямантаки с девятью головами, тридцати четырьмя руками, шестнадцатью ногами. На *тхангка* МИБ ОФ 536 изображена девятиголовая

фигура Ямантаки: центральная его голова – бычья с острыми рогами, далее восемь голов увенчанных коронами с пятью черепами, завершает их девятая белая голова мирного божества мудрости Манджушри в короне из пяти драгоценностей. Лики трехглазые. В центральных руках перед собой держит резак – *дигуг* и *капалу* с кровью. Остальные руки расположены веером, пальцы в жесте «атаки», держат атрибуты магической силы и устрашения. Под ногами божества лежат попираемые существа: под правыми – индуистские божества Брахма, Индра, Вишну, Рудра и разные звери, под левыми – Шонну Дондой, Логдрен, Луна, Солнце, а также виды птиц. Стоит божество на солнечном диске и лотосовом троне. В верхней части, над божеством восседают Гухьясамаджа, Цзонхава, Падмасамбхава, Чакрасамвара. В нижней части – Намсарай, шестирукий Махакала, Яма с Ями.

В начале XIX в. в Бурятии распространяется учение Калачакры (санскр.: Колесо времени) – одной из самых сложных тантрийских систем. Для проведения хуралов, посвященных главному божеству данной системы – йидаму Калачакре, в дацанах открываются факультеты и строятся *Дуйнхор сумэ*: в Анинском дацане – в 1811 г., в Тамчинском – 1825 г. и др. К середине XIX в. в бурятской иконописи появляются иконы с образом Йидама Калачакры, которые характеризуются сложной иконографией.

На полотне МИБ ОФ 59 изображена стоящая четырехголовая, двадцатичетырехрукая фигура Йидама Калачакра со своей *праджней* – четырехликой и восьмирукой желтого цвета. Прическа из черных волос, собранных в двойную ушнишу с чинтамани в навершии, украшенную двумя двойными ваджрами и полумесяцем. Центральный лик синий, трехглазый, полугневный, другие лики (слева – направо): красный, белый и желтый. На ликах общий венец из пяти драгоценностей, в ушах – зеленые круглые серьги. Двадцать четыре руки или двенадцать пар разноцветных рук (синий, красный, белые по четыре пары) с пятью цветными пальцами и с множеством атрибутов. Центральные синие руки обнимают *праджню*, кисти, перекрещенные за её спиной, держат *ваджру* и колокольчик, в двух нижних синих руках - меч и щит,

в других руках, правых (сверху – вниз): «*ваджрный»* крюк, *чинтамани*, знамя, *чакра*, колотушка, *дамару*, топор, стрела, *дигуг* – кривой нож, трезубец; в левых: «голова Брахмы», «крючки и петли, *толи*, раковина, лотос, *чинтамани*, «крючки и петли», лук, *капала* и *кхатванга*. На бедрах божества тигровая шкура, завязанные в узел лапы и хвост. На плечах божества бело-зеленый шарф «святости», с цветочным узором. Праджня желтого цвета, центральный лик желтый, остальные: белый, синий, красный. Прическа из черных волос, украшенная оранжевым завитком. Верхними руками обнимет шею божества, в других руках держит атрибуты: *ваджрная* петля, цветок лотоса, *чинтамани* зеленого цвета, *дигуг*, *дамару*, четки. С пояса богини свисают красные подвески. Стоят божества на солнечно-лотосовом троне, под ногами топчут лежащие фигуры красных и белых божеств, символизирующих различные препятствия. Спинка трона в виде красно-оранжевого ореола в стилизованных язычках пламени. Слева и справа над божеством показаны *калкины* или цари Шамбалы. Справа царь Анантавиджая с золотой *ваджрой* и цветком лотоса в правой руке, в левой руке держит колокольчик. На голове драгоценная корона и белый платок. На шее также завязан белый платок. Одет в красный халат, синюю накидку, на ногах зеленые сапоги с белой подошвой. Цвет тела – белый. Вокруг головы – зеленый нимб, тела – красная *мандорла*. Изображен в «правосторонней» позе сидящим на олбоках. Слева представлен первый царь Шамбалы – Сучандра. Правая рука у груди, в ней лотос, левая рука у лона, в ней держит книгу. На голове драгоценная корона, черные волосы собраны в пучок в виде *ушниши* и украшены красным завитком. Цвет тела – красный. Одет в красный халат, сверху сине-желтая накидка с широкими развевающимися рукавами. На ногах – зеленые сапоги с белой подошвой. Восседает в «приятной» позе на разноцветных *олбоках*. В нижней части *тхангка* справа изображен Гаруда, стоящим на солнечно-лотосовом пьедестале, топчущим нага. Слева изображена Васудхара (санскр.: Обладающая сокровищами) богиня богатства, изобилия и процветания. Богиня желтого цвета, трехглазая, мирная. На голове пятилепестковая корона, черные волосы

собраны в пучок, украшены оранжевым завитком. Правая рука в мудре «даяния», левая у груди в мудре «трех драгоценностей». На плечах зеленый шарф «святости», через левое плечо перевязь из белой ленты. Одеяние – красная юбка, завязанная синим поясом. Восседает в ваджрной позе на лунно-лотосовом троне. Вокруг головы зеленый нимб, тела – красная глория. Между ними на земле подношения – три пламенеющие *чинтамани*. Ландшафтный фон составлен из светло-синего неба с дисками луны и солнца, бело-зеленых, темно-зеленых и темно-синих облаков, треугольных горок и скал. Под пьедесталом божества изображены подношения – цветок с *чинтамани* и оранжевый перевернутый лотос.

Образы божеств данной группы на бурятских *тхангка* сохранили древнейшие индо-тибетские черты и имеют сложную каноническую иконографию. На основе анализа и сравнения бурятских работ с тибетскими, китайскими и монгольскими, а также исходя из однотипности изображенных божеств, можно отметить, что в данный период эти *тхангка* писались в основном по трафаретам и клише привезенных из Тибета и Китая. И как отмечает в своих трудах К.М. Герасимова «копирование эталонного искусства тибетских и монгольских монастырских мастерских повысило профессиональный уровень, но сковало творческую инициативу художника» [52, с. 247]. Изображение некоторых божеств этого времени при идеальной статичности, фантастической яркости и экстатической напряженности становится все же абстрактным и безжизненно-сухим. Движение погашено, замкнуто в круге, квадрате или полностью уравновешено повтором линейных направлений.

3. Житийные *тхангка* представлены многочисленными серийными иконами, посвященными жизнеописанию Будды – серии пятнадцать чудес Будды, двенадцать деяний Будды и с сюжетами из *джатак* о Будде[12] (о прежних перерождениях Будды). В музее, сохранились два типа икон, посвященных жизнеописанию Будды – с центровым «портретом» главного действующего лица и без него. Обычно композиция житийных икон выглядит

следующим образом – вокруг центральной фигуры Будды по всей плоскости полотна расположены рисунки, передающие фабульные события и популярно поясняющие основные положения буддийского вероучения о грехах и добродетелях, о действии кармы – закона возмездия, о спасительной силе религиозных добродетелей и благоговейной веры в Будду. При этом натуралистическое правдоподобие не является необходимым условием изобразительного повествования. Главная задача изображения события – не столько буквальное описание процесса развития действия, сколько выявление смысла происходящего, поэтому в житийном эпизоде естественно соединяется условное и реальное, правдоподобное и неправдоподобное [Там же, с. 365 – 386]. Так, например, на *тхангка* МИБ ОФ 19741/2 изображен сюжет из «Великих чудес Будды»: Будда силой магической иллюзии делает видимыми безмерные страдания, которым подвергаются живые существа в восемнадцати адах. В центре на троне восседает Будда Шакьямуни. Синие волосы собраны в пучок, украшенный золотым навершием. Глаза узкие, полуприкрытые, уши с удлиненными мочками, между бровями – *урнакоша*. Правая рука в жесте «размышления», левая у груди, в жесте «проповеди». Цвет тела – золотистый. Поза «правосторонняя». Одеяние – накидка-*орхимжо* оранжевого цвета с золотыми растительными узорами, красная юбка, опоясанная зеленым лентой. Будда восседает на львином троне. Нижняя часть трона изображена в виде лунно-лотосового пьедестала, расположенного на островке земли. Спинка трона обрамлена разноцветными змеями-драконами и розовыми облаками. Над головой Будды – зонт, украшенный белыми лентами. Вокруг головы – зеленый нимб. Перед божеством в синей чаше подношения – драгоценности – *чинтамани* и *патра* с плодами. По бокам Будды представлены две бодхисаттвы. Цвет тела – белый, в руках держат стебель розового лотоса. Вверху в белых облаках изображены *гандхарвы*, небесные музыканты, ублажающие своей музыкой божеств. Вокруг Будды – бодхисатвы, монахи, *донаторы* и два дракона, подносящие Будде зеленые драгоценности – чинтамани. В нижней части *тхангка*, под грядой треугольных гор и белых

облаков изображены сценки из ада. Ландшафтный фон составлен из синего неба с дисками луны и солнца, розово-белых облаков и треугольных зеленых гор. Схожим образом написаны все остальные *тхангка* данной группы МИБ ОФ 19749/2 «Сцена поклонения Будде Шакьямуни», МИБ оф19752/1 «Великие чудеса Будды Шакьямуни».

Кроме того, в коллекции музея множество *тхангка* представляют иконографию сутр и тантр, т.е. Махаяны / Ваджраяны, в символическом симбиозе. Так, например, Будду Шакьямуни как Учителя Богов и Людей, источник буддийского Учения окружают архаты, бодхисаттвы или *махасиддхи*, махапандиты, или йидамы, дакини, *дхармапала* [Историко-культурынй атлас Бурятии, 2001, с. 386.]. На *тхангка* МИБ ОФ 19741/1 «Будда с архатами» показана многофигурная композиция, в центре которой изображен Будда Шакьямуни. Синие волосы собраны в высокий пучок, украшенный золотым навершием. Глаза узкие, полуприкрытые, уши с удлиненными мочками. Руки – в *дхарма-чакра-правартана-мудре* (жест поворота колеса учения). Цвет тела Будды – золотистый. Одеяние – накидка-*орхимжо* красного цвета с золотыми узорами в виде завитков, кругов и квадратов. Восседает в ваджрной позе на лунно-лотосовом престоле. Вокруг головы окружает зеленый нимб, вокруг тела – розово-синяя глория, пронизанная золотыми нитями. Перед божеством подношения на столике: колокольчик, *ваджра*, кувшин с лотосами, лампадка, сосуд с носиком и с павлиньими перьями и две маленькие чаши. Вверху над Буддой представлены Цзонхава, Далай-Лама VII (Кальпа-бхадра-самудра), Панчен-Лама II (Махапандита Сумати-джняна). Вокруг изображены архаты с их характерными атрибутами: справа – Пантхака, Абхеда, Рахула, Гопака, Бакула; слева – Аджита, Пиндола, Нагасена и Упасака Дхарматала. Внизу, в ряд изображены божества: *махараджа* Намсарай – страж севера, йидам Хаягрива и *махараджа* Вирупакша – страж запада. Ландшафтный фон составлен из синего неба с дисками луны и солнца, розовых, белых облаков, зеленой земли с растительностью и синих водоемов.

Данную группу дополняют большое количество икон с иконографическими сюжетами – *Цокшин* Будды, Тридцать пять Будд покаяния, Тысячи Будд и т.д.

На иконе МИБ ОФ 19750/1 представлена многофигурная композиция – «Поле собрания прибежища школы Гелук». На вершине *цокшина* восседает Будда Шакьямуни. Под ним сидят пять его учеников в желтых головных уборах. Далее семь ярусов божеств цокшина в розовом облачном обрамлении: 1) йидамы: Ваджрайогиня, Ваджрабхайрава, Калачакра, Чакрасамвара, Ваджрапани; 2) восемь будд; 3) восемь бодхисаттв; 4) восемнадцать архатов; 5) двенадцать пратьекабудд; 6) восемь даки и дакини; 7) девять *дхармапал*. Цокшин окружен тремя локапалами. Над головой Будды Шакьямуни показан *Йидам* Гухьясамаджа. По бокам в белых облаках изображены *пуджа-деви* с подношениями, музыкальными инструментами и штандартами. В верхней части *тхангка*, в центре в облачном обрамлении представлен Ваджрадхара в окружении гуру, под ним – Цзонхава с учениками. Справа изображена группа, представляющая Будду Шакьямуни с гуру линии передачи, идущей от Бодхисаттвы Манджушри. Слева – Будда Шакьямуни с гуру линии передачи, идущей от Будды Майтрейи. Внизу, слева на земле сидит монах с подношением – *мандалой*. Ландшафтный фон составлен из синего неба с дисками луны и солнца, белых облаков. Внизу пять зеленых треугольных горок, между ними водоемы с подношениями: три пылающие *чинтамани* и бивни слона, золотые «серьги» царицы и царя.

Изучая данные серийные и многосюжетные *тхангка*, нужно отметить, что они написаны под большим влиянием китайско-тибетской традиции иконописания. К.М. Герасимова отмечает, что бурятские мастера создавали данные *тхангка* на основе стереотипных эталонных образцов серийных икон из знаменитых церковных центров – монастырей Амдо, Южной Монголии, Долоннора, буддийских монастырей Пекина и монгольской резиденции Чжанчжа–хутухты. Здесь местные иконописцы продолжают работать в основном методом копирования, а не первоначального конструирования,

которое по собственной инициативе не могли позволить себе рядовые художники в данный период [52, с. 307]. Тем не менее, жанр житийных повествований сюжетов в иконописи сыграл значительную роль в развитии художественного мышления. В обычных иконах в изображении божества все предопределено строгими правилами канона, творчество ограничено стандартами и трафаретами, индивидуальность художника могла проявиться только в колорите, декоративности и заполнении фона второстепенными деталями. В этих условиях деятельность художников неизбежно клонилось к ремесленничеству и механической выучке, стандартизованным приемом изображения. Если у иконописца не было художественного таланта и вкуса, он не мог проявить себя и в живописи [52, с. 309-312].

4. В отдельную группу можно объединить иконы с изображением Паришуддхакшетры **(**Райских земель). Во второй половине XIX в. эти иконы пишутся под большим влиянием китайской иконописной традиции. Например, в коллекции музея представлены многочисленные идентичные *тхангка* с изображением Рая Будды Майтрейи (тиб. Тушита) и Рая Будды Амитабхи (тиб. Дэважин).

На *тхангка* МИБ ОФ 19890/237 изображен Рай Тушита. В центре радужного круга на троне восседает Будда Майтрейя. Он в украшениях бодхисаттвы. На голове корона из пяти драгоценностей с красными лентами по бокам и двойная *ушниша* из черных волос, украшенная золотистым навершием и ступой. Вокруг головы зеленый нимб. Тело золотистого цвета. Руки перед грудью в жесте «*бхумиспарша-мудра*» (поворота колеса учения). У предплечий на цветах лотоса изображены атрибуты: справа – *дхармачакра* (колесо учения) и слева – сосуд с напитком бессмертия «*амритой*». На груди – перевязь из серо-коричневой ленты, на плечах – серовато-синий шарф «святости». На бедрах красная юбка с желтым поясом, завязанным бантом. На ногах полосатые разноцветные штанишки – *дхоти*. Поза «благая» или ее называют «поза Майтрейи» (ноги спущены с трона). Под ногами Майтрейи – распустившийся цветок розового лотоса. Вокруг тела божества голубое с оранжевой каймой

сияние – глория. Над Майтрейем в красном дворце показан Будда, рядом с ним стоят бодхисаттвы, чуть дальше по бокам – Будда Шакьямуни и Амитабха. Ниже, вокруг Майтрейи представлены райские рощи с кущами деревьев, водоемы, на облаках изображены бодхисаттвы с подношениями, коленопреклонными и левитирующими монахами и множество цветов лотоса в пруду. Перед божеством показан праведник, за благие деяния возродившийся из лотоса в райской земле. У праведника руки сложены в жесте «поклонения». В верхней части *тхангка*, за райской сферой, на белых облаках изображены небесные музыканты и *гандхарвы*. Небо зеленовато-синего цвета с белым диском луны и красным диском солнца. За кругом, внизу слева к райской сфере подлетает синий Махакала в огненных языках пламени. В центральной части по бокам сферы изображены две триады «Учитель с учениками», группа «Будда Шакьямуни с первыми семью учениками». Внизу, по бокам, во дворцах восседают бодхисаттвы с подношениями, коленопреклонный лама в желтой одежде с подношением.

Для икон с изображениями «Райских земель» переходного периода характерно пышная декоративность, дворцы с загнутыми углами, куши деревьев украшенных золотыми подвесками, изящные водопады и широкое использованием китайской благопожелательной символики, таких как облако счастья, каменный ударный инструмент *цин*, яшмовые украшения (*фаншэн* или *юаньшэн*), свитки книг или картин, медная монета с квадратным отверстием посредине (*чох*), символ серебряного слитка (*юаньбао* или *дин*), *жуи* [59, с. 39-40]. Композиционное решение центральной части *тхангка* в виде радужного круга в этот период полностью вытеснило горизонтально-линейное изображение Рая Амитабхи, которое было характерно ранней бурятской буддийской иконописи.

5. Во второй половине XIX в. появляются иконы – *ганзаи* (санскр.: *пуджа*, тиб.: *гонг дзе*) – полотна с изображениями подношений божествам, представленных их одеяниями, украшениями, атрибутами, ездовыми и жертвенными животными. *Ганзаи* чаще всего посвящаются группе восьми

божеств – защитников: божеству богатства Намсараю, трем видам грозного хранителя Махакале, богу смерти Яме, богине времени Палдан Лхамо, представителям воинских культов Жамсарану и Самбе.

В коллекции музея представлены разные варианты икон-подношений, во-первых, *ганзаи* с изображением полного одеяния, ездового животного и атрибутов божеств. Например, на *тхангка* МИБ ОФ19890/20, посвященной богине Палдан Лхамо, в центре изображено основное подношение в виде всадника на ослике без лика богини, указаны все атрибуты, одеяние, украшение, черный вихрь за спиной. Внизу изображены озеро и горы, через которые скачет богиня. В верхней части по горизонтали изображены черепа с кишками, с человеческой кожей и воронами. Вокруг божества показаны различные животные: обезьяны, львы, тигры, волки, олени, мыши, бараны, козлы, лани, слоны и корова с теленком. По бокам на оградах установлены пять ритуальных предметов: штандарт, трезубец, капица, флаг с копьевидным навершием, ритуальный барабан. Через прясла свешиваются шкурки пяти животных. Под основной фигурой подношение в виде *балинов* в черепе, горы Сумеру, музыкальных инструментов и жертвенных животных: вороных коней, яков, верблюдов, собак, быков, баранов, козлов. В нижней части *тхангка*, в центре, воинское снаряжение.

Во-вторых, *ганзаи* с ритуальными подношениями в виде алтаря. Так, на *тхангка* МИБ ОФ 19890/4, посвященной богине чадородия Буржэл Лхамо, ритуальные подношения изображены в многоступенчатом алтаре, увенчанным зонтиком из павлиньих перьев, ритуальной стрелой с золотым диском и многоцветным квадратом. На алтаре – изображение богини с ребенком в правой руке и чашей с чинтамани в левой. Волосы, пламенеющие вздыбленные, оранжевого цвета, в них – изображение раковины и серпа луны. Тело белое, лицо трехглазое, корона из пяти черепов. В правом ухе – серьга в виде льва, в левом – серьга в виде змеи. Одета в красную юбку, с плеч свешивается зеленый шарф «святости» (*сангхати*). Восседает на белом лунном диске и белом лотосе в "правосторонней" позе, правая нога спущена с трона. Пьедестал

прямоугольный, коричневого цвета. Рядом на алтаре перемежающиеся изображения женского знака – веретена и мужского ромбовидного знака. Основание алтаря темно-синего цвета из пяти ярусов: на верхнем ярусе изображены пять ритуальных стрел; на втором – пять *балинов;* на третьем – чаши с подношениями; на четвертом – семнадцать балинов; на пятом – жертвенные животные: бык, птица, баран, птица, козел, птица, баран и птица. В нижней части иконы изображены «воды» с астрологическими символами: три красных диска, три белых полудиска. Небо голубое, с дисками солнца и луны, бело-синие, бело-голубые остроугольные облака и пять летящих птиц – воронов. По бокам – жертвенные лошади и быки.

Бурятские мастера, рисуя данные *тхангка,* находили близкую себе тему – изображение домашних животных. Фигурки животных можно было встретить в старину у верующих на божнице в каждом бурятском доме, они являлись условными жертвами, замещающими реальных животных. Эта традиция уходит глубокими корнями в прошлое, когда родовому, а затем территориальному духу-покровителю населения данной местности посвящались лучшие экземпляры домашнего скота. Обряд посвящения (*онголха*) сопровождался восхвалением достоинств посвященных животных и украшением их ленточками из ткани. Затем эти посвященные животные отпускались в стадо. Предполагалось, что они должны содействовать благополучию скотоводческого хозяйства. Религии менялись, а этот языческий обычай сохранялся с небольшими видоизменениями на буддийских иконах. Со временем живые животные стали заменяться скульптурными и живописными изображениями пяти видов домашнего скота. Как правило, изображения *ганзайских* животных отличаются непосредственной естественностью и реализмом представлений о хорошем скоте, здоровом и крепком; нередко подчеркивается и несколько утрируется качество упитанности. Группа «*табан хошуун мал*» своей наивной конкретности символизирует хозяйственное благополучие скотовода, его полное довольство жизнью. Иное, более широкое

значение придавалось изображению коня, который был излюбленным образом всех жанров бурятского фольклора и песенного творчества.

Образ домашних животных на данных *тхангка* трактуется реалистически, вливая живую струю в строго канонизированные буддийские иконы и тем самым давая возможность художникам творчески реализовываться. Художественное решение этих тем выявляет поразительную энергию и свободу творческой фантазии в соединении с отточенностью, найденностью формы и наряду с многообразием пластического выражения, сознательно преувеличенную сказочную декоративность, эпическую наивную реальность, статичность или динамическое решение.

Таким образом, во-первых, бурятская буддийская иконопись второй половины XIX в. представлена иконами, посвященными разным классам божеств: Гуру, йидамы, будды, бодхисаттвы, архаты, дака /дакини, *дхармапала*, локапала, якша /нага, норлха. Исходя из этого, можно сделать вывод, что в бурятской буддийской иконографии в этот период полностью сложился пантеон божеств, включающий в себя все восемь основных разделов.

Во-вторых, иконография *тхангка* данного периода в основном многофигурная и сложно-сюжетная. Божества на *тхангка* изображаются в символическом симбиозе, появляются иконы с Буддой Шакьямуни в окружении архатов, бодхисаттв или *махасиддх*, *махапандит*, или *йидамов*, дакини, *дхармапал*, иллюстрирует пантеон той или иной традиции или школы тибетского буддизма. Также к сюжетному ряду прибавляются такие композиции, как Древо собрания Божеств (*цокшины*), житийные иконы и иконы – подношения (*ганзаи*).

В-третьих, для бурятских икон переходного периода характерно яркая декоративность. Художники этого времени стремятся преодолеть цветом статичность и предельную зафиксированность формы ранней традиции. Они сочетают контрастные цвета, например, огненно-красный и холодные вариации синего, активизируют форму нервным мельканием дробного чередования близких и контрастных тонов в сочетании со стремительным и несколько

деформированным рисунком яркого и сверкающего. В оформлении бурятских буддийских *тхангка* на смену патриархальной скромности и серьезности начинает приходить изощренная пышность.

В-четвертых, заметен рост профессиональной основы – бурятские иконописцы начинают применять новые технологии живописи, технику золочения, миниатюры и т.д. Художники становятся более мастеровитыми, что выражается в линейном рисунке. Линии в *тхангка* данного периода гибкие, анатомически более точные, выразительные и легкие в решении сложных изобразительных сюжетов.

В-пятых, композиционное построение усложняется, основной формальной задачей становится декоративная и мажорная выразительность. Зачастую буддийская икона этого времени превращается в замысловатую орнаментальную вязь, в которой все равноценно – и главное и второстепенное. Декоративной выразительности служит и цветовое узорочье и пластическая гибкость линии.

В-шестых, для данного периода характерно обращение к китайской традиции иконописания и появление китайских символов в виде ритуальных подношений божеству. Большое влияние китайских традиций прослеживается в иконах с сюжетом «Будда с архатами», где вместе с шестнадцатью первоначальными архатами изображаются два китайских персонажа Хашин-хан и Дхарматала. А также на иконах с композицией «Райские земли», где вместо горизонтально-линейного рисунка пишется золотой радужный круг с дворцами с загнутыми углами крыш, кушами деревьев, украшенных драгоценными подвесками и водопадами.

И наконец, распространение монументальной живописи, применение позолоты в иконописании и появление работ, выполненных в технике цветной ксилографии. В данной технике в это время основном писались обрядовые иконы – *ганзаи*.

Таким образом, хотя в этот период проявляется большое влияние иноэтнических традиций иконописания, тем не менее, намечаются собственные

самобытные мотивы в строгом каноническом искусстве. Это отмечается в решении колорита *тхангка*, физиогномики божеств, изображении домашних животных, пейзажа, которые в дальнейшем послужили базой создания собственного стиля и школы бурятской буддийской иконописи.

2.3 Буддийская живопись в творчестве бурятских иконописцев конца XIX – первой четверти XX вв.

Конец XIX – первая четверть XX в. – это пора расцвета бурятского буддийского искусства, которое начиналось с копирования тибетских, монгольских образцов и к началу XX в. создает собственные ярко индивидуальные и самобытные творения. Буддийское искусство Бурятии в этот период дало миру прекрасные образцы живописных полотен – *тхангка*.

К концу XIX в. накопленный технический опыт и широкие связи с зарубежными иконописными школами расширили профессиональную основу иконописного мастерства бурятских художников. Они свободно владели различной манерой, стилями, техникой и технологией живописи. Уровень мастерства бурятских иконописцев возрос настолько, что они пытаются выйти за рамки буддийских средневековых канонов, расширяют свой кругозор, проявляют интерес к особенностям западной художественной системы – световой лепке объемов в живописи, передаче природного подобия, разработке проблемы движения, пространства и перспективы. Иконописцы, соблюдая основные требования иконометрии и пропорции фигур, по-своему переосмысливают образы божеств, вводят этнические черты в лики, привносят в декоративные детали, украшения, формы лотосового сидения свои особенности, присущие местным традициям.

Таким образом, бурятская иконопись этого времени характеризуется многообразием стилей, образов и сюжетов. Кроме того, меняется технология изготовления *тхангка*: живописные полотна этого периода отличаются тонкой грунтовкой, напоминающей бумагу, колорит *тхангка* становится более ярким, интенсивным и характеризуется обильным применением позолоты. Позолотой

стали разрабатывать почти все детали рисунка: нимб и ореол божества, природные виды, складки одежды, дворцы и т.д. Колорит бурятской *тхангка* в этот период, в некоторой степени, зависел от использования анилиновых красок, которые завозились из европейской части России. Поэтому появились сочетания пронзительно ярких тонов синего, красного, зеленого, оранжевого, розового цветов, что превратило *тхангка* в замысловатый узор, соединив воедино и главное, и второстепенное в сюжете иконы. Также иконы позднего периода обрамляются в дорогие ткани – парчу, шелк и для украшения деревянных древков изготовляют специальные металлические орнаментированные головки [52, с. 247].

За каждым уникальным произведением стояли талантливые мастера-иконописцы, которые в этот период получали богословское образование, духовное посвящение – «разрешение» на изготовление буддийских божеств в местных художественных мастерских при бурятских дацанах, где передавались свои традиции иконописания под руководством избранного Учителя-зурашина[13]. К сожалению, в истории бурятского буддийского искусства известно очень мало имен иконописцев, высокие нравственные принципы буддизма обусловили анонимность буддийского искусства. В фондах музея хранятся многочисленные уникальные буддийские *тхангка* конца XVIII – первой четверти XX вв. написанные неизвестными художниками. Лишь общие стилистические особенности отдельных работ позднего периода и некоторые отрывочные записи исследователей буддийского искусства позволили узнать малую часть имен многочисленных мастеров-иконописцев бурятского буддийского искусства.

К концу XIX – началу XX вв. при бурятских дацанах образовались художественные центры-мастерские, где были общие художественные традиции иконописания, манера и техника исполнения. Наиболее крупные центры существовали при Гусиноозерском, Цонгольском, Агинском, Цугольском, Эгитуйском, Анинском, Янгажинском дацанах. Это мастера-иконописцы бурятской буддийской *тхангка* хоринских (еравнинских) дацанов:

Нима Цыремпилон, Еши-Нима Дамбийн, Данзан Гэндэн, Сультим Тарбаев, Даба Тушнэ, Базар Аригунэ; агинских дацанов: Осор Будаев, селенгинских дацанов: Лодэ Самбу, Бадзар Будаев и др[14].

Еравнинские мастера-иконописцы

Художественное наследие еравнинских мастеров, хранящееся в фондах Национального музея Республики Бурятия представлено в основном работами мастеров Эгитуйского и Анинского дацанов – Еши-Нима Дамбийна, Нимы Цыремпилона, Даба Тушнэ, Базара Аригунэ, Цыремпила Аюшеева и др.

Самым популярнейшим художником как в Эгитуйском (построен в 1824-1826 гг.), так и Анинском (построен в 1775-1795 гг.) дацанах, как отмечено в рукописном отчете сотрудников Бурят-Монгольского Ученого Комитета П.Н. Дамбинова, Р.С. Мэрдыгеева «Об искусстве бурятских дацанов», являлся Еши-Нима Дамбийн – автор множества живописных работ. «Родился он в 1875 г. в Гулуваевском сомоне Еравнинского хошуна. В молодые годы до 30 лет был ламой, а потом ушел из дацана. Начал рисовать с малых лет – приблизительно с 10-11 лет. Отец его тоже был художником, у которого и учился Еши-Нима. Умер в Монголии на аршане в 1926 г.» [172, с. 57-63].

В фондах музея хранятся пять икон Еши-Нимы Дамбийна, посвященные теме «Микрокосмос и макрокосмос в буддийской иконописи». Это различные космологические иконы, связанные с тибето-монгольской астрологией – Хий-морин, Лунта газук, Бумто хорло. Четыре иконы напечатаны ксилографическим способом на белых хлопчатобумажных тканях и затем раскрашены минеральными красками, одна вырезана на деревянной доске – матрице. Работы не подписаны, однако характерный почерк исполнения отдельных элементов, общая манера письма и архитектоника позволяют отличить его работы [58, с. 22-23]. Например, на *тхангка* Хий-морин (МИБ ОФ 17754/2, размер 192х140 см) в центре изображен Хий-морин (Ветер-конь) – символизирующий жизненную энергию и силу. Конь показан в движении, в полной упряжи. На спину накинута попона с изображением цветка – лотоса. На ней, на лотосовой подставке стоит меч – мудрости объятый пламенем. По

четырем углам представлены «Четыре могущественных»: Гаруда, лев, тигр, дракон. В верхней части, в центре изображена магическая диаграмма «Намчунвандан» – Десять могущественных сил, символизирующая модель Вселенной. Вокруг коня показаны «восемь триграмм» из «Книги перемен» (*Ицзин*), которые символизируют восемь сторон света или восемь частей человеческого тела и многочисленная благопожелательная символика – «восемь благих эмблем» и «семь знаков – символов планет», связанные с днями недельного цикла. В центре под копытами коня написан текст – *мантры* на тибетском языке. В нижней части *тхангка* изображены животные из двенадцатилетнего цикла. Ксилографический оттиск слегка подкрашен в бледно-синий, красный и желтый цвета. Обрамление сшито из красной хлопчатобумажной ткани. Справа на обрамлении пришиты три язычка с заостренными концами. Таким же идентичным образом выполнены остальные три *тхангка* (МИБ ОФ17754/1, МИБ ОФ 17581/1, МИБ ОФ 17581/2). Работы художника Еши-Нимы Дамбийна отличаются тем, что на иконах Хий-морин у автора есть своеобразный автограф. Художник вместо связки сухих веточек или пучка травы желтого цвета – символизирующих планету Сатурн и субботу, изображал пучок волос отрезанного от хвоста хий-морина, раскрашивал цветом соответствующим цвету хвоста коня. Такие на первый взгляд неприметные детали, авторские отступления, были не редки для художников этого периода.

Как отмечают П. Дамбинов и Р. Мэрдыгеев в Эгитуйском дацане имелись еще несколько живописных работ Еши-Нимы Дамбийна («Падмасамбхава», «Сагаан Дара Эхэ», «Аюша»), которые, судя по описанию, были больших размеров, примерно 1х1,5 м. и выполнены минеральными красками на грунтованном полотне. Исследователи оценивают данные работы художника как выполненные с «мастерством работы выше среднего» [172, с. 26-41]. К сожалению, дальнейшая судьба этих работ не известна.

В коллекции музея хранятся две *тхангка* Нимы Цыремпилона – художника Эгитуйского дацана. «Родился он в 1878 г. в Еравнинском сомоне, Еравнинского хошуна. Прибыл в дацан в 13 лет. Мать его считалась лучшей

рукодельницей. Нима Цыремпилон работал у художника Еши-Нимы Дамбийна» [Там же, с. 57-63].

Хранящиеся в фондах музея *тхангка* художника выполнены в технике простой и рельефной аппликации – «Будда Шакьямуни» и «Цзонхава». «Будда Шакьямуни» (МИБ ОФ 3312) – это шестиметровая икона, представляющая собой великолепную работу Нимы Цыремпилона. *Тхангка* – аппликация сшита из дорогих тканей – шелка, парчи, украшена золотой, серебряной нитью, позументом, полудрагоценными камнями. Другая работа – «Цзонхава» (МИБ ОФ 4663) небольшая по размеру (19,5х14 см), выполнена в технике объемной или рельефной аппликации. Луна, солнце, нимб и глория вокруг головы и тела, лотосовое сиденье украшены золотыми и серебряными прожилками. Одеяние – красного, темно-бардового цвета, по краям окантовано золотистой тканью. Лицо, руки и ноги вышиты из белой ткани и объемно выступают. По его работе можно предположить, что он прекрасно владел как карандашом и кистью, так и иглой с ниткой [58, с. 84-86].

Еще одним талантливым еравнинским мастером был Базар Аригунэ – «скульптор и живописец, автор ряда скульптурных и живописных работ. Родился в 1887 г. в улусе Хоргол Гулуваевского сомона, Еравнинского хошуна. Прибыл в дацан с 13-ти лет. Отец его был столяром и плотником. Научился лепить из глины и рисовать самостоятельно. Получил ламайско-тибетское образование. Умер в 1928 г.» [172, с. 57-63]. Он часто работал со своим соратником и другом Даба Тушнэ, который также был скульптором и живописцем Эгитуйского дацана. «Родился в 1890 г. в улусе Тэлембэ Кондинского сомона Еравнинского хошуна. Пришел в дацан в 11 лет. Стал лепить бурханов и рисовать с приходом в дацан. Сначала работал "нелегально" от *бакши* (учителя). Образование имеет ламайско-тибетское. Умер в 1930 г.»[15] [Там же, с. 57-63].

В фондах музея хранится их совместная работа – «*Ганзай* докшитов» (МИБ ОФ 3725, размер 420х220 см.) – икона-подношение восьми гневным защитникам буддийского вероучения – *дхармапала*. На *тхангка* изображены

одеяния, украшения, атрибуты и ездовые животные популярных у бурят *сахюусанов*: Намсарая, трех видов грозного хранителя Махакалы, Ямы, Палдан Лхамо, Жамсарана и Самбы. В нижней части *тхангка* изображены многочисленные подношения божествам: «восемь благих эмблем», «восемь благословенных подношений», «семь драгоценностей царя Чакравартина», «подношения пяти органам чувств», вселенская гора Сумеру с материками, дворцы, полное воинское снаряжение, музыкальные инструменты, группы жертвенных животных с разноцветными лентами и т.д. [24, с. 100-101]. На оборотной стороне *тхангка* имеются надписи на старомонгольской письменности с русским переводом: «…Бурятская работа. Аригунова Базара и Тушинова Даба. Эгитуйского дацана Еравнинского района. Размер 420х220». В статье А.Ш. Гомбоевой указано, что «при создании иконы были использованы большей частью бары, выполненные Гэндэнэ Данзаном» [56, с. 94-97]. В коллекции музея хранятся девять цветных ксилографий данного автора, относящиеся к группе астрологических икон «Бумто хорло», или «Гун-туб хорло». Никаких сведений о художнике мы не имеем.

Одними из самых интереснейших живописных работ Даба Тушнэ, хранящихся в коллекции музея, являются иконы, написанные на фольклорно-мифологические сюжеты – «Сагаан Убгэн» и «Туншэ» (Четверо согласных или дружных).

Наиболее почитаемый в народе образ Сагаан Убгэна (Белого Старца) – божества покровителя природы, был очень популярен у художников, так как эти *тхангка* отличались определенной свободой композиционного и художественного решения и давали возможность творческого размаха мастерам. Все, что художник изображает, помимо центральной фигуры, зависит целиком от его вкуса и пристрастий. На *тхангка* Даба Тушнэ Сагаан Убгэн предстает в образе обычного старика, который стоит на берегу реки или сидит у входа пещеры, в руках его посох и четки.

В музейной коллекции сохранилась работа мастера «Сагаан Убгэн» (МИБ ОФ 17654), о которой упоминается в отчете П. Дамбинова и Р. Мэрдыгеева:

«На картине Даба Тушнэ мальчики показывают старику оленей, которых белый старик никак не может разглядеть» [172, с. 26-41]. Действительно, данная *тхангка* написана оригинально, с отходом от традиционно-канонического изображения Сагаан Убгэна. Автор изобразил его стоящим на берегу большого водоема и из-под руки смотрящим вдаль. Рядом стоит мальчик и пытается показать ему пасущихся недалеко оленей. Чуть дальше изображен еще один мальчик, который присел у большого белого плода и рассматривает его. На берегу водоема растут три березы, небольшие кустарники, камыши, лежат большие валуны камней. По водоему плывет белая лебедь, на берегу стоит пара журавлей. Вся композиция представлена в изящных спокойных и пастельных тонах. Исследователи отмечают, что «он несколько раз писал ее, и каждый раз менял вид картины, обстановку, позу самого Сагаан Убгэна» [Там же, с. 26-41].

В коллекции музея хранятся еще две *тхангка* с образами «Сагаан Убгэна» (МИБ ОФ564), которые, предположительно, написаны Даба Тушнэ. Одна из них небольшая по размеру, где Белый Старец восседает на берегу водоема. За его спиной изображена пещера. Ландшафтный фон *тхангка* выполнен в темно-синих и серых тонах. На небе будто сгущаются темные тучи и вот-вот начнется гроза. Большое дерево наклонилось под порывами ветра. Недалеко пасущаяся пара оленей, остановилась и тревожно вглядывается в небо.

Вторая работа, достаточно большого размера (МИБ ОФ 17653, 188х77,2 см.), на ней Сагаан Убгэн изображен вместе с «Туншэ» (Четверо согласных), с сюжетом из популярной буддийской легенды о четырех животных (слоне, обезьяне, зайце и птице), символизирующих мир, согласие и почитание старшинства. В левой части *тхангка* изображен широко улыбающийся Сагаан Убгэн, восседающий у входа в пещеру. Рядом с ним стоит мальчик и подает ему желто-оранжевый плод, возможно персик. В правой части – композиция «Туншэ», состоящая из четырех животных стоящих друг на друге и собирающих плоды с дерева. В центре *тхангка* - река, уходящая вдаль, вдалеке виднеются горы, широкий луг. На берегу реки пасутся олени, по реке плавают лебеди. Ландшафтный фон больше похож на натуралистический пейзаж, с

передачей перспективы, нежели на привычные буддийские ландшафты с плоскостным изображением в виде китайских композиций «шань-шуй». Цветовое решение иконы выполнено именно в художественной манере Даба Тушнэ, все те же пастельные и мягкие тона.

Хранящаяся в фондах музея *тхангка* «Туншэ» (МИБ ОФ 17656) иконописца выполнена в той же манере, что и иконы с образами Сагаан Убгэна. Данную работу отличает тонкое и качественное исполнение пейзажа, свободное композиционное построение, отход от иконописных канонов и реалистическая трактовка сюжета[16]. Еще одна *тхангка* «Туншэ» (МИБ ОФ 17652), которую предположительно написал Д. Тушнэ, отличается цветовой гаммой от остальных: на *тхангка* ярко-синее небо, бело-голубые кучевые облака и на переднем плане высокое коричневое дерево с разноцветными плодами. Под деревом стоят животные друг на друге, срывающие плоды с дерева. На заднем плане те же деревья, водоем окруженный валунами и образы животных из композиции Туншэ выполнены также как и на остальных работах художника.

В музейной коллекции храниться *тхангка* Сагаан Убгэн (МИБ ОФ 3043), написанная в 1927 г. иконописцем Цыремпилом Аюшеевым из Хоринского аймака. Данная информация была написана на оборотной стороне *тхангка* на старомонгольской письменности. Общая иконографическая манера, колорит *тхангка*, отступления от иконометрических канонов выполнены в традициях иконописания хоринских мастеров.

На *тхангка* Сагаан Убгэн предстает в образе обычного старика, который стоит на берегу реки, в руках его посох и четки. Ландшафтный фон на *тхангка* приближен к натуралистическому пейзажу. На переднем плане нарисована река, уходящая вдаль, вдалеке виднеются горы, деревья. На берег реки пришли на водопой олени, по реке плавают лебеди. Его работу отличает тонкое и качественное исполнение природы, цветовое решение выполнено в мягких, спокойных тонах.

Кроме того, в коллекции музея хранится еще одна *тхангка* данного иконописца «Гандан Лхабжай» (МИБ ОФ 600, 68х48 см.), которая написана в

строгих иконографических традициях буддийского искусства. На оборотной стороне *тхангка* имеется надпись на старомонгольской письменности с русским переводом: «выполнена в 1920 г. по заказу Жай Чимитова из Заиграевского района, художником Цыремпилом Аюшеевым, уроженца с. Тэгда Хоринского района, окончившего школу художников в г. Иркутск. Работал учителем».

На *тхангка* представлена традиционная композиция «Гандан Лхабжай», где Цзонхава изображен в образе «сто божеств неба Радости». В центре – триада Учителя с учениками – Цзонхава с Гьялцабом Дже и Кедрубом Дже. Вверху, на небе изображен Рай Будды грядущего периода Майтрейи. Майтрейя восседает во дворце с двумя бодхисатвами. Интересно решение данного сюжета – перед Майтрейей изображен пруд, в котором перерождаются на лотосах души праведников. Достаточно редко встречается на бурятских *тхангка* «Гандан Лхабжай» такая обрисовка, обычно пишется только восседающий на троне Майтрейя в окружении будд, бодхисттв и пуджадев. Также отличается декор дворца, в котором восседает божество – он отражает архитектуру бурятских буддийских храмов: углы крыш украшены роговидным орнаментом, которым украшались дацаны того времени. Ландшафтный фон *тхангка* лаконичный: большую часть занимает синее небо с дисками луны и солнца, в самом низу пологие зеленые горки, украшенные розовым облаками.

Таким образом, в работах хоринских мастеров конца XIX- начала XX вв. прослеживается самобытный авторский стиль, который выделяет их работы среди большого количества музейных предметов хранящихся в фондах Национального музея Республики Бурятия. В творчестве еравнинских художников-иконописцев обнаруживается тенденция к синтетическому рисунку, опыту с ракурсами, перспективой, зрительному (панорамному) расширению пространства, реалистическому решению ландшафтного фона [95, с. 15].

Мастера Янгажинского дацана (оронгойские мастера)

Последнее десятилетие XIX в. в буддийском искусстве Бурятии отмечено тем, что в это время появляется первая бурятская профессиональная школа деревянной скульптуры – школа оронгойских мастеров под руководством знаменитого ламы-художника Янгажинского дацана (основан в 1831 г.) Санжи-Цыбик Цыбикова (1877-1934). В данной школе были выработаны единый стиль, свои «секреты» мастерства, различная техника, технология изготовления красок, изобретены особые виды клеев и растворителей. В музейной коллекции представлены многочисленные скульптуры выдающегося мастера и его учеников.

Мастер-иконописец, долгие годы, осваивая практические навыки искусства, его технический регламент и многоаспектную медитацию, получал неограниченные возможности для раскрытия своего духовного видения и творческого потенциала. Образование, которое он получал, было универсальным, мастера прекрасно владели не только кистью, но были скульпторами, графиками, архитекторами, чеканщиками и т.д. Школа оронгойских мастеров отличалась именно универсальностью своих мастеров. Среди них были ламы-иконописцы Самбо Гармаев, Дава Дагбанимаев, Лубсан Шарап Бамбуев, Дашанима Эрдынеев, Дава Тогочеев и др. [52, с. 251].

Главными отличительными признаками работ школы янгажинских мастеров были высокий профессионализм, определенность мировоззренческой и эстетической установки, которые определил их учитель лама-иконописец С.Ц. Цыбиков. В их произведениях нет экспрессии фантастических тантрийских форм, они предпочитали изображение богов в естественном человеческом облике, что отвечало стремлению выразить личное понимание красоты, мудрости и добра в реальных земных образах. Творения мастеров отличаются редкой одухотворенностью, способностью передать состояние внутренней сосредоточенности и гармонической уравновешенности мысли и чувства. Изображаемые ими боги преисполнены царственного совершенства, покоя, внутреннего превосходства над всей суетой мира. [Там же, с. 248].

Кроме того, работы янгажинских мастеров выделяются оригинальным художественным решением. Несмотря на то, что разнообразие тематики и трактовка сюжетов в буддийской живописи заключены в строгую систему, иконописцы внутри канона находили возможность для проявления своей творческой индивидуальности. Всякий раз мастера создавали произведения, отличающиеся от работ предшественников нюансами композиции, ритма и цвета. В иконах янгажинских мастеров – это элементы декора драгоценных украшений, одеяний, пьедестала божества, своеобразное изображение цветков лотоса и т.д.

В коллекции музея наряду с деревянными скульптурами хранятся *тхангка* янгажинских мастеров. Данные работы не атрибутированы, не известны имена мастеров, но общие стилистические особенности, архитектоника и манера исполнения позволяют нам предположить, что это работы школы С.Ц. Цыбикова и в ходе изучения коллекции бурятской буддийской живописи нами выявлено девятнадцать живописных полотен. В основном это *тхангка*, посвященные особой и высокочтимой категории святых (будды, бодхисаттвы, великие религиозные учителя). На *иконе* МИБ ОФ 350 восседает Четырехликий Дхьяни-Будда Центра Сарвавид (Всеведующий) Вайрочана (тиб.: *Гунриг*). Божество золотистого цвета, на его голове драгоценная пятилепестковая корона, украшенная розовыми лотосами, зелеными драгоценностями – *чинтамани* и красной лентой. Черные волосы собраны в двойной пучок в виде *ушниши*, украшенной золотым завитком и *ваджрным* навершием. Лики божества двухглазые, глаза полуприкрытые, тонкий, прямой нос и тонкие полудугой черные брови, слегка улыбающийся рот. Руки сложены у лона в мудре «созерцания», в них золотая *дхармачакра (колесо Учения)*. Плечи широкие, узкая «львиная» талия, на плечах зеленый шарф «святости» (*сангхати)*. Тело Вайрочаны украшено драгоценными ожерельями, на руках и ногах – двойные браслеты. Одето божество в сине-красную юбку, расписанную тончайшим золотым узором в виде цветков лотоса. Он восседает на лунно-лотосовом пьедестале в ваджрной позе.

Лепестки лотосового пьедестала сине-белые и зелено-белые, украшенные золотым узором, между ними прорисованы символические тычинки цветков в виде розовых вставок с золотыми нитями. Вокруг головы божества зеленый нимб, вокруг тела – сине-оранжевое сияние – *мандорла*, пронизанное золотыми нитями. Мандорла украшена разноцветными плодами и бутонами лотоса с зелеными листьями. На другой *тхангка* МИБ ОФ 316 представлен Цикл 37 божеств мандалы Вайрочаны. Центральное божество Сарвавид Вайрочана изображен идентичным образом. Если сравнивать скульптуру «Гунриг» (МИБ ОФ 2129) С. Цыбикова и данные живописные полотна, то сразу же заметны идентичность и похожесть работ. Следовательно, можно отметить, что это работа либо одного мастера, либо его школы.

Таким образом, отличительными признаками икон янгажинских мастеров являются: лики правильной, естественной формы, широкие плечи и тонкая талия у божеств (у богинь более изящно прорисовывается талия и грудь), симметричное расположение складок шарфов и одеяния, одеяние расписывается тончайшим золотистым узором, чаще всего растительным. Отличается и декоративная часть *тхангка* – цветки лотоса имеют особым образом прорисованные тычинки в виде желтых палочек с круглыми головками, на пьедесталах прорисовываются такие же цветки, лепестки лотоса к задней части пьедестала симметрично удлиняются. Ландшафтный фон на *тхангка* янгажинских мастеров лаконичный, без излишней перегруженности, иногда практически отсутствует.

Мастера Гусиноозерского дацана

В музейной коллекции традиции художественных мастерских Гусиноозерского дацана (Тамчинский, Хамбинский, построен в 1741 г.) представлены работами иконописцев Лодэ Самбу и Бадзара Будаева.

В фондах хранятся две *тхангка* художника-иконописца Лодэ Самбу, точных биографических данных мы не имеем. Известно, что он из Селенгинского района, жил в конце XIX – начале XX вв., участвовал в первой бурятской художественной выставке, организованной Бурятским ученым

комитетом (1927 г.) вместе с иконописцами О. Будаевым, Д. Тушнэ, Б. Аригунэ и др.

Тхангка Лодэ Самбу «Авадана о царевиче Махасаттве» (МИБ ОФ 590) – это иллюстрация к сюжету о парамите отдачи (дана). В центре иконы изображен бодхисаттва Махасаттва, одно из предыдущих перерождений Будды Шакьямуни, который приносит свое тело в жертву на съедение голодной тигрице, чтобы та прокормила своих тигрят. В центре композиции на земле лежит бодхисаттва Махасаттва, цвет его тела золотистый, на теле красным цветом прорисованы кровоточащие раны, которые бодхисаттва специально нанес себе для привлечения внимания ослабшей тигрицы. Одежда бодхисаттвы висит недалеко на ветке дерева. Вокруг божества изображены тигрица и четыре тигрят. Тигрица стоит у ног бодхисаттвы с раскрытой пастью.

В истории ранних периодов буддизма очень популярными и в литературе и изобразительном искусстве были джатаки – предания о прежних перерождениях Будды. Данные *тхангка* изначально отличались сюжетностью от обычных. Здесь иконописцу нужно решать другие задачи: как показать события, их развитие во времени, как в расположении фигур на полотне передать определенный сюжет [52, с. 308]. На *тхангка* Л. Самбу мы видим, что иконописец показал сюжетную канву легенды: бодхисаттва разделся (об этом нам говорит одежда, которая висит на ветке), специально ранил себя веткой, для того, чтобы привлечь к себе тигрицу (в правой руке бодхисаттвы палка с кровью и раны на теле) и далее голодная тигрица подошла к нему на запах крови и раскрыла пасть для того, чтобы начать его есть и т.д. Такого рода иконы редко встречаются в коллекции музея. Исходя из этого можно отметить, что иконописцам того времени сложно было отойти от трафаретно-копийного иконописания и редкие отклонения как данная *тхангка* свидетельствуют о мастерстве художника. Работа выполнена в китайско-тибетской традиции, которая прослеживается в изображении ландшафтного фона: горы с заснеженными вершинами, водоемы и водопады, персиковые деревья с плодами, маленькие кустарники, цветы лотоса. Но, в зарисовках облаков и волн

отражаются черты, присущие бурятским традициям иконописания. Кроме того, художник здесь изобразил перспективу – гряду снежных гор, виднеющихся вдалеке, что было характерно для бурятских иконописцев конца XIX – первой трети XX вв. [29, с. 180-181].

В фондах музея хранится еще одна работа художника «Обряд Дугжубэ» (МИБ ОФ 19044), выполненная минеральными красками на грунтованном полотне. На переднем плане картины изображен сюжет сжигания *Сора.* Многочисленные ламы в желто-оранжевых одеяниях совершают обряд. Главный лама – *Хамбо лама* бросает в сор подношение – *балин.* Сопровождающие ламы держат музыкальные инструменты: *сан, ухэр-буреэ, хэнгэрэк, ганлин.* Несколько лам держат штандарты-флаги – символ победоносного шествия буддизма. Один из лам поджигает Сор. На переднем плане стоят молящиеся люди в бурятских национальных одеждах. На заднем плане – представлен пейзаж, на подобие бурятских степей – синее небо, зеленая равнина с редкими цветами, вдалеке виднеются гряда белых гор, на переднем плане – озеро. По краю картины оранжево-желтая рамка. Данная работа художника написана как народно-апокрифическая картина, рассказывающая об одном из обрядов буддизма. Художник в традициях реалистической живописи запечатлел момент из жизни буддистов с применением иконописных традиций.

Бадзар Будаев – лама-иконописец из Гусиноозерского дацана. В музейной коллекции храниться лишь одна *тхангка* данного художника – «Будда Шакьямуни с двумя учениками» (МИБ ОФ 323/3). *Тхангка* Б. Будаева представляет с собой сложную многосюжетную композицию, в центре которой восседает Будда Шакьямуни с двумя учениками. В верхней части *тхангка* по углам представлены богиня Зеленая Тара и бодхисаттва Праджняпарамита. В центре в радужном сиянии восседает Дже Цзонхава. Внизу показаны защитники – *дхармапал*ы Жамсаран, Палдан Лхамо и Пехар. В центральной части, по бокам Будды изображены две белые ступы. Икона выполнена в приглушенных спокойных тонах. На синим небе, изображены симметрично расположенные бело-синие и бело-зеленые облака, образующие треугольник.

Форма облаков нарисована в виде роговидного орнамента «*эбэр угалза*». Ниже пологие круглые зеленые холмы, между ними синие водоемы. Представленная *тхангка* выполнена традициях монгольского иконописания в строгом соответствии иконографического и иконометрического канона. Уравновешенность композиции, сочетание цветов, правильность линий говорят нам о высоком мастерстве художника.

В коллекции музея хранится еще одна интересная *тхангка* неизвестного мастера-иконописца из Гусиноозерского дацана (МИБ ОФ-19890/72). На *тхангка* имеется надпись в 15 строк на старомонгольской письменности: «В 1922 г. в Гусиноозерском дацане из великого почтения к Ганджурве-гэгэну было выполнено его изображение в виде бурхана» исходя из этой записи был сделан вывод о том, что на *тхангка* изображен VI перерожденец Ганджурва-гэгэн Лобсан Лундог Дамби-Нима Норбоев (1888-1935). *Тхангка* представляет с собой свиток с графическим цветным рисунком на бумаге, приклеенный на хлопчатобумажную ткань коричневого цвета. Размер иконы небольшой – 52,8 х 23,3 см. Традиция оформления китайская, наподобие лубочных картин. Композиция сложная, персонажи расположены в три ряда друг над другом. В самом верху свитка изображены основные атрибуты Цзонхавы: пылающий «меч мудрости» и сутра, установленные на лотосовой подставке. Вокруг меча красный ореол, у рукояти меча склонились четыре птицы. Следующие под ними изображения взяты в рамку в виде виньеток из символических групп подношений: верхний горизонтальный ряд – «восемь сокровищ», по бокам вертикальные ряды – «семь сокровищ Чакравартина» и «семь знаков царского достоинства». В центре картины – две триады божеств: Будда Шакьямуни с Джово Атишей и Далай-ламой V, ниже их расположены Дже Цзонхава с Нагарджуной и первым тибетским царем Сронцзан Гампо. Под ними восседает Ганджурва-гэгэн Д. Норбоев в полном облачении. Правая рука перед грудью в жесте «проповеди», в левой руке держит *дхармачакру* – колесо Учения. От него справа изображена стопка книг и слева – группа «подношения пяти органам

чувств». Перед ним стоит алтарный столик с подношениями в чашах: *толи* – зеркало, желчь слона, простокваша, трава «*дурва*» [17, с. 92].

Данная *тхангка* интересна тем, что она отражает новые веяния бурятской иконописи конца XIX – начала XX вв. – канонизацию и создание иконописного образа выдающихся бурятских лам с их специальными атрибутами, где обычно отражается основная сфера деятельности ламы, в данном случае – стопка книг говорит нам о том, что Д. Норбоев был знатоком философского канона «Ганджур».

Таким образом, в творчестве мастеров Гусиноозерского дацана видны современные тенденции для того времени: отход от средневековых канонов и обращение к европейской живописной школе. Кроме того, именно у мастеров Гусиноозерского дацана мы наблюдаем иконописные изображения на *тхангка* выдающихся бурятских лам – ученых[17].

Агинские мастера

Иконографическое наследие агинских дацанов в коллекции музея представлено работой выдающегося бурятского художника Осора Будаева.

В коллекции буддийской живописи музея храниться уникальное произведение О. Будаева – икона МИБ ОФ 540 «Сансарын хурдэ», созданная по заказу *цаннид-хамбо* Агвана Доржиева ко Второму Всебурятскому Духовному собору буддистов, проходившему 22 декабря 1925 г. в г. Верхнеудинске. В 1927 г. икона Осора Будаева была выставлена в экспозиции первой бурятской художественной выставки, организованной Бурятским ученым комитетом.

Осор Будаев (1886-1937) родился в местности Судунтуй Читинского уезда Забайкальской области. С 11 лет был отдан послушником в Агинский дацан (основан в 1811 г.). В 1904 году он пешком отправляется в Ургу, чтобы поучиться у знаменитых тибетских иконописцев, но попадает в мастерскую китайского художника и в совершенстве овладевает живописью, гравюрой и скульптурой. В 1912 г. по приглашению академика С.Ф. Ольденбурга и рекомендации *цаннид-хамбо* А. Доржиева уезжает в г. Санкт-Петербург, чтобы помочь при издании сборника буддийской иконографии. Здесь же он принял

участие в оформлении Санкт-Петербургского буддийского храма в качестве иконописца, обшив и разукрасив его под руководством Н.К. Рериха [22, с. 35-39].

Хранящаяся в музее *тхангка* «Сансарын хурдэ» является из одной нескольких вариантов, которых художник сделал с деревянной матрицы. Ксилографическая доска была вырезана в Гусиноозерском дацане и его оттиски разошлись по нескольким буддийским монастырям [Буддизм в Забайкалье, 2008, с. 296]. Один из экземпляров иконы и само деревянное клише хранятся в фондах Государственного музея истории религии г. Санкт-Петербург.

Икона «Сансарын хурдэ» была подарена Пандито Хамбо ламой Ж.-Ж. Эрдынеевым в 1989 г. и представляет с собой оттиск с ксилографической доски на белой хлопчатобумажной ткани без обрамления, раскрашенный минеральными красками. Размер иконы 108х106,5 см.

Сансарын хурдэ – сложная многосюжетная композиция, представляющая буддийскую картину мира в виде круга или колеса существования или бытия. Этот круг держит в лапах красный *ракшаса* или демон Ману – символизирующий неведение, омраченность сознания. Круг состоит из четырех частей. В центральном зеленом круге изображены три животных: петух, свинья и змея. Они символизируют три главных *клеша* или "скверны", царящих в мире – неведение, привязанность и ненависть. Второй круг поделен на светлую и темную стороны: в темной стороне изображены падающие люди, влекомые адскими существами на арканах вниз в ад. В светлой стороне показан процесс восхождения, процесс духовной эволюции человека в образах лам. Третий круг разделен на шесть секторов, представляющих собой миры, в которые низвергаются живые существа в процессе эволюции. В свою очередь они делятся на две части – верхнюю, относительно благополучную, и низшую, где живые существа подвержены страданиям. Верхняя часть – это миры богов-суров, асуров и людей. В низшей части – миры животных, духов-*претов* и демонов (ад). Мир ада разделен на восемь горячих и восемь холодных отделов ада, в центре восседает красный Яма Дхармараджа (бур.: Эрлиг хан), владыка

ада в облике человека в ханских одеяниях и держит в руках зеркало – *толи*. В зеркале отражаются все деяния умерших. Перед ним изображены весы (символ справедливости), на одну чашу которых кладутся белые камушки (добрые деяния), на другую – черные (злые деяния). В четвертом круге, внешнем, изображены двенадцать картинок или нидан, символы элементов двенадцатичленной формулы зависимого происхождения, а именно *авидья* (санскр.: невежество, заблуждение), карма, шесть органов чувств, имя и форма, соприкосновение с чувственным, страстные эмоции и влечения, рождение и жизнь, старость и смерть.

В верхней части *тхангка* представлены сидящий в окружении учеников и стоящий Будды, благословляющие и указывающие человечеству на возможность духовного освобождения. В нижней части иконы справа изображена композиция Туншэ, слева – белоснежный лев и хтонические существа. В центре на желтом поле представлен текст Восьмеричного благородного пути на тибетском языке, а результат этого пути (нирвана) – вверху в виде белого круга, окруженного радужным сиянием.

Композиция иконы О. Будаева «Колесо Сансары» выделяется необычностью трактовки. Данная икона в яркой художественной форме воплощает основные программные положения идеологии обновленческого движения буддийской церкви в России начале XX в.[18]. В сектор мира людей художник, помимо привычных буддийских стран Индии, Китая, Тибета, Монголии ввел Россию. Образ России символизирует деревянная изба с сидящей на ее пороге русской женщины с ребенком на руках, лошадь с плугом и вспахивающие поле русские мужики. Новая советская жизнь здесь показана образами дымящей фабричной трубы с красным флагом, летящего самолета и едущего паровоза.

В музейной коллекции хранятся еще четыре бурятских *тхангка* «Сансарын хурдэ», которые схожи с описанной иконой и также характеризуются вводом новых сюжетов в каноническую канву. Зачатки реального изображения действительности появились в творчестве художников-

иконописцев именно в тех жанрах культового искусства, которые допускали повествовательное решение сюжета. Сюжет Сансарын хурдэ, позволял художникам вводит в сектор мира людей реальные моменты из повседневной жизни: хозяйственные занятия, жилище, национальную одежду, украшения, развлечения, спортивные игры, нравы и обычаи народа. Все четыре *тхангка* описаны К. М. Герасимовой в статье «К истории изобразительного искусства бурят»[19]. В ходе описания данных *тхангка* автор выделяет самобытные народные черты, называя их «стихийным реализмом мировосприятия народа» и «первыми зачатками формирования местной художественной традиции».

Исходя из этого, следует отметить, что О. Будаев являлся ярким продолжателем «стихийного реализма» в бурятской иконописи, был талантливым рисовальщиком, в совершенстве владеющим мастерством линии и как признанный дацанский иконописец, одновременно и как знакомый с отдельными приемами европейской перспективы [52, с. 249].

Итак, на основе анализа коллекции буддийской живописи музея можно сделать вывод о том, что в конце XIX – начале XX вв. в бурятской иконописи возникают центры самобытных иконописных школ – мастерских со своим художественными особенностями в стиле, манере, технике и т.д. Данные школы создавались при крупных буддийских дацанах, где были свои образовательные центры с философскими школами и разными художественными мастерскими, которые позволяли мастерам получать полное универсальное образование и развивать свои таланты под руководством Учителей, таких как С-Ц. Цыбиков[20]. Тем самым сохранялась преемственность традиций, что позволяло молодым художникам на их основе выработать единый стиль, объединяющий бурятских мастеров. Так, например, работы оронгойских мастеров, прежде всего, выделяются общей идей и смыслом передачи на иконе в образе божества – идеального человека – *Чакравартина*, обладающего высокой духовностью и нравственностью, или же работы еравнинских мастеров, которые поражают художественным мастерством, умением сочетать цвета, высокой пластичностью рисунка, выразительностью

линий, проработкой мельчайших деталей, а также обращением к русской культуре (в виде березовых рощ на иконах) и т.д.

Таким образом, исходя из исследованного материала, можно утверждать что, в конце XIX – начале XX вв. существовало по крайне мере четыре центра иконописных школ – еравнинская, гусиноозерская, янгажинская (оронгойская) и агинская. Общие национальные изобразительные приемы, повторяемость черт, устойчивость мотивов, технические приемы, нововедения присущие одной школе различают их между собой, и дают возможность судить о существовании как общебурятской иконописной школы, так и локальных традиций и инноваций.

2.4 Бурятская буддийская живопись в коллекции Национального музея Республики Бурятия.

История формирования буддийской коллекции

Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова (ныне Историко-краеведческий центр им. М.Н. Хангалова Национального музея Республики Бурятия)[21] располагает уникальной коллекцией буддийской культуры и искусства, ценность которой становится с каждым годом все значимее. За 90 лет сотрудниками собраны многочисленные памятники истории буддизма на территории Забайкалья и Прибайкалья: документы, фотографии буддийских монахов (лам), храмов и монастырей, живописные и скульптурные произведения дацанских художников, атрибуты ритуальных служб, музыкальные ритуальные инструменты, обрядовая, учебная литература и другие материалы, характеризирующие особенности буддийской конфессии Бурятии.

Буддийская коллекция сложилась, в основном, в 30-е гг. XX века. Состоявшееся в мае 1928 г. совещание партработников восточных районов БМАССР охарактеризовало буддийскую религию как основное препятствие в деле коллективизации, как легально действующую контрреволюционную силу, с которой нужно бороться. 13 августа 1929 г. бюро обкома ВКП(б) потребовало

сделать эту борьбу составной частью повседневной работы всех партийных, комсомольских и других общественных организаций республики. С особой силой борьба развернулась во время проведения в январе-феврале 1930 г. антирелигиозного месячника. Собравшийся накануне месячника II пленум областного совета «Союза воинствующих безбожников» БМАССР дал своим ячейкам на местах установку на закрытие в течение 1930 г. «минимум одного дацана в своем районе». По оценке обкома ВКП(б) к концу месячника по БМАССР оказались закрытыми свыше 50 культовых сооружений различных религиозных конфессий (буддийских церквей – 20) [73, с. 97]. Таким образом, с 1930-го по 1940-ой гг. в республике под лозунгом борьбы с религией повсеместно были закрыты церкви, дацаны и другие культовые учреждения. В этой борьбе были уничтожены многие культурные ценности, в том числе и буддийские *тхангка*.

Огромное значение в сохранении памятников культуры и пополнении музейной коллекции сыграло Постановление ЦИК БМАССР от 1934 г. «Об охране предметов музейного значения при ликвидации молитвенных зданий». Этот документ обязывал охранять имущество ликвидированных учреждений и зданий культа, а музеям – усилить работу по сбору и учету предметов религиозного культа [133, с. 9].

С 1933 г. в Бурят-Монгольском национальном музее был выделен специальный антирелигиозный отдел, основной деятельностью которого было сбор и сохранение памятников религиозного искусства республики. В 1934 г. на базе данного отдела был создан Антирелигиозный музей, который разместился в здании Одигитриевского кафедрального собора.

В Антирелигиозном музее с самого начала работали сотрудники – энтузиасты, которые, собрали и «спасли от неминуемой утраты» основную культовую коллекцию. Директором музея была назначена Акилина Ивановна Герасимова, которая проработала до 1946 г. Среди сотрудников музея были – Генин-Дарма Нацов (1901-1942), Алексей Николаевич Кочетов, Баир Эрдынеевич Эрдынеев, Жалсан Жапович Жабон (1899-1971) и многие другие,

имена которых не сохранились до наших дней. Им досталась нелегкая доля собирателей – «бессеребренников», которые с экспедициями ездили по аймакам, вывозили на лошадях, а порой и на себе, ценнейшие предметы из покинутых, закрытых и разграбленных дацанов. Только позднее в музее появилась грузовая машина – «полуторка», на которой музейщики исколесили всю республику. Известны случаи, когда некоторые дацаны обращались с просьбой в музей о спасении своих святынь от разграбления и уничтожения. Сотрудники музея также вели дневниковые записи, собирали информацию по истории дацанов, данные о выдающихся религиозных деятелях и культовых службах в дацанах [16, с. 556-565]. К 1940 г. фондах музея насчитывалось более 10000 экспонатов, большую часть из которых составляли предметы буддийского культа [119, с. 95].

Значительный вклад в деле сохранения буддийского искусства Бурятии внес Г-Д. Нацов – бывший лама Кыренского дацана, знаток тибетского и старописьменного монгольского языков профессионально разбирался в литературных источниках, живописных и скульптурных произведениях. С октября 1929 г. Нацов работал научным сотрудником второго разряда в отделе истории и этнологии БМНИИК, а с 1931 г. научным сотрудником в Верхнеудинском центральном музее. С 1939 – 1941гг. – научным сотрудником Антирелигиозного музея.

В музее на многих миниатюрных *тхангка* сохранились подписи, краткая информация о предмете, сделанные рукой Г-Д. Нацова. В фотодокументальном фонде музея хранится архив Г-Д. Нацова с личными фотографиями, альбомами с фотографиями дацанов, лам, *тхангка* и с ценными фактологическими сведениями о различных обрядах, некоторых деятелях и представителях высших кругов бурятского духовенства, перерожденцах – хубилганах и т.д. В частности в коллекции музея сохранились около 20 альбомов с *тхангка-цакли* с редкими иконографическими образами и разъясняющими подписями исследователя на тибетском и старомонгольском языках (МИБ ОФ 17946/4).

В музее хранятся многочисленные предметы, привезенные Г-Д. Нацовым из Цугольского дацана (основан в 1826 г.). Сохранилась архивная справка №122 – Приемо-сдаточный акт №13 от 27 ноября 1935 г., в котором говорится о том, что представителю Антирелигиозного музея Г-Д. Нацову «предметы старинные и религиозного культа имеющие музейное и научное значение, таковое передается безвозмездно в распоряжение музея…». Согласно данной справке Г-Д. Нацов привез 8360 предметов буддийского культа.

Выдающимся собирателем, музейщиком являлся Жалсан Жапович Жабон (главный хранитель музея с 1952 по 1971 гг.). Родился в улусе Ангир Додо-Курбинского Сомона Хоринского аймака БМАССР. В 13 лет поступил хувараком в Ацагатский дацан, где и изучил тибетский, старомонгольский языки. В 1924 г. окончил курсы монголистов в г. Улан-Удэ и получил профессию педагог-монголист. С 1938 г. начал работать заместителем директора Антирелигиозного музея. Всю свою жизнь Ж.Ж. Жабон, являясь знатоком истории бурятского буддизма, кропотливо собирал памятники духовной и материальной культуры. В 1936 г. из Ацагатского дацана им был вывезен Атлас тибетской медицины – свод иллюстраций из 76 листов к комментарию «Вайдурья-онбо» медицинского трактата «Джуд-ши», датируемый концом XIX в., который в настоящее время считается одной из святынь буддизма Бурятии. Ж.Ж. Жабон прекрасно был осведомлен о значимости Атласа, долго искал подходы к ламам, которые скрывали эти картины, боясь за их сохранность. В конце концов, ламы поверили Жалсану Жаповичу, передали ему листы Атласа, свернутые трубочкой. Несведущий человек никогда бы не понял, что представляют собой эти картины [16, с. 556-565].

Из Ацагатского дацана также поступили *жаики* – уставы дацанов, обращения, *унэн шалга* – приветственные адреса, дипломы – сертификаты бурятских лам об окончании обучения в тибетских дацанах, охранные грамоты и др., которые непосредственно связаны с именами выдающихся бурятских религиозных деятелей таких, как *цаннит-хамбо* Агван Доржиев (1854-1938) и

XI Пандито Хамбо лама Чойзон-Доржи Иролтуев (1843-1918). Данные предметы предположительно также привезены Ж.Ж. Жабоном.

После закрытия Янгажинского дацана в 1938 г. еще долго сохраняли внутри храмов его культовый инвентарь, скульптурные комплексы и живописные полотна, так как на его территории предполагалось создать музей религии и атеизма. Из этого замысла ничего не получилось и в 1953 г. основной *Цогчен-дуган* был взорван, а малые храмы переданы сельсовету. Перед тем как взорвать дацан, музею разрешили вывезти оставшиеся предметы культа, частично уже поврежденные и с большими утратами [Там же, с. 556-565]. Из данного дацана поступили уникальные *тхангка*, написанные оронгойскими мастерами школы С-Ц. Цыбикова.

Наследие еравнинских мастеров сохранилось благодаря экспедициям организованным музейными сотрудниками совместно с Бурятским ученым комитетом. Ими привезены великолепные полотна работы дацанского художника Нимы Цыремпилона, среди них – шестиметровая *тхангка* - аппликация «Будда Шакьямуни», коллекция ксилографических икон «хий-морин» *зурашина* Еши-Нимы Дамбийн, *тхангка* Даба Тушнэ. Базара Аригунэ. Цыремпила Аюшеева и др. В этом дацане славились резчики по дереву – *баршины*, мастера по изготовлению деревянных матриц – *бар*, клише для печати буддийских текстов и различных ритуальных изображений. В музее сохранилась только малая часть *баров*. В том числе 9 матриц с изображениями астрологических *тхангка* Бумто хорло, Лунта газук мастера-*зурашина* Данзан Гэдэнэ.

В музейном фонде хранится коллекция живописных полотен – *тхангка* различных художественных традиций: тибетской, китайской, монгольской, амдосской, долоннорской. Трудно определить из какого именно дацана поступили *тхангка*, можно только предположить, что они были привезены из больших монастырей, таких как Гусиноозерский, Цонгольский, Эгитуйский, Агинский, Цугольский и др. Известно, что из того же Ацагатского дацана со всем его архивом попали в музей исключительные по красоте тибетские

тхангка лхасской школы живописи (*жу зураг*), подаренные Его Святейшеством Далай ламой XIII [16, с. 556-565].

В 1941 г., с началом Великой Отечественной войны, и в связи с резким сокращением финансирования Антирелигиозный музей был объединен с Центральным Бурят-Монгольским музеем. На оборотной стороне почти всех буддийских *тхангка* коллекции сохранились печать Антирелигиозного музея и его инвентарные номера. Оригинальной была система учета фондов в музее. Об этом пишет в своей статье Г.В. Найдакова, ссылаясь на личный архив А.Н. Кочетова, который студентом Ленинградского историко-лингвистического института, приехал в 1929 г. в республику вместе с С.П. Костаревым, Е.М. Залкиндом для разработки структуры Бурят-Монгольского национального музея. В дальнейшем А.Н. Кочетов работал сотрудником в Антирелигиозном музее, совместно с Г-Д Нацовым подготовил научную разработку экспозиции по бурятскому буддизму.

По старым инвентарным номерам Антирелигиозного музея прослеживается следующая система:

- группа 1 – а, б, в, г, д, е, ж, з – буддийские иконы, записанные в инвентарь и хранившиеся в отдельных ларях по группам пантеона (а – Будды, б – идам, в – бодхисаттвы, г – ламы (буддийские учителя), д – богини, ж – главные хранители и т.д.);
- группа 2 – а, б, в, г, д, ж, з – буддийская скульптура по разрядам пантеона;
- группа 3 – а, б, в – буддийская культовая утварь.

Схема инвентарного шифра Антирелигиозного музея было таковым: А $\frac{1г\text{-}16}{4\text{-}10}$

А - Акт, 1 - буддийская икона, г - лама, 16 - номер хранилища, 4 - порядковый номер в акте, 10 - количество вещей, записанных под номером 4 [119, с. 95].

В 1950-60-х гг. основной целью музейных сотрудников было сохранить в трудных условиях уникальное наследие. Одним из трагических моментов в деле музейной атрибуции предметов, является то, что не сохранились инвентарные книги с первыми ценнейшими записями сотрудников. С 1950-х г.

началась полная инвентаризация, систематизация, сверка музейных предметов, активное изучение и атрибуция буддийской коллекции. В музейных архивах хранятся инвентарные книги и книги поступления, начатые с 1955 г. В данных книгах содержится скудная информация о бурятских буддийских *тхангка*.

В деле атрибуции музейных предметов в 1960-70-х гг. большую помощь и неоценимый вклад внесли бывшие дацанские художники, хувараки и ламы, вернувшиеся из ссылок: лама-иконописец Данзан Дондоков (1895-1983), лама из Агинского дацана Жимба-Жамсо Цыбенов (1904-1995), лама Кижингинского дацана Лодой Ямпилович Ямпилов (1910-1984). Ламы были знатоками местных обрядовых текстов, храмовой обрядности, буддийской иконографии и одними из последних замечательных бурятских учителей, успевших получить основы классического тибетского буддийского образования в 20-е гг. XX в.

Жимба-Жамсо Цыбенов родился в с. Зокдоши Дульдургинского района Читинской области. В 6 лет поступил в Тарбагатайский дацан хувараком, дальнейшее образование получил в Агинском дацане и Брайбун-хиде Хэнтэйского аймака Монголии, где защитил ученую степень *гэбши*. В 1966 г. его как знатока буддийской медицины, философии, искусства и истории бурятского буддизма пригласили научным сотрудником в БИОН СО АН СССР, где он, консультируя тибетологов и буддологов всего института, проработал 11 лет. Именно в этот период Ж-Ж. Цыбенов помогал в атрибуции музейных предметов в качестве основного эксперта по бурятскому буддийскому искусству. Он в период своей учебы в Монголии обучался у разных учителей живописи, знакомясь с иконописными традициями разных стран: Монголии, Тибета и Китая. Будучи специалистом в иконописных традициях, он с легкостью определял страну, стиль и школу буддийских *тхангка*.

Лодой Ямпилович Ямпилов родился в с. Улябор Кижинского района. С 1905 по 1935 гг. учился в буддийской монастырской философской школе «*чойра*» в Кижингинском дацане. Знал тибетский, монгольский, санскрит, русский и бурятский языки. Имел ученое звание – *гэбши*. С 1959 г. являлся сотрудником рукописного отдела БИОН БНЦ СО РАН. Участвовал в историко-

этнографических экспедициях отдела Зарубежного Востока, изучавших религиозные обычаи забайкальских бурят. С 1976 г. числился в штате исполнителей тем «Структурный и социологический анализ исторических форм религии народов Южной Сибири» (раздел монографии «Буддизм в СССР»), «Памятники и источники по истории, культуре Бурятии, Монголии и Тибета» (раздел «Памятники буддийского искусства монгольских народов»). Основной деятельностью Л. Ямпилова в этот период было выявление отсутствующих тибетских и монгольских текстов в рукописном отделе БИОН и сбор их в районах республики. Кроме того, он собирал источники по истории бурятских дацанов и буддийской обрядности. Параллельно Л. Ямпилов работал в краеведческом музее (Музее истории Бурятии им. М.Н. Хангалова), где атрибутировал и описывал буддийскую коллекцию, делал подбор и комплектование культового инвентаря для экспозиции Музея истории религии и атеизма (Музей истории религии г. Санкт-Петербург) и Художественного музея по традиционному искусству бурят XVIII – нач. XX вв. [72, с. 173]. Именно в эти годы Л.Я. Ямпилов внес неоценимый вклад в научное описание коллекции буддийской живописи музея. В частности, он атрибутировал музейные предметы – буддийские скульптуры и *тхангка*, привезенные из Иройского дацана.

Данзан Дондоков родился в местности Загустай Селенгинского района. В возрасте 8 лет был отдан Гусиноозерский дацан. В 13 лет получил посвящение в живописную традицию. В 21 год защитил ученую степень *гэбши,* принял полные монашеские обеты. В 1960-1970-х гг. Д. Дондоков активно сотрудничает с музеем помогая в атрибуции и описании буддийских *тхангка*. Будучи профессиональным иконописцем Д. Дондоков в ходе исследовательской работы проводил небольшие реставрационные работы, подкрашивая и закрепляя красочный слой на иконах, требующих немедленного спасения и реставрации.

Вместе с ламами работали музейные сотрудники под руководством главного хранителя Н.Б. Бадлаевой, которая по крупицам собирала

информацию о бурятском буддийском искусстве. Большую помощь в деле атрибуции музейных предметов оказали буддолог К.М. Герасимова, искусствовед И.И.Соктоева и группа ученых – буддологов из БИОН АН СССР.

В целях более полного использования богатейших художественных коллекций музея в середине 1980-х гг. Министерством культуры Бурятской АССР было принято решение об организации Музея восточного искусства. Для этого был создан отдел восточного искусства, сотрудники которого занимались разработкой научной концепции музея, отбором экспонатов. В 1984 г музей пригласил специалистов восточного искусства из Государственного музея искусств Востока Н.А. Каневскую, Л.И. Кузьменко, Э.В. Ганевскую, сотрудника Государственного Эрмитажа Г.А. Леонова, художника-реставратора ВНИИР А.Ф. Дубровина для исследования буддийской коллекции. Ими было подготовлено заключение, что «музей обладает уникальными коллекциями средневековой тибетской, монгольской и бурятской скульптуры, живописи и декоративного искусства, которые по всей творческой значимости не уступают подобным собраниям Москвы и Ленинграда» [133, с. 13].

Значительный вклад в изучении, систематизации и атрибуции буддийской коллекции музея внесли сотрудники С.Б. Бардалеева, А.Ш. Гомбоева. С 1937 по 2000 г. фондохранилище музея размещалось в аварийном здании Одигитриевского собора. В 1995 г. в ответ на просьбы православной общины о возврате кафедрального собора Правительство Республики Бурятия постановило передать здание верующим. С 1998 г. по 2000 гг. уникальные фонды музея были перевезены в новое здание Музея истории Бурятии по улице Профсоюзная, 29. Сотрудниками музея в этот период была проведена колоссальная работа по перемещению фондов, дальнейшему размещению, систематизации и сверке наличия предметов. Выдающейся заслугой хранителя буддийской коллекции С.Б. Бардалеевой является систематизация и размещение по шкафам музейных предметов – буддийских *тхангка* по странам и пантеону. Таким образом, появилась благоприятная возможность

целенаправленного изучения и научного описания коллекции буддийской живописи.

Роль и значение общественных и научных организаций в сохранении бурятского буддийского искусства в 20-30-х гг. XX в.

В период, когда происходили кардинальные процессы трансформации в социально-политической и культурно-духовной жизни общества, когда рушились устоявшиеся традиционные устои, огромное значение сыграли бурятские научные организации, работавшие в 20-30-х гг. XX в. деятельность, которых сочетала наряду с установлением новых форм национальной культуры, также сохранение уходящих традиций, обычаев, памятников культуры и искусства. Ценным вкладом в изучении и сохранении буддийского наследия являются экспедиции организованные Бурятским Ученым Комитетом (Буручком) в дацаны республики: Анинский и Эгитуйский (1927 г.), Гусиноозерский и Ироийский (1929 г.) с целью «ознакомления с образцами буддийского искусства и фиксацией особенно ценных образцов; собирания сведений об отдельных авторах того или иного художественного произведения в дацанах; ознакомления с приемами и материалами работ дацанских художников» [172, с.2].

Буручком был учрежден в 1922 г. при Бурят-Монгольском совете по культурным делам (Бурмонсовкуде) на конференции по культурным делам двух Бурят-Монгольских автономных областей РСФСР и ДВР в с. Додо-Анинском Хоринского аймака [148, с. 3-5]. Председателем был избран Б. Барадийн, членами – Г. Цыбиков, В. Тогмитов, Г. Ринчино, Б. Базарон и другие известные бурятские ученые, государственные, общественные деятели. Основной задачей Буручкома являлось изучение материальной и духовной культуры Бурят-Монголии в период становления недавно образованных автономных областей бурят.

В 1925 г. при Буручкоме организовывается художественная секция, которая непосредственно решала вопросы, связанные с национально-культурным строительством в Бурятии. Руководителем был назначен Петр

Дамбинов. Под его руководством секция активно включается в бурное кипение общественной мысли, ставит острые вопросы по проблемам состояния религии, определяет конкретные цели и задачи по формированию новой бурятской культуры. Одной из задач секции была «специальное изучение и разработка вопросов о дацанском искусстве» с тем, чтобы использовать «его для постройки нового бурят-монгольского искусства» [172, с. 30].

Решая поставленные задачи, члены Буручкома начинают воплощать задуманное в реальном художественном процессе. В кон. 20-х гг. XX в. Буручкомом организует этнографические экспедиции в дацаны республики. По материалам экспедиции 1927 г. в Анинский и Эгитуйский дацаны был написан рукописный отчет П. Дамбинова и Р. Мэрдыгеева «Об искусстве бурятских дацанов». В настоящее время этот труд является ценнейшим источником для изучения буддийского искусства 20-30-х гг. XX в. Так как в нем описаны еще не разрушенные Эгитуйский и Анинский дацаны, внутренний интерьер и предметы культа. П. Дамбинов писал: «На длинном пути своего исторического развития бурят-монголы оставили целый ряд памятников искусства. Эти памятники являются ценными материалами для того знания, к постройке которого мы уже приступили: они нужны для теоретического обоснования нашей работы и практического разрешения вопросов повышения качества национального искусства» [62, с. 188-192]. К сожалению, большинство этих предметов безвозвратно утеряно.

Рукописный отчет состоит из нескольких разделов: архитектура, скульптура, живопись, мелкие резные и прочие работы, ксилография, «Рай» Эгитуйского дацана, технические приёмы работ дацанских художников, художники дацана, записки экспедиции. В каждом разделе дана подробная информация об особенностях бурятского буддийского искусства, технике исполнения, формах, орнаментах, стилях и т.д. Для нашей работы наиболее важный интерес имели разделы о традициях бурятского иконописания, технических приемах иконописания, составах и видах красок и художниках. В отчете записаны полные биографические данные мастеров-иконописцев Еши-

Нимы Дамбийна, Нимы Цыремпилона, Базара Аригунэ, Дабы Тушнэ, Жалсана Гармаева, Тогтхо Будаева, Цырен-Доржи Будаева и многих других. Авторы подробно описывают работы художников, дают характеристику их творчества и мастерства.

В ходе исследований нами были обнаружены пять *тхангка* иконописцев Д. Тушнэ и Б. Аригунэ, привезенные из Эгитуйского дацана П.Н. Дамбиновым и Р.С. Мэрдыгеевым. Полное описание этих работ дано в отчете, но ни каких записей в музейных документах о том, откуда и кем были переданы данные *тхангка* в коллекцию, не сохранилось. Можно предположить, что хранящиеся в фонде *тхангка* Н. Цыремпилона, Е-Н. Дамбийна, Ц. Аюшеева и других художников были также привезены исследователями[22].

Летом 1929 г., с целью изучения дацанского и народного искусства, члены Буручкома организовали вторую научно-исследовательскую экспедицию в Селенгинский район сроком на полтора месяца в составе 4-х человек под руководством заведующего курсами ИЗО в Иркутске И.Л. Копылова. Центром работ экспедиции стал Гусиноозерский дацан. За июль – август ими сделано свыше 100 зарисовок орнаментов, костюмов, масок, украшений и принадлежностей ламского культа, собрано свыше 300 экспонатов религиозного назначения. Кроме того, Гусиноозерский Крестком (Крестьянский комитет) преподнес членам экспедиции подарок из предметов, конфискованных культовых принадлежностей ценностью около 400 – 500 рублей.

В дальнейшем для этнографического обследования бурятского населения научный сотрудник Буручкома Б. Бамбаев продолжил работу в Закаменском районе. В его программе стояли вопросы изучения быта и религиозного культа. В ходе экспедиции им были собраны ценные материалы: зарисовки, статуэтки, копии с рисунков, образцы бурханов и оттиски ксилографических работ, резные предметы дацанского обихода и украшения до 80 с лишним названий, а также литература на монгольском и тибетском языках до 60 томов [88, с. 111].

Эти уникальные материалы, собранные в ходе экспедиций, представляют в настоящее время большой интерес. Тогда были еще живы традиции старобурятской иконописной школы, ксилографического книгопечатания, атмосфера и дух ламаистского монастыря, имелась прекрасная возможность ознакомиться с техникой письма, технологии изготовления скульптур, запечатлеть, зарисовать, скопировать образцы дацанского искусства. Позднее волна репрессий сметет эту культуру. Из 44 действующих дацанов Бурятии осталось только два [22, с. 43].

В заключение своего отчета П. Дамбинов, Р. Мэрдыгеев пишут, что «в Бурятии более 30 дацанов. Если каждый дацан под своим мистическим замком держит такие красочные полотна, как "Отоши", «Богдо Зонхово», "Сагаан убугун", такие прекрасные скульптурные сокровища, как «Сагаан Шухэртэ», «Зугдэр Намжилма» или, наконец, такое великолепие линий и красок, завитков, извилин, как "*тумон жаргалон*", «*угулзу хас*», «*хорло*», «*ханай хангирсак, хатанай бугабши*» и т.д., то, сколько их во всех бурятских дацанах! Если в каждом дацане имеются такие художники, как Базар Аригунэ, Даба Тушнэ, Цыренжап Чимыдун, то, сколько подобных талантов поглощается всепожирающей пастью дацанов! Какая досада, что все эти сокровища находятся не у нас и что эти художники ни с нами…, а где-то там…, в мистических тайниках *дуганов*. Первая наша экспедиция с неоспоримой ясностью убедила нас в том, что в бурятских дацанах имеется много интересного и ценного с точки зрения искусства и культуры. Необходимо основательно изучить дацанское искусство и взять из него всё, что может идти на развитие нашего советско-гражданского искусства» [172, с. 75].

Советское правительство с конца 20-х гг. XX в. решительно отвергло мнение о том, что дацаны могут быть культурными центрами в условиях социалистического строя, а трудовая масса Бурятии будет приобщаться к советской культуре через дацаны и ламство. В тезисах областного партийного совещания в 1930 г. были решительно осуждены всякие попытки

ориентироваться на феодально-теократическую культуру Востока, в частности, на дацанское искусство [37, с. 29-33].

Подверглась острой критике и программа Буручкома, за идеологическую невыдержанность и «крамольные» мысли об использовании дацанского искусства при строительстве новой культуры. Но, несмотря на критику, благодаря своей настойчивости и неистощимой энергии, члены Буручкома во многом сумели реализовать свои поставленные задачи по сохранению бурятского буддийского искусства. Основной заслугой деятелей данной организации являются их экспедиции по исследованию дацанского искусства. Отчеты, дневниковые записи, собранные предметы буддийского искусства, которые хранятся в коллекциях Национального музея Республики Бурятия, центре восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН, сегодня, являются уникальным фактологическим материалом. И на их основе, в настоящее время, можно реконструировать уничтоженные в 30-е гг. XX в. исторические памятники Бурятии, проанализировать и исследовать историко-культурные события периода становления советской бурятской культуры.

Современное состояние коллекции бурятской буддийской живописи в НМРБ

Сегодня в коллекции музея хранятся 3311 буддийских *тхангка* из них о**сновного фонда**: живопись (писаные минеральными красками на грунтованном полотне) – 2099, графика (печатные с клише ксилографическим способом на хлопчатобумажной ткани черной тушью и раскрашенные минеральными красками или акварелью) – 350 и н**аучно-вспомогательного фонда**: живопись – 539, графика – 323. Сюда же входят *тхангка*-аппликации и документы-*жаики*, выполненные на шелковых полотнах. Коллекция буддийской живописи храниться в группе «Буддизм» в отдельном помещении и специальных шкафах. Музейные предметы – *тхангка* распределены по странам и по пантеону божеств. В инвентарной книге коллекция имеет шифр «БТ» – буддийская *тхангка*.

В музейном фонде представлены буддийские *тхангка* различных художественных традиций: тибетской, китайской, монгольской и собственно бурятской. В ходе систематизации и атрибуции буддийских *тхангка* мы пришли к следующим количественным процентным показателям: бурятских буддийских *тхангка* примерно 60%, китайских работ – 20%, тибетских и монгольских – 10%.

В настоящее время в связи с возросшим интересом к буддизму большое внимание уделяется бурятскому буддийскому наследию. В связи с этим организовываются многочисленные выставки, как в республике и стране, так и за рубежом. В сентябре 2012 г. бурятское буддийское искусство было представлено на выставке «Буддизм России» в рамках культурной программы Азиатско-Тихоокеанского Экономического Саммита в г. Владивосток, а также на одноименных выставках в восточно-азиатских странах (Мьянме, Королевстве Таиланд, Шри-Ланке), в этом же году – на передвижной выставке «Сокровища буддийского искусства» в Иркутском художественном музее им. В.П. Сукачева, в 2013 г. ряд предметов из коллекции были показаны на выставке «Атлас тибетской медицины. Древнее искусство исцеления» в Музее истории религии г. Санкт-Петербург., в 2014 г. в рамках культурной программы регионов Российской Федерации на выставке «Бурятия – центр буддизма России» музейная коллекции предстала перед гостями и участниками XXIV зимних олимпийских игр в г. Сочи. В 2012 г. в музее была проведена реэкспозиция постоянной выставки «Сокровища буддийского искусства. Новые грани». В 2014 г. музей подготовил выставку «Уламжата Хамбын hургаал – Держатели Драгоценного Учения» в рамках празднования 250-летия с момента основания института Пандито Хамбо лам в России, где были впервые представлены редкие бурятские *тхангка* из коллекции, в том числе икона с образом VI перерожденца Ганджурвы-гэгэна Лобсан Лундог Дамби-Нима Норбоева, выполненная иконописцем из Гусиноозерского дацана.

Подготовка каждой выставки сопровождается чисткой и необходимыми реставрационными мероприятиями, так как предмет, который демонстрируется должен иметь надлежащий экспозиционный вид.

В музейной деятельности реставрация и консервация музейных предметов являются одним из основных направлений, которые решают актуальную проблему – сохранение музейных коллекций и предметов. На сегодняшний день в музее давно назрела необходимость создания реставрационных мастерских. В музее в штате нет реставратора по темперной живописи (*тхангка*), это одна из самых острых проблем коллекции. Из-за сложившейся ситуации на выставках музея показывается лишь малая часть предметов, которые имеют хорошую сохранность. Многие *тхангка* в силу ветхости имеют утраты и прорывы основы, повреждения красочного слоя и грунта, заломы и другие деформации. Часто поверхностные повреждения, подобные пленке старого, потемневшего лака на масляной живописи, изменяют истинное звучание красок. Загрязнения (пыль, копоть, мушиные засиды и т.д.) не только мешают видеть саму живопись, но способствует дальнейшему физическому разрушению тканой основы *тхангка* и обрамления, окислению некоторых видов пигментов и являются благоприятной средой для развития вредных микроорганизмов и микрофлоры.

С 1980-х гг. впервые за всю историю хранения буддийской коллекции в музее была начата реставрация *тхангка*. Это было связано с тем, что в 60 – 80-е гг. повысился интерес народа к музеям, к изучению традиционной культуры, в том числе и к буддийскому искусству. Своих собственных реставраторов на тот момент в республике не было и поэтому в целях сохранения и реставрации *тхангка* в музей приглашались специалисты – реставраторы по восточной живописи из Москвы и Ленинграда. В частности была приглашена Е.С. Куликовская, сотрудник Государственного Эрмитажа, которая отреставрировала несколько *тхангка* по своей методике.

В 1985 г. при Министерстве культуры Бурятской АССР создается реставрационная мастерская по реставрации движимых памятников. Было

освоено пять видов реставрационных работ: реставрация металла, мебели, темперной живописи, буддийской *тхангка*. Музей активно сотрудничает с реставрационными мастерскими. В этот период реставратором буддийской *тхангка* работал художник-иконописец Бато-Далай Цыдыпович Дугаров – современный зурашин-иконописец, преемник старых мастеров *тхангка*. Родился 10 сентября 1946 г. в селе Турасгай Кижингинского района. Его отец, Дашицыренов Гутап Аюшеевич, бывший лама-зурашин, репрессированный в 1949 г. В 1970-е гг. начал постигать буддийскую философию, культуру и искусство. Его учителями были Намхай Норбу Ринпоче, известный ученый Б.Д. Дандарон, Гатабон Цыренжап-аграмба, монгольский лама-скульптор Данзан-гуай, ширетуй Цугольского дацана Жимба-Жамсо Цыбенов и Цэдэн-ламхай. В 1986 г. по направлению министерства культуры Бурятской АССР он проходит стажировку в Москве в ВХНРЦ им. Э.Р. Грабаря по реставрации темперной живописи. Позднее Б-Д. Дугаров был приглашен в музей в качестве штатного реставратора по живописи *тхангка*.

В период своей деятельности в музее Б-Д. Дугаров отреставрировал многочисленные *тхангка* бурятских мастеров. Одной из главных задач реставраторов буддийских *тхангка* – это не привести к дальнейшему разрушению музейного предмета при не квалифицированном и некорректном вмешательстве. Для этого в крупных музеях страны перед началом и в процессе работы проводятся исследования с участием специалистов нескольких дисциплин (физики, химии, биологии, а также профильных дисциплин: истории, искусствоведения и т.д.) и исполнителя – реставратора. Используются специальные виды съемок: рентген, съемка в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, спектральные анализы и т.п. Их задача – выявить подлинную структуру памятника, определить авторство, разобраться в особенностях исполнительской техники, состава красок, выявить степень сохранности, виды и причины разрушений, наличие временных наслоений и определить их характер. Все это позволяет принять квалифицированное

решение по поводу методов реставрации, применении тех или иных материалов и т.д. [157, с. 119-120].

Б-Д. Дугаров будучи профессиональным иконописцем и знатоком бурятского буддийского искусства знал особенности бурятского иконописания и состав старинных минеральных красок, что позволило ему проводить качественную работу по реставрации и консервации предмета. Основные реставрационные мероприятия проводимые Б-Д. Дугаровым были связаны с закреплением красочного слоя и грунта для консервации от дальнейших разрушений.

К сожалению, в 1990 г. реставрационная мастерская в связи с финансовой нестабильностью в стране была закрыта. У музея также не было возможности содержать в штате реставратора. Специалисты разъехались, прекратилась подготовка специалистов и таким образом, в данное время в республике нет квалифицированного реставратора по темперной живописи (*тхангка*). Тем временем, уникальные живописные полотна бурятских иконописцев, нуждаются в срочной реставрации. Например, большая часть коллекции старобурятских икон конца XVIII – начала XIX вв. в очень плохой сохранности. Основные проблемы, связанные со старинными работами – это копоть, пятна разводов, потемнение красочного слоя и высыхание грунта, в результате чего работа деформируется, появляются трещины и начинаются осыпи красочного слоя. Такого рода проблемы мы видим на редких старинных *тхангка* конца XVIII – начала XIX вв. МИБ ОФ 19690/1 Вайшравана, МИБ ОФ 17641 Вирупакша, МИБ ОФ 19052 Вирудхака, МИБ ОФ 526, МИБ ОФ 538/1-4 *Махараджи*. Также нуждаются в реставрации *тхангка* еравнинских мастеров. Живописные полотна из-за не надлежащего экспозиционного вида ни разу не были представлены на выставках музея и не знакомы для большинства исследователей бурятского буддийского искусства. Во-первых, эти *тхангка* нуждаются в чистке от поверхностных загрязнений, во-вторых, на некоторых *тхангка* имеются прорывы грунтованной основы и осыпи красного слоя, в-третьих, на всех *тхангка* нет обрамления.

В 1986 г. в музей приезжали известные московские реставраторы Е.А. Костикова и Л.Н. Хван для выявления сохранности коллекции *тхангка* и методической помощи реставраторам. Вместе с ними работала реставратор по тканям З.Л. Чимитова, которая занималась реставрацией обрамления *тхангка*.

На современном этапе реставрация обрамлений *тхангка* имеет важное значение для коллекции. Реставрация обрамлений старинных *тхангка* конца XVIII – начала XIX вв. отличается по своей методике от реставрации поздних работ конца XIX – начала XX вв. На старинных *тхангка* обрамления сшиты вручную из хлопчатобумажных тканей. Для сохранения аутентичности памятника реставраторы учитывают мельчайшие детали и вручную прошивают, так чтобы не было заметно позднее вмешательство. На более поздних *тхангка* обрамления сшиты из китайского шелка, парчи и прострочены машинным швом. Если обрамления обветшало и невозможно восстановление, тогда хранитель коллекции и реставратор составляют дефектную ведомость и обосновывают замену обрамления. В этом случае реставратор по ткани работает уже по другой методике: подбирает ткань, соответствующую по колориту и текстуре живописному полотну. Новое обрамление не должно перекрывать живопись. На сегодняшний день в музее работает молодой реставратор О.Е. Етобаева, которая прошла стажировку в Государственном Эрмитаже по методике восстановления старинных тканей.

На сегодня одной из важных задач фондовой работы музея является формирование электронного каталога коллекции с помощью современных информационных технологий и музейной программы КАМИС. С 1980-х гг. шло активное изучение и фотофиксация музейных предметов, но с изменением и усовершенствованием технологий изменяются и условия фондово-хранительской работы. На данный момент нами внесено в электронную базу данных КАМИС около 800 музейных предметов, это примерно 25% от общего количества хранящихся предметов. Изучение и атрибуция коллекции очень кропотливый и сложный процесс, который требует привлечения в работу многочисленных дополнительных источников, в виде специальной литературы,

справочников, словарей, отчетов, архивных справок и других документов, хранящихся в фотодокументальном фонде музея. В ходе исследовательской деятельности музейный сотрудник каждый предмет визуально обследует на сохранность, снимает последние мерки (так некоторые предметы со временем могут дать усадку), описывает и фотографирует. Музейная система КАМИС сегодня во многом облегчает труд хранителя как при составлении тематико-экспозиционного и тематико-структурного плана к выставкам, так и при составлении каталога коллекций.

Научно-исследовательская работа, проводимая при коллекции, направлена на изучение самобытных традиций бурятского буддийского искусства, исследование локальных особенностей иконописания, выявление и атрибуция авторов – художников и школ, уточнение датировки предмета и т.д. Таким образом, в ходе исследования и описания коллекции нами выявлены работы художников: еравнинских мастеров – две *тхангка* Цыремпила Аюшеева («Сагаан Убгэн», «Гандан Лхабжай»), пять *тханкга* Дабы Тушнэ (три работы с образами Сагаан Убгэна, две работы с композицией «Туншэ») и одна работа мастера, выполненная совместно с художником Базаром Аригунэ («*Ганзай* докшитов»), пять космологических икон Еши-Нимы Дамбийна, две *тхангка* Нимы Цыремпилон («Будда Шакьямуни», «Цзонхава»), селенгинских мастеров – две *тхангка* Лодэ Самбу («Авадана о царевиче Махасаттве», «Обряд Дугжуубэ»), одна работа Бадзара Будаева («Будда Шакьямуни с двумя учениками»), а также девятнадцать *тхангка* мастеров Янгажинского дацана. Установление авторства, введение в оборот творческое наследие бурятских иконописцев представляют огромную научную ценность и как фактологический материал для изучения буддийского искусства, и в исследовании их роли, значения и вклада в историю культуры Бурятии.

Национальный музей Республики Бурятия в целях популяризации и открытости доступа к информации о буддийской коллекции сегодня публикует каталоги музейных предметов, статьи и научные издания. Впервые предметы коллекции были включены в каталог выставки «Искусство Бурятии XVIII-XIX

веков» в 1970 г., в котором с каталожными данными и инвентарными номерами перечислены 41 *тхангка* и показаны 6 иллюстраций. В 1995 г. вышел альбом Ц.Б. Бадмажапова «Буддийская живопись Бурятии», где были представлены 90 бурятских *тхангка* из коллекции. С 2000 г. музей сотрудничал с издательско-продюсерским центром «Дизайн. Информация. Картография» в публикации научно-проектных изданий по истории и культуре буддизма Бурятии: «Историко-культурный атлас Бурятии», «Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье», «Иконография Ваджраяны» и т.д. Для каждого издания музеем были подготовлены иллюстрации музейных предметов из коллекций с каталожными данными и научными описаниями. В 2003 г. выходит альбом «Иконография Ваджраяны», где представлены 600 буддийских *тхангка*. Автор – составитель альбома Ц.Б. Бадмажапов в предисловии подчеркивает уникальную черту иконографического собрания буддийской коллекции музея – наличие канонических образов разных школ Китая, Тибета, Монголии и Бурятии.

Выпускаемые в последние годы каталоги содержат общую информацию по всей буддийской коллекции: «Буддизм России» (2012), «Древняя наука исцеления. Атлас тибетской медицины» (2013), «250 лет институту Пандито Хамбо лам России» (2014). Одной из приоритетных задач музея на сегодня является подготовка и выпуск отдельного каталога по бурятской буддийской живописи.

Таким образом, в современный период буддийская коллекция является одной из брендовых коллекций не только музея, но и всей республики. В связи с этим руководством музея создаются долгосрочные планы выставочных проектов, направленных на привлечение внимания к уникальной коллекции с целью решения таких проблем как увеличение площади фондохранилища, так как сегодняшние площади не позволяют хранить *тхангка* в развернутом виде, создание реставрационных мастерских и выпуск каталогов по бурятской буддийской иконописи.

Таким образом, в ходе комплексного анализа буддийских *тхангка* была рассмотрена история становления и развития бурятской буддийской иконописи, которая дифференцируется на три периода:

1. Ранний период (конец XVIII - начало XIX вв.) характеризуется тем, что в этот период в бурятской буддийской иконописи шел процесс становления и эмпирического накопления опыта. Первоначально каноны буддийского искусства пришли в Бурятию через практику копирования культовых произведений Тибета и Монголии. Первые бурятские иконописцы в основном были мастерами – самоучками без религиозного образования и в их творения исходные нормы канона получали народную интерпретацию. Диссертант выявил ряд характерных черт ранней буддийской *тхангка*: небольшой формат, так как были предназначены для небольших ламаистских кумирен; иконографические сюжеты ограничивались обязательным минимумом пантеона наиболее популярных будд, бодхисаттв, срунма-*дхармапал*, богинь и лам храмового и бытового ритуала, которые были доступны широкой массе верующих; колорит отличается умелым и тонким использованием различных оттенков, сдержанным сочетанием довольно сложных тонов и приглушенностью, которое достигалось за счет использования местных минеральных (земляных) красок; отдельные образцы наиболее ранних икон отличают фресковый характер из-за особого грунтованного полотна; лаконичность и простота композиции, в большинстве случае с одиночным изображением божеств, без окружения и второстепенных персонажей.

Но, тем не менее, уже на ранних стадиях развития бурятской иконы создаются уникальные и неповторимые произведения, которые выделяются цветовым решением исходной стандартной композиции, поражающих тонкой и сложной живописностью, свободой и оригинальностью творческого поиска, решением второстепенных деталей и т.д.

2. Во II половине XIX в. в бурятской буддийской иконописи намечается переход от раннего формирующегося искусства к профессиональному. В этот период, во-первых, складывается жанровая система

бурятской буддийской иконописи. В музейной коллекции хранятся *тхангка* датируемые II половины XIX, где представлены все классы буддийского пантеона: Гуру, йидамы, будды, бодхисаттвы, архаты, дака /дакини, *дхармапала*, локапала, якша /нага, норлха. Во-вторых, было отмечено, что иконография *тхангка* усложняется, и становится многофигурной и сложно-сюжетной. Божества на *тхангка* изображаются в символическом симбиозе, появляются иконы с Буддой Шакьямуни в окружении архатов, бодхисаттв, йидамов, дакини, *дхармапал*. К сюжетному ряду прибавляются такие композиции, как Древо собрания Божеств (*цокшины*), житийные иконы и иконы-подношения (*ганзаи*). В-третьих, в оформлении бурятских буддийских *тхангка* на смену ранней патриархальной скромности и серьезности приходит изощренная пышность и яркая декоративность. В-четвертых, заметно возросла профессиональная основа – бурятские иконописцы становятся более мастеровитыми, что выражается в линейном рисунке, они овладевают новыми технологиями живописи, техникой золочения, миниатюры и т.д. В-пятых, для данного периода характерно появление китайских персонажей таких как Хашин-хан, Дхарматала и китайских символов в виде ритуальных подношений божествам.

3. К концу XIX – началу XX вв. в Бурятии создается собственная буддийская живопись, со своей школой, традициями и художественным стилем. На основе анализа иконографического материала выявлены ряд отличительных признаков: поздним бурятским *тхангка* присущи уникальность и неповторимость, так как накопленный технический опыт и уровень мастерства художников данного периода позволял им выходить за рамки буддийских канонов, а имеющийся кругозор – использовать в живописи особенности западной художественной системы: световой лепке объемов, передаче природного подобия, разработке проблемы движения, а также пространства и перспективы. Бурятские иконописцы, соблюдая основные каноны иконометрии и иконографии, вводят новые мотивы, сюжеты и пытаются осовременить средневековые трафареты за счет повышенной

экспрессии основных образов и т.д. Таким образом, в ходе анализа бурятских *тхангка*, мы пришли к выводу, что характерные некоторым работам общие манеры исполнения, стиль, техника и инновации свидетельствует о существовании предпосылок формирования как общебурятской иконописной школы, так и локальных. И на сегодняшний день мы можем говорить о существовании по крайне мере четырех центров иконописных школ – еравнинская, гусиноозерская, янгажинская (оронгойская) и агинская. Также в ходе изучения коллекции, по отрывочным записям исследователей буддийского искусства и путем анализ стилистических особенностей, были выявлены имена и атрибутированы отдельные работы мастеров-иконописцев бурятского буддийского искусства конца XIX – первой четверти XX вв.: Еши-Нима Дамбийн, Базар Аригунэ, Даба Тушнэ, Цыремпил Аюшеев, Нима Цыремпилон, Лодэ Самбу, Бадзар Будаев и другие. Атрибутированы 19 *тхангка* янгажинских мастеров.

В формировании буддийской коллекция музея, которая сложилась в 30-е гг. XX в., в период, когда закрывались дацаны и уничтожались культурные ценности – памятники буддийского искусства, значительный вклад внесли многие ученые, религиозные деятели, научные и общественные организации. Это бывшие ламы, ушедшие из дацанов в силу изменения социально-политической обстановки в стране - Г-Д. Нацов, Ж.Ж. Жабон, которые работали с коллекцией в 1930-50-х гг. Также Ж-Ж. Цыбенов, Л.Л. Ямпилов, Д. Дондоков, оказавших большую помощь и неоценимый вклад в деле атрибуции музейных предметов в 1960-80-х гг. Данные ламы были знатоками местных обрядовых текстов, храмовой обрядности, буддийской иконографии и одними из последних замечательных бурятских учителей, успевших получить основы классического тибетского буддийского образования в 20-е гг. XX в.

В сохранении уникального бурятского буддийского наследия важную роль сыграл Бурятский Ученый Комитет, созданный в период, когда происходили кардинальные процессы трансформации в социально-политической и культурно-духовной жизни общества. Одной из своих главных

задач Буручком ставил – найти возможности сохранения и использования «дацанского» наследия. Поистине ценным вкладом в изучении буддийского наследия являются экспедиции организованные Бурятским Ученым Комитетом (Буручком) в дацаны республики: Анинский и Эгитуйский (1927 г.), Гусиноозерский и Ройский (1929 г.). Отчеты, дневниковые записи, материалы, собранные в ходе экспедиций, представляют в настоящее время большой интерес. Тогда были еще живы традиции старобурятской иконописной школы, ксилографического книгопечатания, атмосфера и дух ламаистского монастыря, имелась прекрасная возможность ознакомиться с техникой письма, технологии изготовления скульптур, запечатлеть, зарисовать, скопировать образцы дацанского искусства.

Таким образом, Национальный музей Республики Бурятия хранит редчайшие памятники бурятской буддийской живописи, которые являются важным фактологическим материалом для изучения истории становления и развития бурятского буддийского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Начало принятия буддизма Махаяны в традиции «новых тантр» (карма) – бурятскими родами, согласно традиционной хронографии, как уже выше было отмечено, приходится на XVII в. Религиозно значимым для всей культурной тибето-монгольской общности явилось приглашение III Далай-ламы Салан Гьяцо Алтан-ханом Туметским в последней четверти XVI в., что определило распространение учения школы Гелукпа в Монголии (и в Бурятии) [Герасимова, 2006, с. 204].

В этот период бурятские племена являлись составной частью общемонгольского мира и были в русле общей буддийской культуры. И только с утверждением Кяхтинского, или Буринского договора в 1727 г., согласно которому были определены государственные границы между Россией и Китаем, а также с изданием в 1728 г. «Инструкции пограничным дозорщикам» С.Л. Владиславич-Рагузинским, в котором он приказывает «не пропускать из-за границы в бурятские улусы «лам заграничных» и начать подготовку в бурятских родах своих лам», начал формироваться собственно бурятский буддизм [92, с. 28-29].

В 1741 г. указом Российской императрицы Елизаветы Петровны буддизм в Бурятии был признан в статусе одной из государственных религий России. Этим указом впервые был утвержден штат буддийского духовенства Бурятии – 150 комплектных лам, которые затем были приведены к присяге на верноподданность России, освобождены от ясака и других повинностей и получили разрешение проповедовать, между кочующими, свое учение. С этого периода начинается учреждение автокефалии бурятской ламаистской церкви. Эти обстоятельства создавали необходимость утверждать самобытные, собственные традиции и, прежде всего, развивать местное иконописание для удовлетворения культовых потребностей рядовой массы верующих. [52, с. 246].

[2] В начальный период распространения буддизма в Бурятии потребности народа в культовых предметах восполнялись, в основном, за счет их привоза с соседних буддийских стран Тибета и Монголии. Для широкого

распространения буддийского учения, а также и его искусства среди монгольских народов (в том числе и бурятских) тибетские Далай-ламы отправляли многочисленных образованных лам, которые ходили среди народа и проводили богослужения, знакомя их с образами буддийских божеств. Например, Пятый Далай-лама неоднократно посылал в Халха-Монголию лам различных специальностей, а также много книг, икон, матриц, скульптур и других предметов культа для укрепления Да-хуре – резиденции главы Монгольской церкви.

В этом монастыре получил образование основатель и первый ширетуй Гусиноозерского дацана (1741 г.), III Пандито Хамбо лама Жимба Ахалдаев, который являлся проводником монгольских традиций буддизма в Бурятии. Предположительно, он после окончания учебы, для распространения буддийского учения привез с собой монгольские образцы икон и матриц.

Кроме того, как мы уже выше отмечали, первому Пандито Хамбо ламе Дамба Даржа Заяеву после окончания его обучения в Тибете, Панчен- и Далай-ламы вручили все необходимое для обустройства дацана у себя на родине. И он по приезде домой основал первый буддийский дацан на бурятской земле – Хилгантуйский или Цонгольский (1731-1732 гг.) [92, с. 364]. Таким образом, первоначальное знакомство с буддийским искусством бурятского народа произошло через завезенные и отправленные буддийские «наглядные материалы», привозившиеся не только тибетскими и монгольскими, но и первыми бурятскими ламами, которые обучались в буддийских центрах Тибета и Монголии.

[3] В помощь художникам существовали также сборники рисунков-образцов с изображениями божеств. Старейший подобного рода сборник датируется 1435 годом, он принадлежал непальскому художнику Дживараме (хранится в частном собрании, Калькутта).

[4] Приблизительно с XVIII в. под влиянием китайцев появились вырезанные из дерева клише, которыми штамповались контуры божества, затем эти контуры раскрашивались художником.

[5] Для изготовления трафарета под *тхангка* клали лист бумаги или плотной ткани, который протыкался иголкой по контурам изображённого. Затем готовый трафарет накладывали на новую, загрунтованную основу для иконы и трясли над ним мешочек с углем. Таким образом, копировались контуры изображения.

[6] Изображения на иконе размещались по направлениям основных пространственных координат, обозначенных двумя линиями – вертикальной и горизонтальной, проведенными из центра. Они устанавливали соотношения изображений с позиции субъекта: верх – низ, правое – левое. Место пересечения линий являлось главной точкой всего образа, ассоциируясь с его символическим центром – главным персонажем. Центральный персонаж иконы своим положением и, безусловно, большими размерами, по сравнению с окружающими, воспринимался приближенным к субъекту, находясь как бы в вершине условного конуса, направленного к зрителю. При этом относительная величина других персонажей свидетельствовала не о подлинном значении того или иного из них, а лишь об очередности вступления верующего в контакт с тем или иным божеством во время медитации.

Икона – символ динамического временного процесса, выражение динамики через статику символов. Фактор времени в иконе обязателен. Время течет от зрителя к образу; последующий ход времени привязан уже к самой плоскости иконы. Центральный образ, символизируя главное процесса созерцания, соответствует настоящему времени. Низ – прошлое, субъективное, омраченность, следствие (неблагоприятное), мир как процесс (феномен, *сансара*). Центр – настоящее, единство субъекта и объекта в процессе созерцания, причина, интроспекция. Верх – будущее, снятие проблемы двойственности (мудрость), следствие (благоприятное), мир как целое (абсолют, нирвана). Этический аспект этой же оси: низ – деяния, середина – процесс религиозного очищения, верх – благой плод праведной жизни (нирвана).

[7] Вместо *пуджа*-дев, иногда изображали вышеописанные жертвенные подношения «пяти органам чувств» в чаше.

[8] Буддийская икона обеспечивала общедоступность и наглядность сложным философским положениям и категориям вероучения. Изображение высших святых божеств конкретизировало отвлеченные трансцендентальные идеи абсолюта и совершенства. При этом смысловую наполненность имели все изобразительные детали, начиная с высокой прически – *ушниши* на макушке головы и диадемы из пяти островерхих лепестков в блестящей оправе, которая является обобщенным выражением гармонии вселенной, сияние ее символических драгоценностей.

[9] Их образы связаны с индийскими якшами, стерегущими сокровища.

[10] До середины XIX в. в бурятских дацанах не было возможности получить философское и тантрийское образование, поэтому за ним отправлялись в соседние Тибет и Монголию. Цугольские, закаменские, аннинские и янгажинские ламы предпочитали учиться в Центральном Тибете; у агинских лам установились тесные отношения с монастырями Амдо, особенно Лавраном; селенгинские ламы чаще ездили в Монголию. Со второй половины XIX в. в Бурятии начали открываться собственные философские школы в крупнейших дацанах – Цонгольском, Гусиноозерском (Тамчинском), Агинском, Аннинском, Ацагатском, Эгитуйском, Цугольском, которые следовали программе гоманского философского факультета, преобладающей в Монголии и Амдо и в значительном числе монастырей Центрального Тибета. Исключение составил Цонгольский дацан, который следовал программе тибетского монастыря Сэра.

В Забайкалье помимо *цаннит-дацанов*, открываются *акпа-дацаны*, в которых изучалась теория и практика тантры. В тантрийских дацанах обучались по программам нижней и верхней тантрийских школ. Нижняя тантрийская школа (Гьюме) была основана в 1440 г. Шербом Сенге, а верхняя трантрийская школа (Гьбюто) – Гьюченом Кунга Дондупом в 1474 г. В Цугольском, Агинском и селенгинском дацанах придерживались программы Гьюто лавранской традиции, а в пяти хоринских дацанах – программы Гьюме

лхасской традиции. Содержание образования в них совершенно одинаково, отличие состоит лишь в том, что в одной из них в качестве основного идама принят Сандуй, а в другом – Жигжед. Также в Бурятии имелись и тантрийские факультеты по системе Калачакры. В 1878 г. такой факультет открылся в Аннинском дацане, а затем в ряду других.

[11] Нирманакая, самбхогакая, дхармакая (санскр.) – три тела Будды – «приобретенное (или феноменальное) тело», «тело блаженства», «космическое тело» [28, с. 192, 120, 218]

[12] В искусстве ранних периодов истории буддизма очень популярными и в литературе и изобразительном искусстве были джатаки – предания о прежних перерождениях Будды. В этих джатаках объединены многие фольклорные сюжеты, в том числе и сказки – притчи о животных, птицах и других «живых существах» мира, в облике которых Будда появлялся в своих ранних перерождениях. В художественной традиции северного буддизма иллюстрировалась «Авадана Калпалата», более поздний свод 108 авадан – рассказов о перерождениях Шакьямуни, составленный в XI в. кашмирским пандитой Кшемендрой и его сыном Сомендрой. В XVIII в. в Тибете, в Нартане были изготовлены деревянные матрицы для серии, состоящей из 30 икон, о перерождениях Будды по сюжетам «Авадана Калпалаты».

[13] Воспитанию художника, формированию его мировосприятия придавалось исключительное значение. Процесс обучения продолжался долгие годы под руководством избранного Учителя, который постепенно посвящал своего ученика в таинства создания божественных образов, что приравнивалось к одной из форм служения самому божеству или приобретению заслуг, улучшающих последующие рождения [140, с. 5-7]. Перед началом обучения к художнику предъявлялись высокие нравственные требования, согласно которым он должен быть скромным, не склонным к гневу, сохраняющим свои чувства, верующим и благодетельным, не скупым и не завистливым. В одном из буддийских трактатов сказано: «Для того чтобы заниматься искусством –

необходимы высокая нравственность и физическая чистота исполнителя» [Там же, с. 5-7].

[14] Эти имена нам известны благодаря работе сотрудников Антирелигиозного музея Г-Д. Нацова, Ж.Ж. Жабона, А.Н. Кочетова, Б.Э. Эрдынеева, а также – сотрудников Бурятского Ученого Комитета П.Н. Дамбинова, Р.С. Мэрдыгеева.

[15] В музее хранятся их совместные работы – посмертные скульптурные портреты лам-настоятелей Эгитуйского дацана Лудупа Николаева, Донида Зодбоева и лам Гомбо-Доржо Ирелтуева, Цыдыпа Гомбоева. Данные работы небольшого формата и выполнены в строгом соответствии иконографических канонов буддийского искусства. Следует отметить уникальную работу Даба Тушнэ – барельефное изображение судьи загробного мира Ямы со своей спутнице Ями (бур. Чойжил), выполненное в технике папье-маше. Данная работа предположительно была привезена из Чойра дугана (бур. Шойрод дуган) Эгитуйского дацана. Об этом указывают сведения данные в отчете П. Дамбинова и Р. Мэрдыгеева. Интерес вызывает хранящийся в музее барельеф богини Палдан Лхамо, который абсолютно идентичен работе Даба Тушнэ «Чойжил». Техника, манера исполнения, цветовое решение говорит о том, что – это либо рука одного и того же мастера, либо это единый стиль «школы» еравнинских мастеров

[16] В музее хранятся светские картины еравнинских мастеров, написанные в конце 20 – начале 30-х гг. XX в., при Советской власти. Это 6 картин Д. Тушнэ: «У озера», «Новая жизнь», «Пейзаж в летнее время», «Пейзаж с железнодорожным мостом через реку», «Пейзаж с пароходом и паровозом», «Пейзаж» и две картины Б. Аригунэ: «Пейзаж озера Байкал», «Пейзаж». Работы нарисованы в смешанной технике (фанера, масло, минеральные камни) и посвящены «новой жизни», с изображениями пароходов, паровозов, мостов и пейзажа с водоемами. Тематика картин отражает переходный период художников от религиозно-культового к светскому, реалистическому искусству. В данных картинах еще сохранились характерные черты буддийских икон – изысканное сочетание цветов, тонкая детализация и та же трактовка

сюжета, что и в иконах «Белый старец» (пара оленей, пришедших на водоем или птицы, плавающие по реке). Их работы удивительно похожи, также как и на буддийских иконах, все пейзажи подобные.

[17] Хотя в музейной коллекции сохранились многочисленные скульптурные портреты бурятских лам, выполненные мастерами Эгитуйского, Анинского и Янгажинского дацанов, но данная икона является единственным иконописным изображением.

[18] Движение, существовавшее в 1920-х гг. под руководством А.Доржиева, основной целью, которого было сохранение буддийской религии путем сближения с коммунизмом и «в совместной работе с Советами». Для решения данной цели обновленцы предлагали реорганизовать быт духовенства, образовательной системы в дацанах, медицинской практики и т.д.

[19] Герасимова К. М. К истории изобразительного искусства бурят // Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. – С. 237-244.

[20] Становление школы как культурного и эстетического феномена сопряжено со стилем, культивируемым на основе ремесленной выучки, внутренней поэтической семантической связи между мастером и его вещами, наличие почитаемого мастера, искусство которого признано [6, с. 90-91].

[21] Для представления Бурят-Монгольской АССР на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве в 1923 г. был создан Бурятский выставочный комитет (Бурвыставком), который должен был подготовить экспозицию, раскрывающую природные богатства края, достижения сельского хозяйства, промышленности и быт населения. Для этой цели экспонаты собирались во всех аймаках республики. По окончании работы выставки часть экспонатов были возвращены в республику и на их базе 10 октября 1923 г. постановлением Бурятского революционного комитета под председательством М.Н. Ербанова был создан Бурят-Монгольский национальный музей. С 1926 г. музей размещается в здании по улице Профсоюзной, 29. Первым директором - заведующим музеем был назначен

А.П. Бажин. По положению Национальный музей являлся научно-исследовательским и культурно-просветительским учреждением и входил в сеть научных учреждений Наркомпроса республики. При музее был создан Совет, состоящий из директора, научных сотрудников, секретаря, представителей Буркомпроса, Буручкома и Научного общества им. Доржи Банзарова [133, с. 6].

С 1946 г. музей получил название Краеведческий музей БМАССР. В 1958 г., в связи со 100-летием бурятского ученого-этнографа и просветителя М.Н. Хангалова, музею было присвоено его имя. С 1980 по 1998 гг. проводилась реконструкция здания музея по ул. Профсоюзной. Весомый вклад для открытия музея внесла директор С.Г. Жамбалова. Здание музея выполнено по индивидуальному проекту использованием элементов восточной архитектуры (автор проекта А. Кущ). С1978 по 1990 гг. музей находился в составе Бурятского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея, после реорганизации Объединенного музея в 1990 г. – стал Музеем истории Бурятии им. М.Н.Хангалова. Музей снова открылся в мае 1997 г. персональной выставкой буддийской живописи художника – реставратора музея, заслуженного работника культуры РБ Б-Д.Ц. Дугарова «К ясному свету».

1 января 2011 года музей вошел в состав Государственного автономного учреждения культуры «Национальный музей Республики Бурятия», согласно Постановлению Правительства Республики Бурятия №451, от 22 октября 2010 года и реорганизован в Историко-краеведческий центр им. М.Н. Хангалова.

[22] Также в музейной коллекции хранятся буддийские скульптуры мастеров Эгитуйского и Анинского дацанов привезенные с экспедиций Буручкома.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Бурятская буддийская иконопись возникла и сформировалась как результат межкультурных и межэтнических взаимовлияний, и соединила в себе широкий круг разнонациональных и разновременных традиций. На основе анализа бурятских *тхангка* были выявлены основные формы, образы, сюжетные линии и каноны, повлиявшие на формирование буддийской иконописи Бурятии. Во-первых, сложившиеся в Индии пантеон буддийских божеств, его иконография, теория буддийского искусства, эстетические каноны пропорций, принципы изображения божеств, которые остались неизменном в виде в бурятской буддийской иконописи. Во-вторых, значительное влияние оказала китайская культура на бурятскую буддийскую иконопись, которая привнесла эстетику красоты пейзажа, элементы китайской натурфилософии, отдельные персонажи (Хвашан, Дхарматала и др.), различные символы, каллиграфичность, изящество и изощренность линий. В-третьих, основную форму, вид и содержание бурятской буддийской *тхангка* заложило тибетское тантрийское искусство.

Комплексный анализ буддийских *тхангка* позволил выявить стилистические особенности и самобытные черты, характеризующие три периода бурятской буддийской иконописи. Ранний период (конец XVIII - начало XIX вв.) отмечается тем, что в этот период в бурятской буддийской иконописи шел процесс становления и эмпирического накопления опыта. Первоначально каноны буддийского искусства пришли в Бурятию через практику копирования культовых произведений Тибета и Монголии. Первые бурятские иконописцы в основном были мастерами-самоучками без религиозного образования, и в их творениях исходные нормы канона получали народную интерпретацию. Исследование икон, относящихся к данному периоду, позволило охарактеризовать их по следующим параметрам: небольшой формат, так как они были предназначены для небольших буддийских кумирен; ограничение иконографических сюжетов изображением наиболее популярных будд, бодхисаттв, срунма-*дхармапал*, богинь и лам

храмового и бытового ритуала, которые были доступны широкой массе верующих; своеобразие колорита, который отличается умелым и тонким использованием различных оттенков, сдержанным сочетанием довольно сложных тонов и приглушенностью, достигаемыми использованием местных минеральных (земляных) красок; фресковый характер некоторых наиболее ранних икон из-за особой техники грунтования полотна и минеральных красок; лаконичность и простота композиции, в большинстве случае с одиночным изображением божеств, без многочисленного окружения божеств и второстепенных персонажей.

Таким образом, уже на ранних стадиях развития бурятской иконы создаются уникальные и неповторимые произведения, которые выделяются цветовым решением исходной стандартной композиции, поражающих тонкой и сложной живописностью, свободой и оригинальностью творческого поиска, решением второстепенных деталей композиции.

В музейной коллекции хранятся *тхангка*, датируемые второй половиной XIX в., где представлены все классы буддийского пантеона: Гуру, йидамы, будды, бодхисаттвы, архаты, дака /дакини, *дхармапала*, локапала, якша /нага, норлха. В данный период происходит переход от раннего формирующегося искусства к профессиональному. Он характеризуется тем, что, во-первых, складывается жанровая система бурятской буддийской иконописи. Во-вторых, иконография *тхангка* усложняется и становится многофигурной и многосюжетной. Божества на *тхангка* изображаются в символическом симбиозе, появляются иконы с Буддой Шакьямуни в окружении архатов, бодхисаттв, йидамов, дакини, *дхармапал*. К сюжетному ряду прибавляются такие композиции, как древо собрания божеств (цокшины), житийные иконы и иконы – подношения (*ганзаи*). В-третьих, в оформлении бурятских буддийских *тхангка* на смену ранней патриархальной скромности и серьезности приходит изощренная пышность и яркая декоративность. В-четвертых, заметно возрастает профессиональная основа – бурятские иконописцы совершенствуют техническое мастерство, что выражается в линейном рисунке, овладевании

новыми технологиями живописи, техникой золочения, миниатюры и т.д. В-пятых, появление китайских персонажей, таких, как Хашин-хан, Дхарматала и китайских символов в виде ритуальных подношений божествам.

Исследованный иконографический материал, хранящийся в музее, позволяет утверждать, что к концу XIX – началу XX вв. в Бурятии создается собственная школа буддийской живописи, обладающая отличительными признаками, а именно, уникальность и неповторимость. Накопленный технический опыт и уровень мастерства художников данного периода позволял им выходить за рамки буддийских канонов, а имеющийся кругозор – использовать в живописи особенности западной художественной системы: световую лепку объемов, передачу природного подобия, разработку проблемы движения, пространства и перспективы. Бурятские иконописцы, соблюдая основные каноны иконометрии и иконографии, вводили новые сюжетные мотивы и пытались осовременить средневековые трафареты за счет повышенной экспрессии основных образов.

Таким образом, в ходе анализа бурятских *тхангка*, мы пришли к выводу, что характерные для них общие манера исполнения, стиль, техника и инновации позволяют говорить о существовании предпосылок возникновения как общебурятской иконописной школы, так и локальных школ. При этом мы выделяем по крайне мере четыре центра формирования иконописных школ – еравнинская, гусиноозерская, янгажинская (оронгойская) и агинская.

Кроме того, в ходе изучения коллекции, по отрывочным записям исследователей буддийского искусства и путем анализа стилистических особенностей, нами были выявлены имена и атрибутированы отдельные работы мастеров-иконописцев бурятского буддийского искусства конца XIX – первой четверти XX вв.: Еши-Нима Дамбийна, Базар Аригунэ, Даба Тушнэ, Цыремпил Аюшеева, Нима Цыремпилона, Лодэ Самбу, Бадзар Будаева и других. Атрибутированы 19 *тхангка* оронгойских мастеров.

Следует отметить, что в формирование буддийской коллекция музея, которая сложилась в 30-е гг. XX в., в период, когда закрывались дацаны и

уничтожались культурные ценности – памятники буддийского искусства, большой вклад внесли многие ученые, религиозные деятели, научные и общественные организации. Мы выделяем ряд имен, сыгравших особую роль в сохранении и изучении коллекции – это бывшие ламы, ушедшие из дацанов в силу изменения социально-политической обстановки в стране – Г-Д. Нацов, Ж.Ж. Жабон, которые работали с коллекцией в 1930-50-х гг. А также Ж-Ж. Цыбенов, Л.Л. Ямпилов, Д. Дондоков, оказавших большую помощь в деле атрибуции музейных предметов в 1960-80-х гг. Данные ламы были знатоками местных обрядовых текстов, храмовой обрядности, буддийской иконографии и одними из последних замечательных бурятских учителей, успевших получить основы классического тибетского буддийского образования в 20-е гг. XX в.

В сохранении уникального бурятского буддийского наследия важную роль сыграл Бурятский Ученый Комитет (Буручком), созданный в период, когда происходили кардинальные процессы трансформации в социально-политической и культурно-духовной жизни общества. Одной из своих главных задач Буручком считал сохранение и использование дацанского наследия. Поистине ценным вкладом в изучение буддийского искусства являются экспедиции организованные Буручкомом в дацаны республики: Анинский и Эгитуйский (1927 г.), Гусиноозерский и Ироийский (1929 г.). Тогда были еще живы традиции старобурятской иконописной школы, ксилографического книгопечатания, атмосфера и дух буддийского монастыря, имелась прекрасная возможность ознакомиться с техникой письма, технологии изготовления скульптур, запечатлеть, зарисовать, скопировать образцы дацанского искусства. Отчеты, дневниковые записи, материалы, собранные в ходе этих экспедиций, представляют в настоящее время большой интерес для нашего исследования.

Таким образом, Национальный музей Республики Бурятия хранит редчайшие памятники бурятской буддийской живописи, которые являются важным фактологическим материалом для изучения истории становления и развития бурятского буддийского искусства. В современный период буддийская коллекция является одной из брендовых коллекций не только

музея, но и всей республики. В связи с этим руководством музея создаются долгосрочные планы выставочных проектов, направленных на привлечение внимания к уникальной коллекции: решения проблем связанных сувеличением площади фондохранилища, так как имеющиеся площади не позволяют хранить *тхангка* в развернутом виде; создание реставрационных мастерских; выпуск каталогов по бурятской буддийской иконописи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Актуальные проблемы истории и культуры народов Азиатско-Тихоокеанского региона : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (посвящ. 80-летию со дня рождения проф. Б.Б. Батуева и 60-летию Победы в Великой Отечеств. войне), г. Улан-Удэ, 26 апр. 2005 г. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2005. – 571 с.
2. Андреев А. И. Буддийская святыня Петрограда / Андреев А. И. – Улан-Удэ : Агентство ЭкоАрт, 1991. – 128 с.: ил.
3. Бабуева В. Д. Мир традиций бурят / Бабуева В. Д. – Улан-Удэ : Улзы, 2001. – 143 с.
4. Бадмажапов Ц. Б. «Канон жизни» художника в традиционной культуре народов Центральной Азии // Материалы научной конференции «Цыбиковские чтения – 5». – Улан-Удэ, 1989. – С. 18-20
5. Бадмажапов Ц. Б. Тибетские традиции в буддийской иконографии Бурятии // Тибетский Буддизм: теория и практика. – Новосибирск : Наука, 1995. – С. 204-223.
6. Бадмажапов Ц. Б. Скульптура тибето-монгольской Ваджраяны XVII – начала XX вв. (школы Дзанабадзара и С-Ц. Цыбикова) // Буддизм в контексте истории, идеологии и культуры Центральной и Восточной Азии. – Улан-Удэ, 2003. – С. 90-91.
7. Базаров Б. В. Трагический финал Солбонэ Туя // Неизвестные страницы истории Бурятии (из архивов КГБ). – Улан-Удэ, 1991. – С. 43.
8. Базаров Б. В. Общественно-политическая жизнь 1920-50-х гг. и развитие литературы и искусства Бурятии / Базаров Б. В. – Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. – 192 с.
9. Балдано И. Галсан Эрдэнийн. К истории бурятского изобразительного искусства // Советская графика. – 1983. – № 7. – С. 292 -302.
10. Балдано И. Страницы истории бурятского изобразительного искусства // Искусство. – 1981. – № 7. – С. 35-39.

11. Балдано М. Н. О бурятской художественной интеллигенции в 1920-30-х годах // Национальная интеллигенция, духовенство и проблемы социального возрождения народов Республики Бурятия. – Улан-Удэ, 1994. – С. 38-51. – (Труды Бурятского института общественных наук СО РАН. Серия Философия, социология, история ; вып. 2).
12. Барадийн Б. Буддийские монастыри : краткий очерк / авт. вступ. ст. Хангалова // Orient. – СПб., 1992. – Вып. 1. – С. 34-37.
13. Барадийн Б. Жизнь в Тангутском монастыре Лавран : дневник буддийского паломника (1906-1907) / Базар Барадийн; подгот., предисл. и коммент. Ц. Р. Ванчиковой. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2002. – 256 с.
14. Барадийн Б. Статуя Майтрейи в золотом храме в Лавране / Барадийн Б. – Ленинград, 1924. – 20 с.
15. Баранников А. П. Забайкальские дацаны // Материалы по этнографии России. – Ленинград, 1926. – Т. 2, вып. 1. – С. 123-138.
16. Бардалеева С. Б. История буддийской коллекции Музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. – Москва : Дизайн. Информация. Картография, 2008. – С. 556-565.
17. Бардалеева С. Б. Коллекция Ганджурвы-гэгээна Д. Норбоева из буддийского собрания Музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова как объект исследования и использования в музейной деятельности // Проблемы сохранения, изучения и использования культурного наследия в современном музее. Музею истории Бурятии им. М.Н. Хангалова 90 лет : сб. ст. – Улан-Удэ, 2013. – С. 87-94.
18. Баторов Б. В. Первый этап культурной революции и борьба по преодолению влияния ламаизма в Бурятии // К 50-летию образования Бурятской АССР. – Улан-Удэ, 1974. – С. 58 - 65.
19. Баторова Е. А Буддийские мотивы в бурятском орнаменте // Бурятский буддизм: история и идеология. – Улан–Удэ, 1992. – С. 116-125.

20. Батырева С. Г. Старо-калмыцкое искусство XVII – начала XX века: опыт историко-культурной реконструкции / Батырева С. Г. – Москва : Наука, 2005. – 155 с.
21. Богданов М. Н. Очерки истории Бурят-Монгольского народа / Богданов М. Н. ; под ред. Н. Н. Козьмина. – Верхнеудинск : Бурят.-Монгол. изд-во, 1926. – 234 с.
22. Бороноева Т. А. Графика Бурятии / Бороноева Т. А. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – 127 с.
23. Буддизм в Бурятии: истоки, история, современность // Материалы конференции, 23-24 июня 2001 г., Тамчинский дацан / Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН ; отв. ред. С. П. Нестеркин. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2002. – 194 с.
24. Буддизм в России : каталог. – Москва : Наследие, 2012. – 112 с.
25. Буддизм. Божества. Символика. Традиции : крат. словарь. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Улан-Удэ : Буддийская Традиционная Сангха России, 2010. – 40 с.
26. Буддизм: история и культура. – Москва : Наука, Глав. ред. вост. лит. 1989. – 227 с.
27. Буддизм. Каноны. История. Искусство. Научное издание. – Москва : ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», 2006. – 600 с.
28. Буддизм : словарь / вступ. ст. Л .Н. Жуковской. – Москва : Республика, 1992. – 285с.
29. Буддийская живопись Бурятии / авт. вступ. ст., прим. и коммент. Ц.-Б. Бадмажапова. – Улан-Удэ : Нютаг, 1995. – 211 с.
30. Буддийская иконография. Будды, Божества, Учителя : крат. справ. – Москва ; Чебоксары : Чебоксар. тип., 2007. – 64 с.
31. Буддийская коллекция Государственного музея истории религии : каталог. – Санкт-Петербург : Изд.-полигр. центр СПбГУТД, 2008. – 74 с.
32. Буддийская танка Бурятии : буклет. – Улан-Удэ, 1994. – 16 с.

33. Бурят-монголы накануне III тысячелетия: опыт кочевой цивилизации : Россия-Восток-Запад в судьбе народа : докл. и тез. междун. симп. (24-28 авг. 1997 г.). – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – 158 с.
34. Бурятия: проблемы региональной истории и исторического образования : сб. науч. тр. – Улан–Удэ : Изд-во Бурят. ун-та, 2001. – Ч. 1. – 168 с.
35. Буряты / отв. ред. Абаева Л. Л., Жуковская Н. Л. – М. : Наука, 2004. – 633 с.
36. Вампилов Б. Классовая сущность буддизма – ламаизма / Вампилов Б., Кочетов А. // Профсоюзы СССР. – 1938. – № 2. – С. 43-48.
37. Веймарн Б. Искусство Бурят–Монголии / Веймарн Б., Гончаров А. // Искусство. – 1941. – С. 29-33.
38. Внутренняя Азия в геополитической и цивилизационной динамике : материалы IV междунар. науч.-практ. конф. «Егуновские чтения». – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. госун-та, 2008. – 290 с.
39. Вопросы современного искусства Бурятии. – Улан–Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1964. – С. 123-137.
40. Галданова Г. Р. Доламаистские верования бурят / Галданова Г. Р. – Новосибирск : Наука, 1987. – 154 с.
41. Герасимова К. М. Ламаизм и национально–колониальная политика царизма в Забайкалье в XIX – начале XX вв. / Герасимова К. М. – Улан-Удэ, 1957. – 159 с.
42. Герасимова К. М. Композиционные построения в ламаистской иконографии // Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. – 341 с.
43. Герасимова К. М. Буддологические исследования в Бурятской АССР // Вопр. науч. атеизма. – Москва, 1974. – Вып. 16. – С. 34-56.
44. Герасимова К.М. О проблемах исследования традиционной культуры бурят // Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. – Новосибирск : Наука, 1980. – С. 3-11.

45. Герасимова К. М. Некоторые особенности преодоления ламаизма в современных условиях // Строительство социализма и утверждение научно-материалистического, атеистического мировоззрения (в регионах распространения ламаизма). – Москва, 1981. – С. 104-118.
46. Герасимова К. М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма / Герасимова К. М. – Новосибирск : Наука, 1989. – 320 с.
47. Герасимова К. М. Об исторических формах национальной культуры бурят // Национальная интеллигенция, духовенство и проблемы социального возрождения народов Республики Бурятия.– Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1994. – С. 38-51. – (Труды Бурятского института общественных наук СО РАН. Серия «Философия, социология, история» ; вып. 2).
48. Герасимова К. М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо XVII в. / Герасимова К. М. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1971. – 303 с.
49. Герасимова К. М.Обновленческое движение бурятского ламаисткого духовенства (1917-1930) / Герасимова К. М. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1964. – 179 с.
50. Герасимова К. М. Обряды защиты жизни в буддизме Центральной Азии / Герасимова К. М. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1999. – 160 с.
51. Герасимова К. М. Традиционная культура бурят : учеб. пособие / Герасимова К. М., Галданова Т. Р., Очирова Т. К. – Улан-Удэ, 2000. – С. 128-142.
52. Герасимова К. М. Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии / Герасимова К. М. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. – 338 с.
53. Гирченко В. П. Цам – хорал / Гирченко В. П. // По родному краю. – Верхнеудинск, 1922. – С. 4 - 5.
54. Гирченко В. П. Об учете памятников искусства и старины в Бурреспублике // Бурятиеведение. – Верхнеудинск, 1925. – №1-2. – С. 24 – 26.

55. Гомбоева А. Ш. Буддийская танка Бурятии (к вопросу о периодизации, терминологии, иконописных школах) // Музей Истории Бурятии им. М. Н. Хангалова : сб. ст. – Улан-Удэ, 1999. – Вып. 2. – С. 34-40.
56. Гомбоева А. Ш. Иконописные работы дацанских зурачинов // Национальная интеллигенция и духовенство: история и современность. – Улан-Удэ, 1994. – С. 94-97.
57. Гомбоева А. Ш. Микро- и макрокосмос в буддийской иконописи (по материалам фондовой коллекции Музея истории Бурятии) // Музей и краеведение: проблемы истории и культуры народов Бурятии. – Улан-Удэ, 1993. – С. 22-23.
58. Гомбоева А. Ш. Об иконописных работах зурачина Нимы Цыремпилона // Тезисы и доклады науч.-практ. конф. «Проблемы истории Бурятии», посвященной 70-летию со дня образования Республики Бурятия. – Улан-Удэ, 1993. – С.84-86.
59. Гомбоева А. Ш. Символические изображения планет на буддийских иконах // Цыбиковские чтения : тез. докл. и сообщ. – Улан-Удэ, 1989. – С. 39-41.
60. Гомбоева А.Ш. Изображение Чжан-сяня в Бурятии (к вопросу о китайских образах и символах в буддийской иконописи // Философия и история культуры : национальный аспект. – Улан-Удэ, 1992. – С. 141-162
61. Гумилев Л. Старобурятская живопись. Иконографические сюжеты из Агинского дацана / Гумилев Л. – Москва : Искусство, 1975. – 57 с.
62. Дамбинов П. Н. О национально-художественном строительстве Бурятии // Бурятиеведение. – Верхнеудинск, 1929. – № I-II (9-10). – С. 188-192.
63. Дамбинов П. Н. Вопросы национально–художественного строительства и перспективы его развития // Материалы к первому культурно–национальному совещанию. – Верхнеудинск, 1926. – С. 25-33.
64. Дандарон Б. Д. Буддизм / Дандарон Б. Д. – Санкт-Петербург, 1996. – 144 с.

65. Данзанова А. А. Обновленческое движение (в буддизме) в 20-е гг. в Бурятии // Проблемы истории и культурно-национального строительства Республики Бурятия : сб. ст. – Улан-Удэ, 1998. – С. 189-191.
66. Дашидондоков Ш. Н. Бурятская иконография // Мир буддийской культуры : Буддизм и межкультурный диалог. – Чита ; Агинское ; Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. – С. 155-160.
67. Джанжа Ролби Дорже. Древо Собрания Трехсот Изображений / Джанжа Ролби Дорже ; под. ред. Монтлевич В. М. – Санкт-Петербуррг : Алга-Фонд, 1997. – 136 с.
68. Джатаки / пер. с санскрита А. П. Баранникова, О. Ф. Волковой. – Санкт-Петербуррг : Изд-во Чернышева, 1993. – 136 с.
69. Долотов А. Ламаизм и война / Долотов А. – Верхнеудинск : Бургосиздат, 1932. – 24 с.
70. Долотов А. Происхождение буддизма / Долотов А. – Верхнеудинск : Бургосиздат, 1932. – 28 с.
71. Дондоков Б. (лама). Бурятская иконографическая традиция // Мир буддийской культуры: духовное наследие и современность : материалы междунар. конф., посвящ. 195-летию Агинского дацана, 7-8 сент. 2006 г. – Чита ; Агинское ; Улан-Удэ, 2006. – С.180-182.
72. Дондукова С. Б. Роль бурятских лам в сохранении традиционных знаний тибетской медицины / Дондукова С. Б., Асеева Т. А. // Материалы научной конференции «Цыбиковские чтения – 7». – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1998. – С. 172-175.
73. Доржиев Д. Л. Буддизм и антирелигиозная кампания в Бурятии рубежа 1920-1930-х гг. // Материалы научной конференции «Цыбиковские чтения – 7». – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1998. – С. 97-99.
74. Елихина Ю. И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма / Ю. И. Елихина. – Санкт-Петербург : Нестер-История, 2010. – 292 с.

75. Елихина Ю. И. Тибетская живопись (танка) из собрания Ю. Н. Рериха (коллекция Государственного Эрмитажа) / Елихина Ю. И. – Санкт-Петербург : Гамас, 2010. – 128 с.
76. Ербанов М. Н. Вопросы культурно-национального строительства Бурят-Монголии : крат. очерк / Ербанов М. Н. – Верхнеудинск : Бургосиздат, 1926. – 52 с.
77. Ермакова Т. В. Буддийский мир глазами российских исследователей XIX – I трети XX вв. / Ермакова Т. В. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 45-53.
78. Ермакова Т. В. Буддийский мир глазами российских исследователей XIX – первой трети XX века / Ермакова Т. В. – Санкт-Петербург : Наука, 1998. – 342 с.
79. Жамбалова С. Г. Буддийская танка в Бурятии (из фондов музея истории Бурятии) / авт. текста С. Г. Жамбалова. – Улан-Удэ : Соел – Культура, 1994. – 4 с.
80. Жамбалова С. Г. Бурятские буддийские иконописцы II половины XX в. : (к проблеме сохранения культурного наследия) // Культурное наследие народов Сибири и Севера : материалы четвертых Сиб. чтений. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 307-314.
81. Жамсуева Д. С. К истории Эгитуйского дацана // Материалы научной конференции «Цыбиковские чтения – 7». – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1998. – С. 168-172.
82. Жамцарано Ц. Народническое движение бурят и его критика // Сибирские вопросы. – 1907. – № 21-25. – С. 16-20.
83. Железнов А. И. О тибетских традициях в бурятском буддизме // Тибетский буддизм: теория и практика. – Новосибирск : Наука, 1995. – С. 54-79.
84. Живая традиция бурятского буддийского искусства : набор открыток. – Улан-Удэ : Респ. тип., 2008.
85. Живопись Тибета: русская частная коллекция : альбом-каталог. – Москва : ГМВ, 2005. – 168 с.

86. Жижков В. В. Агван Доржиев и обновленческое движение в бурятском ламаизме (1923-1929 гг.) // Буддизм в контексте истории и культуры Центральной и Восточной Азии. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2003. – С. 27-29.
87. Хроника // Жизнь Бурятии. – 1929. – № 2. – С. 113.
88. Хроника // Жизнь Бурятии. – 1929. – № 3/4. – С. 78-111.
89. Жуковская Н. Л. Влияние монголо-бурятского шаманства и дошаманских верований на ламаизм // Проблемы этнографии и этнической истории народов Восточной и Юго-Восточной Азии. – Москва, 1968. – С. 26-31.
90. Жуковская Н. Л. Ламаизм и ранние формы религии / Жуковская Н. Л. – Москва : Наука, 1977. – 199 с.
91. Жуковская Н. Л. Проблемы ламаизма в трудах советских и монгольских ученых (историографический обзор) // Строительство социализма и утверждение научно–материалистического атеистического мировоззрения. – Москва, 1981. – С. 52-73.
92. Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. – Москва : Дизайн. Информация. Картография, 2008. – 600 с.: ил.
93. Зундуев Р. Д. История Санагинского дацана / Зундуев Р. Д. ; ред. С. Ц. Ринчинов. – Закаменск : Знамя труда, 2002. – 97 с.
94. Из истории философской и общественно-политической мысли стран Центральной и Восточной Азии : сб. ст. – Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. – 143 с.
95. Иконография Ваджраяны : альбом. – Москва : Дизайн. Информация. Картография, 2003. – 624 с. ил.
96. Искусство Бурятии XVIII – XIX вв. – Улан-Удэ : Упр. по печати при Совете Министров БурАССР, 1970 – 40 с.: ил.
97. Искусство Бурятии XVIII – XIX веков : каталог выставки их фондовых материалов Бурят. Респ. краевед. музея им. М. Н. Хангалова и Художественного музея им. Ц. С. Сампилова. – Москва ; Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1970. – 64 с.

98. Искусство Бурятской АССР. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1959. – 239с.
99. Искусство Бурятии. Архетипичное и актуальное: каталог выст. / М-во культуры и массовых коммуникаций Респ. Бурятии; текст И.Соктоевой, А.Трубачеевой, А.Улзытуевой, дизайн Н.Соктоевой-Улзытуевой, фото В.Урбазаева, А.Улзытуевой. – Улан-Удэ: Б.и., 2007. – 48 с.
100. История Бурят-Монгольской АССР. Т. 2. История советского периода (1917-1955). – Улан-Удэ : Бурят-Монгольское государственное издательство, 1956. – 573 с.
101. Итыгилова Н. В. Бурятские мастера буддийской живописи начала XX в. // Материалы Всероссийской научной конференции «Санжиевские чтения-4». – Улан-Удэ, 1999. – С. 120-122.
102. Козлов П. К. Тибет и Далай лама / Козлов П. К. – Петербург, 1920. – 16 с.
103. Козьмин М. Н. Богданов // Бурятиеведение. – 1925. – № 3. – С. 18.
104. Копылов И. На перевале // Сиб. огни. – 1927. – № 1/ 2. – С. 159-174.
105. Кочаров А. А. Культ Зеленой Тары в традиции Центрально-Азиатского буддизма // Проблемы сохранения, изучения и использования культурного наследия в современном музее : Музею истории Бурятии им. М. Н. Хангалова 90 лет : сб. ст. – Улан-Удэ : Изд-во БГСХА им. В. Р. Филиппова, 2013 – С. 241-248.
106. Кочетов А. Н. Буддизм / Кочетов А. Н. – Москва : Наука, 1983. – 176 с.
107. Кудрявцев Ф. А. История Бурят-Монгольского народа (от XVII до 60-х годов XIX в.) / Кудрявцев Ф. А. – Москва : Изд-во АН СССР, 1940. – 242 с.
108. Ламаизм в Бурятии XVIII – начала. XX в. Структура и социальная роль культовой системы / отв. ред. К. М. Герасимова. – Новосибирск : Наука, 1983. – 235 с.
109. Люди бурятского искусства. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1968. – 119 с. – (Труды БИОН СО АН СССР; вып 7).

110. Майнерт К. Будда в юрте. Буддийское искусство из Монголии. В 2 т. / Майнерт К. : ред. рус. текста Терентьев А. – Мюнхен ; Италия : Printer Trento, 2011. – 840 с.
111. Мастера культуры Бурятии. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1986. – 134 с.
112. Материалы по истории и филологии Центральной Азии. Труды Бурятского института общественных наук СО АН СССР. Серия востоковедная. Вып. 12. – Улан-Удэ, 1970. – 218 с.
113. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва : Сов. энцикл., 1990. – 672 с.
114. Монтлевич В. М. Некоторые принципы символизма северного буддизма // Гаруда : ист.-филос. буддолог. журн. – Санкт-Петербург, 1993. – №1. – С. 60-63.
115. Мэрдыгеев Р. Секреты дацанской живописи // Сокровища культуры Бурятии. — Санкт-Петербург, 2002. — С. 312.
116. Нагайцева Н. Д. Из истории строительства бурятских дацанов и их общественно-полезная деятельность (XIX – начала XX вв.) // Актуальные проблемы истории и культуры народов Азиатско-Тихоокеанского региона : материалы Междунар. науч.-практ. конф., (посвящ. 80-летию со дня рождения проф. Б. Б. Батуева и 60-летию победы в Великой Отечеств. войне), г. Улан-Удэ, 26 апр. 2005 г. – Улан-Удэ, 2005. – С. 440-448.
117. Найдаков В. Ц. Солбонэ Туя (1892-1938) / Найдаков В. Ц., Дугарнимаев Ц. А. // Выдающиеся бурятские деятели. – Улан-Удэ, 1999. – Вып. 3. – С. 165.
118. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии / Найдакова В. Ц. – Улан-Удэ : [б.и.] 1997. – 40 с.
119. Найдакова Г. В. Из истории Антирелигиозного музея (1937-1941) // Материалы научной конференции «Цыбиковские чтения – 7». – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1998. – С. 95-96.

120. Национальная интеллигенция и духовенство: история и современность : тез. и материалы докл. Респ. науч.-практ. конф. – Улан-Удэ : Олзон, 1994. – 132 с.
121. Нацов Г-Д. Материалы по ламаизму Бурятии. Ч. 2 / Нацов Г-Д. ; предисл., пер., примеч. и глоссарий Г. Р. Галдановой. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1998. – 187 с.
122. Номогоева В. В. Из истории борьбы с религией Бурятии 1920-е – 1930-е гг. // Тезисы и доклады междунар. науч.–теорет. конф. «Банзаровские чтения - 2». – Улан-Удэ, 1997 – С. 79 - 81
123. О бурятском изобразительном искусстве : ст. и материалы / отв. ред. К. М. Герасимова. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1963 – 162 с.
124. Огнева Е. Д. Структура тибетской иконы // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – Москва, 1973. – С. 103-142.
125. Ольденбург С. Ф. Первая буддийская выставка в Петербурге : очерк / Ольденбург С. Ф. – Петербург, 1919. – 40 с.
126. Описание архива Г-Д. Нацова. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1972. – 113 с.
127. Островская-мл. Е. А. Тибетский буддизм / Островская-мл. Е. А. – Санкт-Петербург : Петербург. востоковедение, 2002. – 400 с.
128. Очерки истории культуры Бурятии. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во. - 1972-1974. – 2 т.
129. Подгорбунский И. А. Зерцало мудрости, которое, рассказавъ о происхождении царства Сукавади, ясно представить достоинства этого святого царства // Известия ВСОРГО. – Иркутск, 1895. – Т. 26, № 1, 2, 3.– С. 2-32.
130. Подгорбунский И. А. Буддизм, его история и основные положения его учения / Подгорбунский И. А. – Иркутск, 1900-1901. – 95 с. – (Труды ВСОРГО ; № 3- 4).
131. Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу

/ Позднеев А. М. – Изд. репринтное. – Элиста : Калм. кн. изд-во, 1993. – 512 с.

132. Поликова А. Верхнеудинск в 30-е гг. : (крат. очерк культурной жизни) / Поликова А., Поликов Т. // Байкал. – 1997. – №56. – С. 169-176.
133. Региональные музеи: настоящее и будущее : сб. ст. и тез. межрегион. науч.-практ. конф., посвящ. 80-летию Музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова, Улан-Удэ, 21 нояб. 2003 г. – Улан-Удэ : Новапринт, 2003. – 184 с.
134. Религиоведение : энцикл. словарь. – Москва : Акад. проект, 2006. –1255 с.
135. Рерих Ю. Тибетская живопись / Рерих Ю. – Самара : Агни, 2000. – 144 с.
136. Розенберг О. О. Труды по буддизму / Розенберг О. О. – Москва, 1991. – 294с.
137. Рокотова Н. (Е. И. Рерих) Основы буддизма / Рокотова Н. (Е. И. Рерих). – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1991. – 96 с.
138. Руднев А. Д. Заметки о технике буддийской иконографии у современных зурачинов (художников) Урги, Забайкалья и Астраханской губернии // Музей антропологии и этнографии : сб. ст. – Санкт-Петербург, 1905. – Вып. 5. – 15 с.
139. Санжиева Е. Г. Воздействие буддизма на становление бурятской культуры // Проблемы истории культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии : материалы междунар. конф. – Улан–Удэ, 2000. – Т. 2: Социология. Культурология и искусство. – С. 88-92.
140. Санжи-Цыбик Цыбиков : альбом. – Улан-Удэ : Буддийская Традиционная Сангха России, 2006. – 231 с.
141. Сергеева Т. В. Священные образы Тибета: традиционная живопись Тибета в собрании Государственного музея Востока / Сергеева Т. В. – Самара, 2002. – 238 с.
142. Саридак С. Об изобразительном искусстве бурят-монголов : (критический этюд) // Жизнь Бурятии. – 1929. – №5. – С. 90-96.

143. Сидоров С. Буддизм: история, каноны, кльтура / С. Сидоров, при участии С. Рябова. – Москва : Дизайн. Информация. Картография : Астрель АСТ, 2005. – 487 с.
144. Символы Буддизма. Символика буддизма, ритуальные предметы, буддийские и индуисткие божества : глоссарий. – Москва : Гриф и К, 2009. – 48 с.
145. Соктоева И. И. Живопись Советской Бурятии / Соктоева И. И. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1965. – 187 с.
146. Соктоева И. И. О бурятском изобразительном искусстве : статьи и материалы / Соктоева И. И. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1963. – 180 с.
147. Соктоева И. И. Р. С. Мэрдыгеев / Соктоева И. И. – Ленинград : Художник РСФСР, 1969. – 113 с.
148. Сыртыпова С.-Х. Культ богини-хранительницы Балдан Лхамо в тибетском буддизме (миф, ритуал, письм. источники) / С.-Х. Сыртыпова ; Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии. – Москва : Вост. лит., 2003. – 238 с. : ил.
149. Сыртыпова С. Д. Историко-культурная трансформация культа богини в Сарасвати // Материалы научной конференции «Цыбиковские чтения – 7». – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1998. – С. 147-151.
150. Терентьев А. Определитель буддийских изображений / Терентьев А. – Санкт-Петербург : Нартанг, 2004. – 302 с.
151. Туденов Г. О. Солбонэ Туя (П. Н. Дамбинов) // Национально-освободительное движение бурятского народа. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1989. – С. 85-90.
152. Турунов А. Н. Буддийское влияние в народном орнаменте бурят // Этнографический бюллетень. – Иркутск, 1927. – №1. – С. 76-86.
153. Урсынович С. Цам // Антирелигиозник : науч.-метод. журн. – 1933. – № 6. – С. 25-30.
154. Урсынович С. Религии туземных народностей Сибири / Урсынович С. – Москва, 1930. – 38 с.

155. Фишер Р. Е. Искусство буддизма / Фишер Р. Е. – Москва, 2001. – 224 с.
156. Флорова Д. Б. Обновленчество в Бурятии // Буддизм в Бурятии: истоки, история, современность. – Улан-Удэ, 2002. – С. 159-167.
157. Ховалыг Р. Б. Проблемы реставрации и консервации музейных предметов в Национальном музее Республики Тыва // Проблемы сохранения, изучения и использования культурного наследия в современном музее: Музею истории Бурятии им. М. Н. Хангалова 90 лет : сб. ст. – Улан-Удэ, 2013 – С. 118-123.
158. Хороших П. П. Итоги и задачи изучения памятников изобразительного искусства // Жизнь Бурятии. – Верхнеудинск, 1924. – № 6. – С. 83-89.
159. Хороших П. И. К истории Бурятского Музея // Бурятиеведение. – Верхнеудинск, 1925. – №1-2. – С. 23.
160. Художники Бурятии : каталог : 80-90-е гг. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – 62 с.
161. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX в. – Москва : Изобразительное искусство 1986. – 232 с.
162. Цыбыктарова С.Д. Осор Будаев – мастер Петроградского буддийского храма // Байкал. – Улан-Удэ, 1990. – №5. – С. 130-136.
163. Цыремпилова И. С. Ламский вопрос в Бурятии в 1920-е гг. / Цыремпилова И. С., Курас Л. В. // Мир Центральной Азии. История. Социология. – Т. 2, ч. 1. – Улан-Удэ, 2002. – С. 151-159.
164. Чимитдоржин Д. Богдо-гэгэны. Драгоценные наставления IX Богдо-гэгэна Халха Джебзун-Дамбы ринпоче Жамбал Намдол Чойжи Жалцана в России и Монголии / Д. Чимитдоржин. – Улан-Удэ : НовоПринт, 2014. – 252 с.

II. АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

165. Архив Бурятского Ученого Комитета. Фото виды дацанов // НВФ 3026 НМРБ (8 ед. хр.)
166. Архив Бурятского Ученого Комитета. Дацанское искусство. Фото Буддийские *тхангка* Эгитуйского дацана // НВФ 3027 НМРБ (5 ед. хр.)
167. Архив Бурятского Ученого Комитета. Дацанское искусство. Фото Буддийские *тхангка* Эгитуйского дацана // НВФ 3028 НМРБ (4 ед. хр.)
168. Архив Бурятского Ученого Комитета. Дацанское искусство. Фото Детали архитектурного декора Эгитуйского дацана // НВФ 3029 НМРБ (9 ед. хр.)
169. Архив Бурятского Ученого Комитета. Дацанское искусство // НВФ 3030 НМРБ (9 ед. хр.)
170. Архив Бурятского Ученого Комитета. Дацанское искусство. Оттиски с китайских *тхангка* с архатами // НВФ 3031 НМРБ (8 ед. хр.)
171. Архив Янгажинского дацана // ОФ НМРБ 18380 / 1-22 (22 ед. хр.)
172. Дамбинов П.Н., Мэрдыгеев Р.С. Об искусстве бурятских дацанов // ЦВРК ИМБТ СО РАН – инв. 520. – 75 с.
173. Личный фонд Дамбинов П.Н. (Солбонэ Туя) // ФР 587 НМРБ (12 п. хр.)
174. Личный фонд Жабон Ж.Ж. // ОФ 18026 /1-18 НМРБ, НВФ 11336 /1-2 НМРБ (20 ед. хр.)
175. Предписание Пандито-Хамбо ламы Бурятскому национальному комитету от 23 сентября 1917 г. // ОФ 18367 / 5 (1 ед. хр.)
176. Приговор общественных прихожан Янгажинского дацана от 8 февраля 1921 г. о сооружении Майдари-бурхана из дерева, большого размера // ОФ 18389 НМРБ (1 ед. хр.)

Манджушри. Конец XVIII – начало XIX вв.
Бурятия
Полотно грунтованное, краски минеральные
40х30 см.
МИБ ОФ 1/2.

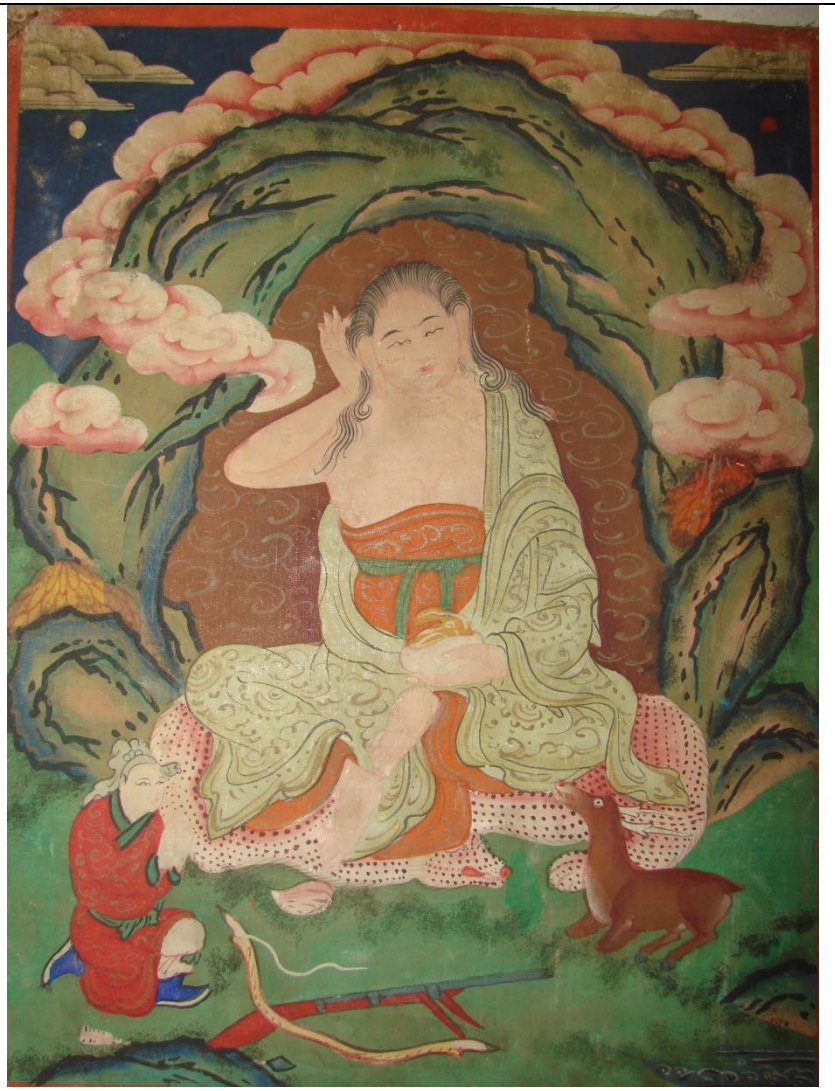
Авалокитешвара (Арьябала). Конец XVIII в.
Бурятия
Полотно грунтованное, краски минеральные
71х47 (131х75,5) см.
МИБ ОФ 21.

Калачакра. II пол. XIX в
Бурятия
Полотно грунтованное, краски минеральные
45,1х30,7 (73х52) см.
МИБ ОФ 59

Ганзай Сахюусана. Конец XIX в.
Бурятия
Ткань хлопчатобумажная, полотно грунтованное, шелк (синий), дерево, краски минеральные
67х46 (123х70) см.

	МИБ ОФ 101
Лунта газук. Конец XIX – начало XX вв. Бурятия Тушь, минеральные краски, ксилография	**Сарвавид Вайрочана.** Конец XIX - начало XX вв. Бурятия, оронгойская школа Полотно грунтованное, краски минеральные

76х52 см МИБ ОФ 104/11	33х24 см. МИБ ОФ 350
Будда Шакьямуни. Начало XX в. Бурятия, оронгойская школа. Полотно грунтованное, краски минеральные 27х22 см.	**Будда Шакьямуни.** Начало XX в. Автор: Будаев Б. Бурятия, гусиноозерская школа. 27х23 см. Полотно грунтованное, краски минеральные

МИБ ОФ 388	МИБ ОФ 323/3
	
Авалокитешвара. Конец XIX - начало XX вв. Бурятия, оронгойская школа. Полотно грунтованное, краски минеральные	**Миларепа.** II пол. XIX в Бурятия Полотно грунтованное, краски минеральные

34х26 см. МИБ ОФ-396	МИБ ОФ 412
Падмасамбхава. Конец XIX – начало XX вв. Бурятия	**Цзонхава.** Конец XIX – начало XX вв. Бурятия

Полотно грунтованное, краски минеральные МИБ ОФ 413	Полотно грунтованное, краски минеральные 43х33 см. МИБ ОФ 422
Ваджрасаттва. Конец XIX - начало XX вв.	**Абхирати - Чистая земля Будды Акшобхьи.**

Бурятия, оронгойская школа Полотно грунтованное, краски минеральные 26х21 см. МИБ ОФ 444	Конец XIX - начало XX вв. Бурятия Полотно грунтованное, краски минеральные 25х20 см. МИБ ОФ-469.
Калкин Рудрачакрин - 25-й царь Шамбалы. Начало XX в. Бурятия	**Дхритараштра - махараджа, страж Востока.** Конец XIX - начало XX вв. Бурятия

Полотно грунтованное, краски минеральные 50х35 см. МИБ ОФ-473	Полотно грунтованное, краски минеральные 120х88 см. МИБ ОФ-538/1.
Вирудхака – махараджа, страж Юга. Конец XIX - начало XX вв. Бурятия	**Вайшравана - махараджа, страж Севера.** Конец XIX - начало XX вв. Бурятия

Полотно грунтованное, краски минеральные 120х88 см. МИБ ОФ-538/2.	Полотно грунтованное, краски минеральные 120х88 см. МИБ ОФ-538/3.
Махараджа Вирупакша - страж Запада. Конец XIX - начало XX вв. Бурятия Полотно грунтованное, краски минеральные	**Авадана о царевиче Махасаттве (из серии Жизнь Будды).** Начало XX в. Автор: Лодой Самбу. Бурятия, гусиноозерская школа. Полотно грунтованное, краски минеральные

120x88 см. МИБ ОФ-538/4.	36x49,5 см. МИБ ОФ-590.
Гандан Лхабжай. 1920 г. Автор Аюшеев Ц. Бурятия, еравнинская школа. Грунтованное полотно, минеральные краски.	**Сукхавати, Чистая земля Будды Амитабхи.** Конец XIX - начало XX вв. Бурятия Полотно грунтованное, краски минеральные

70х50 см. МИБ ОФ 600	40х30 см. МИБ ОФ-619/2.
Белый Старец. 1927 г. Автор: Аюшеев Ц. Бурятия, еравнинская школа. Полотно грунтованное, краски минеральные 74х47 см.	**Сансарын хурдэ.** Начало XX в. Автор: Будаев О.Д. Забайкалье, агинская школа Ткань х/б, ксилография (цветная)

МИБ ОФ-3043	157х105 см. МИБ ОФ-3661/2.
Цзонхава. 20-е гг. XX в. Автор. Цыремпилон Н. Бурятия, еравнинская школа.	**Туншэ.** Начало XX в. Автор: Тушнэ Д. Бурятия, еравнинская школа. Полотно грунтованное, краски минеральные

Аппликация. 19,5х14 см. МИБ ОФ 4663	141,8х81,2 см. МИБ ОФ-17652

Туншэ и Белый Старец. Начало XX в. Автор: Тушнэ Д.
Бурятия, еравнинская школа.
Полотно грунтованное, краски минеральные
188х77,2 см.
МИБ ОФ-17653

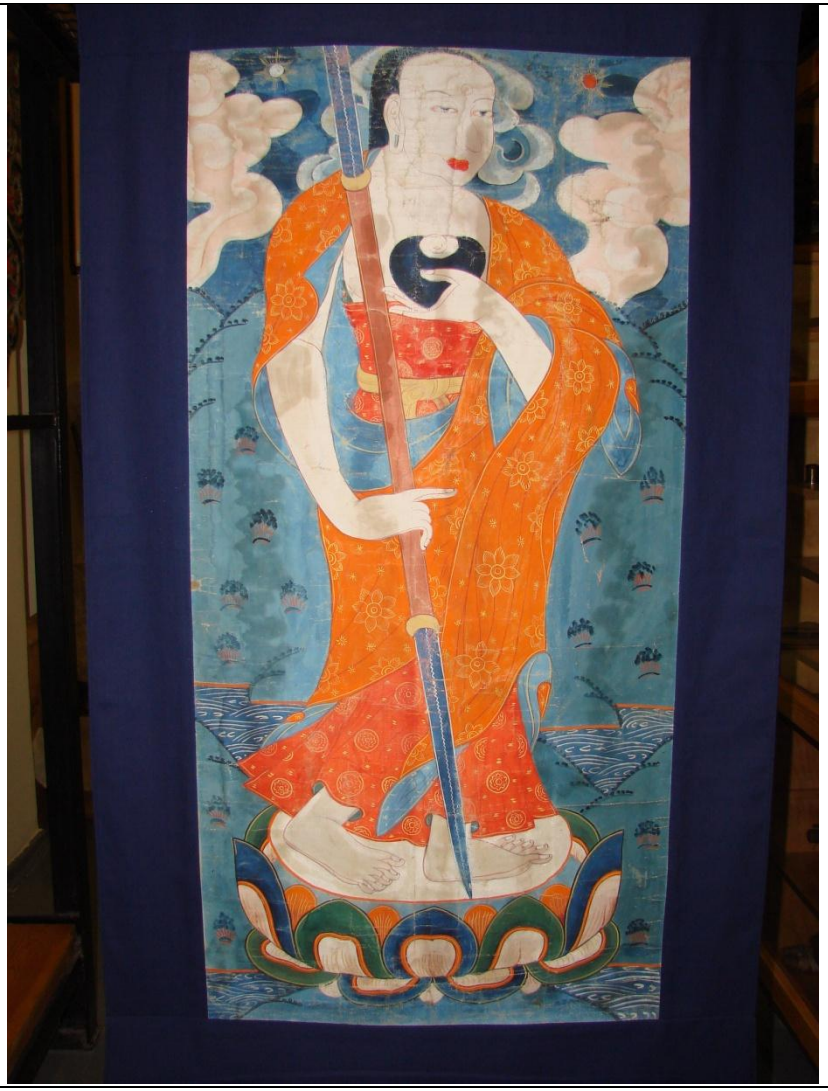
Белый Старец. Начало XX в. Автор: Тушнэ Д.
Бурятия, еравнинская школа.
Полотно грунтованное, краски минеральные
123х64 см.
МИБ ОФ-17654

Туншэ. Начало XX в. Автор: Тушнэ Д. Бурятия, еравнинская школа. Полотно грунтованное, краски минеральные 67,9х77,5 см. МИБ ОФ-17656	**Хий-морин.** Начало XX в. Автор: Дамбийн Н. Бурятия, еравнинская школа. Ткань х/б, тушь, карандаш, графика 200х109 (160х77) см. МИБ ОФ-17754/1

Хий-морин. Начало XX в. Автор: Дамбийн Е-Н. Бурятия, еравнинская школа. Ткань х/б, тушь, карандаш, ксилография 192х140 см.	**Сансарын хурдэ.** XIX в. Бурятия Холст, тушь, краски, ксилография, раскраска 116х95 см.

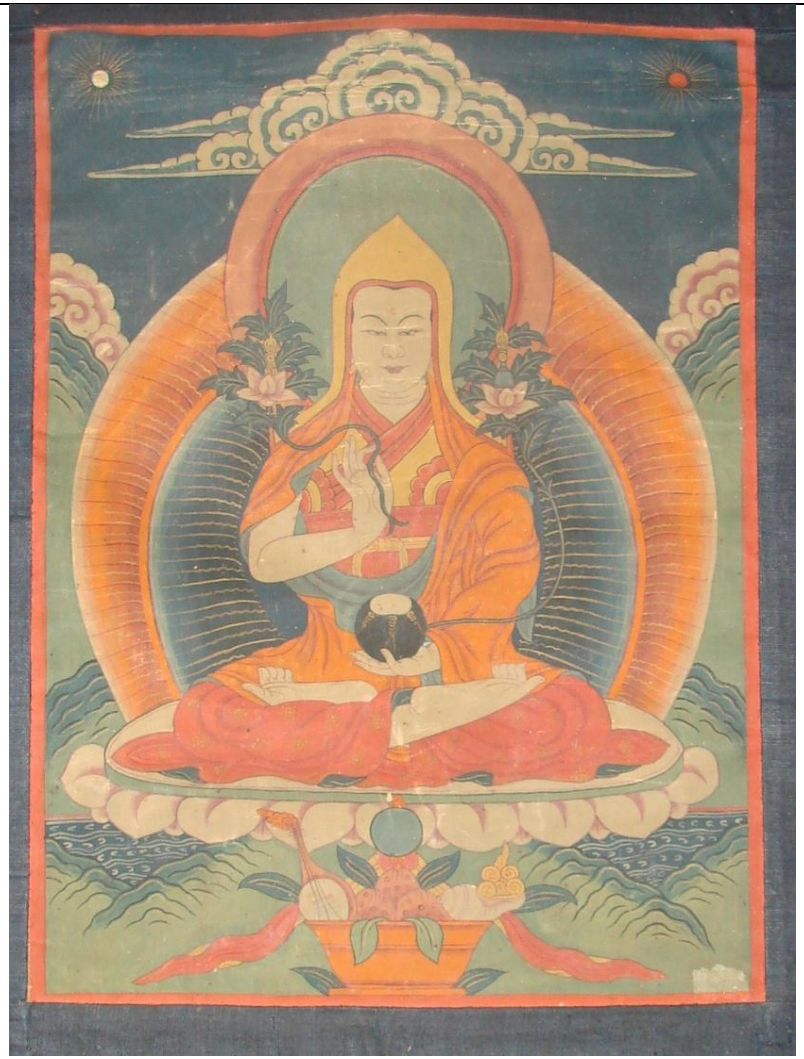
МИБ ОФ-17754/2.	МИБ ОФ-18513.
Абидын шангад. Рай Будды Амитабхи. Конец XVIII в. Бурятия Полотно грунтованное, краски минеральные, хлопок, дерево 78х64 см.	**Обряд Дугжууба (Сжигание сора) - новогодний очищающий обряд.** Конец XIX - начало XX вв. Автор: Лодой Самбу. Бурятия, гусиноозерская школа Краски минеральные, полотно грунтованное

МИБ ОФ-18544.	38x57 см. МИБ ОФ-19044.
Сансарын хурдэ. XIX век. Бурятия Краски минеральные, полотно грунтованное	**Дхритараштра - махараджа, страж Востока.** Конец XVIII в. Бурятия

123х78 см. МИБ ОФ-19045.	Краски минеральные, шелк, полотно грунтованное, хлопок, шитье 101х58 (174х84) см. МИБ ОФ-19047.
	
Шарипутра - ученик Будды. XVIII в. Бурятия Краски минеральные, полотно грунтованное, хлопок, шитье	**Вирупакша – махараджа, страж Запада.** Конец XVIII в. Бурятия

107х53 (163х84) см. МИБ ОФ-19048.	Краски минеральные, шелк, полотно грунтованное, хлопок, шитье 101х58 (174х84) см. МИБ ОФ 19050
Зеленая Тара. Конец XIX – начало XX вв.	**Ситатапатра.** Первая половина XIX в.

Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное, ткань, живопись 15x10,6; 39,1x32,2 см. МИБ ОФ-19602.	Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное, ткань 27,5x42; 56,9x76,3 см. МИБ ОФ-19606.
Ваджрапани. Конец XVIII в.	**Арьябала Шадакшари Локешвара.** Начало XX в.

Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное, ткань 33,1х46,5; 55,5х85,5 см. МИБ ОФ-19608.	Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное, ткань 25,7х21; 61,5х45,5 см. МИБ ОФ-19611.
	
Пять дакинь. II пол. XIX в.	**Лама.** Начало XIX в.

Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 51,5x34,4; 89x66,5 см. МИБ ОФ-19622.	Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 43,2x33,9; 80x53 см. МИБ ОФ-19629.
Белый Старец. Начало XIX в.	**Белый Старец.** Начало XIX в.

Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 35,8x27,3; 81x54,5 см. МИБ ОФ-19654	Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 35,8x27,3; 81x54,5 см. МИБ ОФ-19655
Белый Старец. XVIII - XIX вв.	**Белый Старец (Ту-ди).** Конец XIX - начало XX вв.

Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 40,2х31,8; 58х55,8 см. МИБ ОФ-19657.	Бурятия Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 37,1х25,8; 71х47,3 см. МИБ ОФ-19659.
Белый Старец. XIX- начало XX в. Бурятия (?)	**Далха (тиб.).** XIX в. Бурятия

Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 33х25,5; 68,3х49 см. МИБ ОФ-19660.	Дерево, краски минеральные, полотно грунтованное 32,5х25; 58,8х44,3 см. МИБ ОФ-19662.
Белый Старец. I пол. XIX в. Бурятия	**Черный Джамбхала**. Конец XVIII – начало XIX вв. Бурятия

Краски минеральные, полотно грунтованное 34,5х27; 76,3х45 см. МИБ ОФ-19664.	Краски минеральные, полотно грунтованное 40,6х29,8; 79х53,6 см. МИБ ОФ-19680.
Харити. XIX вв. Бурятия Краски минеральные, полотно грунтованное	**Намсарай.** Начало XIX в. Бурятия Краски минеральные, дерево, полотно грунтованное

40x28; 72,5x52,5 см. МИБ ОФ-19685/2.	49,1x38; 92,3x69 см. МИБ ОФ-19690/2.
Намсарай. II пол. XIX в. Бурятия Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное	**Чойджил.** I половина XIX в. Бурятия Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное

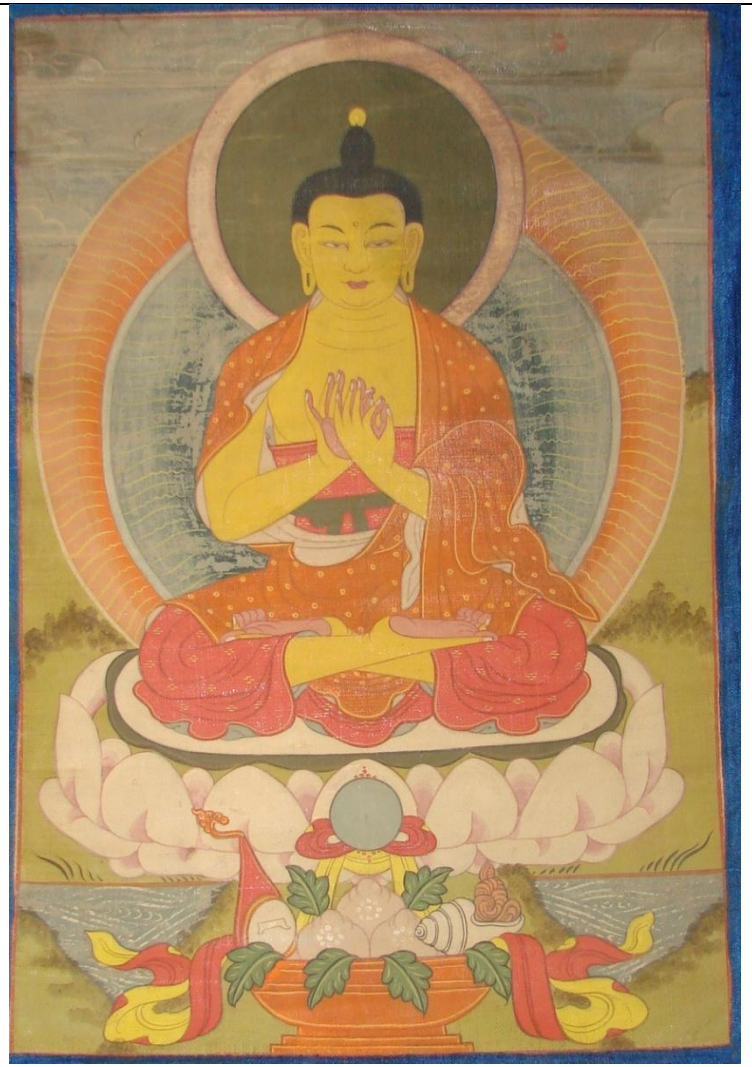
40,9x32; 80,5x59 см. МИБ ОФ-19691/1	40,8x30,3; 80x60,5 см. МИБ ОФ-19706.
.	
Табан-хан. XIX в. Бурятия	**Махакала.** I пол. XIX в. Бурятия

Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 37,5х30; 67,5х48,2 см. МИБ ОФ-19711.	Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 40х31; 71х51 см. МИБ ОФ-19713/1.
Дамжан (Падмасамбхава). XIX в. Бурятия	**Гонгор.** II пол. XIX в. Бурятия

Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 33,9х23,7; 54х40 см. МИБ ОФ-19715.	Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 32,1х24,2; 70х56,8 см. МИБ ОФ-19716/1.
Хаягрива. I пол. XIX в. Бурятия Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 40,9х33,1;	**Палдан Лхамо.** Начало XX в. Бурятия Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 34,5х27,5;

83х52 см. МИБ ОФ-19718.	64х47 см. МИБ ОФ-19722/1.
Жамсаран. II пол. XIX в. Бурятия	**Будда.** I пол. XIX в. Бурятия

Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 43х31;75,5х49 см. МИБ ОФ-19735.	Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 39,7х30,7; 68х53 см. МИБ ОФ-19745/1.
Будда с архатами. I пол. XIX в.	**Буддын Цокшин.** XIX в.

Бурятия Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное, живопись 58,5х39,7; 111х57 см. МИБ ОФ-19745/2.	Бурятия Ткань, краски минеральные, дерево, полотно грунтованное 48,5х35; 94х58 см. МИБ ОФ-19750/2.
	
Будда Амитабха. Конец XVIII в Бурятия	**Будда Ратнасамбхава.** Начало XIX в. Бурятия

Краски минеральные, полотно грунтованное, обрамление х/б, холст, 31х23; 60х38 см. МИБ ОФ-19828/3.	Краски минеральные, полотно грунтованное, обрамление х/б, шелк, 36х24; 61х36см. МИБ ОФ-19829.
Рай Будды Амитабхи (тиб. Дэважин). Конец XVIII в.	**Будда Амогхасиддха.** Начало XIX в.

Бурятия Краски минеральные, полотно грунтованное, холст, 52х36; 93х44см. МИБ ОФ-19830.	Бурятия Краски минеральные, полотно грунтованное, обрамление х/б, холст, 57х35; 103х52см. МИБ ОФ-19833.
Рай Будды Амитабхи . Начало XX в. Бурятия	**Рай Будды Амитабхи .** Конец XVIII в. Бурятия

Краски минеральные, полотно грунтованное, обрамление х/б, обрамление шелковое, 27х20; 55х33,5см. МИБ ОФ-19837.	Краски минеральные, полотно грунтованное, обрамление х/б, холст, 46х35; 89х47см. МИБ ОФ-19839.
Ганзай Буржэл. XIX в. Бурятия Полотно грунтованное, краски минеральные	**Ганзай Палдан Лхамо.** XIX в. Бурятия Краски минеральные, обрамление х/б, полотно грунтованное,

34 х 41 см. МИБ ОФ-19890/4.	обрамление шелковое, живопись 51,5х98; 91х120см. МИБ ОФ-19890/20.
Ганджурва - гэгэн Данзан Норбоев. Первая четверть XX в. Бурятия, гусиноозерская школа.	**Зандан Жуу с двумя учениками.** XIX в. Бурятия

Краски минеральные, полотно грунтованное 52,8 х 23,3 см. длина ткани - 64 см. МИБ ОФ-19890/72.	Краски минеральные, полотно грунтованное, живопись 23,3 х 17 см. МИБ ОФ-19890/97.
Будда Минтугва. Начало XX в. Бурятия, оронгойская школа	**Зеленая Тара (или 21 Тара).** Конец XIX – начало XX вв. Бурятия, оронгойская школа

Краски минеральные, полотно грунтованное, живопись 52,3 х 39,5 см. МИБ ОФ 19890/78	Краски минеральные, полотно грунтованное, живопись 71 х 51,2 см. МИБ ОФ 19890/125
Цзонхава. Начало XX в. Бурятия Краски минеральные, полотно грунтованное, живопись 29,5 х 34,5 см.	**Рай Будды Майтреи.** XIX в. Бурятия Краски минеральные, полотно грунтованное 39,5 х 29,5 см. обр. 71 х 46 см.

МИБ ОФ-19890/161.	МИБ ОФ-19890/237.