

Д. Ц. Цыденова¹, О. Л. Швец²✉

¹Независимый исследователь
Новосибирск, Россия

²Институт археологии и этнографии СО РАН
Новосибирск, Россия
E-mail: ribczolga@yandex.ru

К вопросу об атрибуции буддийской скульптуры из бурятской этнографической коллекции ИАЭТ СО РАН: Зеленая и Белая Тара

В статье представлен искусствоведческий и технологический анализ скульптурных изображений Зеленой и Белой Тары из бурятской этнографической коллекции ИАЭТ СО РАН. Проведена комплексная атрибуция памятников: путем изучения иконографических особенностей и сопоставления с произведениями буддийского искусства Бурятии рубежа XIX–XX вв., определена их культурно-историческая принадлежность. В центре внимания – технологии изготовления, свойственные Оронгойской школе буддийской скульптуры. Эта школа, основанная Санжи-Цыбином Цыбиным, стала одним из ключевых художественных центров региона и оказала заметное влияние на развитие местной традиции буддийского искусства. Рассмотрены приемы обработки материала, композиционные решения, способы декорирования и колористическое исполнение. Результаты исследования позволяют с высокой степенью достоверности отнести анализируемые скульптуры к произведениям оронгойских мастеров конца XIX – начала XX в. Выявленные стилистические и технологические признаки подтверждают их принадлежность к локальной художественной традиции, сочетающей каноны тибето-монгольского буддийского искусства с самобытными чертами бурятского религиозного творчества. Полученные данные обогащают музейно-фондовые коллекции ИАЭТ СО РАН новыми сведениями об атрибуции произведений буддийского искусства, способствуют более точной каталогизации и экспонированию памятников, а также углубляют научное понимание региональных традиций буддийской культуры Бурятии.

Ключевые слова: Зеленая Тара, Белая Тара, буддийская скульптура, атрибуция, папье-маше, иконография, реставрация, Оронгойская школа, Санжи-Цыбин Цыбин, Янгаждинский дацан, ИАЭТ СО РАН.

D. Ts. Tsydenova¹, O. L. Shvets²✉

¹Independent Researcher
Novosibirsk Russia

²Institute of Archaeology and Ethnography SB RAS
Novosibirsk, Russia
E-mail: ribczolga@yandex.ru

On the Attribution of Buddhist Sculpture from the Buryat Ethnographic Collection of the IAET SB RAS: Green Tara and White Tara

This article presents art historical and technological analysis of sculptural images of Green Tara and White Tara from the Buryat ethnographic collection of the Institute of Archaeology and Ethnography of the SB RAS. The comprehensive attribution of the artefacts has made it possible to establish their cultural and historical affiliation by studying iconographic features and comparing them with the works of Buddhist art of Buryatia from the turn of the 19th and 20th centuries. The research focused on manufacturing techniques typical of the Orongoy School of Buddhist sculpture, founded by Sanzhi-Tsybik Tsybikov. That school became one of the key artistic centers in the region and had a notable influence on the development of the local tradition of Buddhist art. The study examines material processing techniques, compositional features, decoration methods, and color models, and indicates with a high degree of confidence that the sculptures may be attributed to Orongoy craftsmen working in the late 19th–early 20th century. The stylistic and technological features confirmed that the sculptures belonged to a local artistic tradition which combined the canons of Tibetan-Mongolian Buddhist art with distinctive features of Buryat religious art. Research results provide the museum collections of the IAET SB RAS with new information on attribution of Buddhist artworks, facilitate more accurate cataloging of the artefacts, and enrich the knowledge about regional traditions of Buddhist culture in Buryatia.

Keywords: Green Tara, White Tara, Buddhist sculpture, attribution, papier-mâché, iconography, restoration, Orongoy School, Sanzhi-Tsybik Tsybikov, Yangaazhan Datsan, IAET SB RAS.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью введения в научный оборот сведений о буддийских скульптурах Зеленой и Белой Тары из бурятской коллекции Музея истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока (далее – фондов ИАЭТ СО РАН). Целью данной работы является комплексная атрибуция и преемственная изучение данных скульптурных изображений. Достижение поставленной цели обеспечивается проведением иконографического анализа (изучения иконографических признаков и стилистических особенностей) и технологического исследования (анализа материалов и техники исполнения).

Буддийская скульптура, будучи отражением религиозного мировоззрения, служит важным ключом к пониманию исторических, социальных и эстетических процессов, характерных для разных регионов Азии, где исповедуют буддизм. Изучение буддийского искусства Бурятии имеет давнюю традицию. Фундаментальные работы К. М. Герасимовой, Г. Л. Ленхобоева, И. И. Соктовой, Ц.-Б. Б. Бадмажипова, С.-Х. Д. Сыртыповой и многих других исследователей заложили основу для понимания иконографических канонов и стилистических особенностей бурятской буддийской скульптуры и живописи.

Расцвет буддийской скульптуры у бурят приходится на последнюю четверть XIX – начало XX в. С середины XIX в. буддизм прочно входит в сознание бурят. Строительство дацанов (сначала деревянных, затем каменных) и украшение храмов привели к формированию самобытной системы – вплоть до «бурятского ордера» в архитектуре. Руководили работами ученые ламы, знавшие иконометрию. Основным направлением буддийской скульптуры у бурят была алтарная скульптура [Жамбаева, 2018, с. 186–187]. В конце XIX в. прославился лама Янгажинского дацана Санжи-Цыбик Цыбиков, создавший в местности Оронгой школу мастеров. Как подчеркивает С. Б. Бардалеева, «основатель школы, лама-философ и универсальный мастер, был не только буддийским священнослужителем, но и талантливым скульптором, сумевшим на рубеже XIX–XX вв. создать первую профессиональную школу буддийской скульптуры в Бурятии» [Бардалеева, 2019, с. 53]. Цыбиков совмещал навыки скульптора, живописца, графика, столяра и резчика по дереву. Его новаторство заключалось в разработке и применении смешанной техники, которая включала: деревянный каркас – для обеспечения прочности конструкции, папье-маше – для моделирования основных форм, гипс – для лепки тонких деталей, жость – для отдельных атрибутов. «Такое сочетание материалов позволяло достигать высокой пластической выразительности при сохранении относительной легкости изделия» [Там же]. По мнению А. Ж. Бальжуровой, «дацанское» искусство конца XIX – начала XX в. ярко представлено эталонными скульптурными произведениями С.-Ц. Цыбикова и

работами мастеров Оронгойской школы, созданной им при Янгажинском дацане. Она также отмечает, что это «первая бурятская профессиональная школа, где были выработаны единый стиль, технологии изготовления красок, свои “секреты” мастерства и различных техник, изобретены особые виды клеев и растворителей» [Бальжурова, 2019, с. 101].

Существенно и то, что развитие профессиональной буддийской скульптуры в Бурятии было тесно связано с определенными историческими обстоятельствами, в частности с государственной политикой, направленной на пресечение связей с монгольскими и тибетскими монастырями, чтобы остановить отток финансов и привоза культовых предметов из-за границы. Эти запреты парадоксальным образом стимулировали рост местных ремесленных центров. Во второй половине XIX в., в период бурного развития бурятского ламаизма, поддержка инициатив собственного духовенства привела к изменению облика дацанов и дацанского культа [Сыртыпова, 2023, с. 136].

Обратимся непосредственно к иконографическому анализу исследуемых памятников.

Скульптура Зеленой Тары (рис. 1, 1; инв. № 4330 оф) выполнена в строгом соответствии с иконометрическими предписаниями. Цвет тела – зеленый, указывающий на принадлежность к семейству будды Амогхасиддхи. Богиня восседает на лотосовом троне в позе *лалитасаны* [Терентьев, 2004, с. 19]: левая нога согнута и покоится на троне, правая спущена вниз. Эта поза является характерной для Зеленой Тары, подчеркивая ее готовность к действию, к мгновенному оказанию помощи. Правая рука богини сложена у колена в жесте *варада мудра* [Там же, с. 25], левая – у груди в жесте защиты [Там же]. Около левого плеча размещен стебель цветущего лотоса.

Скульптура Белой Тары (рис. 2, 1, 3; инв. № 4328 оф). Данное изображение полностью соответствует ее каноническому описанию. У богини присутствуют семь глаз: три на лице (включая глаз мудрости на лбу), а также глаза на ладонях обеих рук и на ступнях. Семь глаз Белой Тары символизируют ее всеведение, направленное на сострадание: глаза на руках – способность помогать через милосердные поступки, на ногах – готовность прийти на помощь повсюду, третий глаз на лбу – просветление, а два обычных глаза – единство с человеческим восприятием мира. Богиня восседает на троне в позе *ваджрасаны* [Там же, с. 16]. Правая рука покоится на колене в жесте *варада – мудра* [Там же, с. 25]. Левая рука, сложенная у груди в жесте защиты [Там же]. Цветок лотоса, чье традиционное положение в иконографии – около левого плеча или груди, к сожалению, сохранился вне скульптуры. Цвет тела – белый, что соответствует иконографическому канону. Голову богини венчает диадема с имитацией драгоценных камней. Все эти нюансы свидетельствуют о знании иконографии мастером и его способности передавать



Рис. 1. Скульптура Зеленая Тара.

1, 3, 6 – скульптура, цветок, основание скульптуры до реставрации; 2 – подбор растворителя для снятия загрязнений; 4, 7, 9, 10 – основание скульптуры и скульптура после реставрации; 5 – деталь украшения короны, глина (макросъемка); 8 – фрагмент пальца, папье-маше (макросъемка).

сложные философские концепции через скульптурную форму.

Сравнение скульптур Зеленой Тары и Белой Тары из бурятской коллекции ИАЭТ СО РАН со скульптурами Белой Тары (рис. 3, 1) и Ушнишавиджайи (рис. 3, 2) С.-Ц. Цыбикова, хранящихся в Национальном музее Республики Бурятия [Бардалеева, 2006, с. 159, 165], выявляет заметное различие в уровне художественной проработки. Произведения из Национального музея отличаются высокой степенью детализации, тщательной проработкой черт лица, богатством орнаментальных мотивов и реалистичной передачей ритуальных атрибутов. В отличие от них анализируемые нами скульптуры характеризуются простотой пластического решения – лаконичностью форм и сдержанностью декора, упрощенной трактовкой ритуальных атрибутов (в частности, мелкой пластики на элементах декора), а также технологическими особенностями (неравномерное нанесение грунтовки, следы исправлений), указывающими на отсутствие отточенной техники. При этом сохраняется общая стилистическая близость, свидетельствующая о принадлежности к единой художественной традиции Оронгойской школы. На это указывают:

гармоничная композиция, соответствующая буддийским канонам; следование каноническим образам; использование характерной для школы смешанной техники (деревянный каркас, папье-маше, глина, гипс); меловая грунтовка с клеевым связующим и водорастворимые пигменты. Однако перечисленные особенности не умаляют культурной ценности скульптур, а лишь подчеркивают иной уровень художественной сложности. Обнаружение характерных для Оронгойской школы технологических решений в рассматриваемых произведениях служит основанием для их атрибуции в рамках этой традиции. Расцвет школы пришелся на рубеж XIX–XX вв., что полностью согласуется с датировкой анализируемых скульптур.

Таким образом, скульптуры Зеленой и Белой Тары из фондов ИАЭТ СО РАН представляют собой пример народного переосмысления профессиональных канонов. Сохраняя ключевые стилистические и технологические признаки Оронгойской школы, они демонстрируют упрощенный подход к пластическому решению, что типично для начинающих мастеров, возможно, даже отражают этап ученичества в данной традиции. Они представляют ценность как свидетельство обучения мастеров.



Рис. 2. Скульптура Белая Тара.

1, 3–5, 8 – скульптура и цветок до реставрации; 2 – внутреннее заполнение; 6 – деталь украшения короны, глина (макросъемка); 7 – подбор растворителя для снятия старого покрытия; (макросъемка); 9, 11, 12 – цветок и скульптура после реставрации; 10 – фрагмент пальца, глина.



Рис. 3. Скульптуры из фондов Национального музея Республики Бурятия.

1 – скульптура Белая Тара; 2 – скульптура Ушнишавиджая.

Любое искусствоведческое исследование музейного предмета неразрывно связано с оценкой его сохранности и помогает в проведении предварительного реставрационного органолептического изучения предмета. Ведь в большинстве случаев все предметы любого этнографического собрания, нуждаются в проведении тех или иных реставрационных мероприятиях, направленных на сохранение материала и продолжения жизни созданных из различных материалов предметов.

Изучение проведенного теоретического искусствоведческого исследования, включающего в себя историко-культурные данные, искусствоведческий анализ – иконография – уточнение стилистических черт и задачи предреставрационного изучения – выявление и подтверждение материалов, технологических особенностей каждой скульптуры и опыта реставрации буддийских памятников [Лебель, Бреславец, 1985], помогли увидеть в одном предмете всю комбинацию материалов. Подобрать щадящие мероприятия, необходимые для каждого, с целью их сохранения и применить следующие действия – удаление поверхностных загрязнений, укрепление материала, возможное восполнение утрат и тонировка.

Проведенные реставрационные исследования скульптур из коллекции/фондов ИАЭТ СО РАН, подтвердили искусствоведческое исследование и технологические особенности изготовления скульптур, описанные М. Н. Лебель [Там же, с. 119].

Скульптура Зеленая Тара (см. рис. 1, 1, 9, 10). Каркас фигуры выполнен из бумаги, нанесенной на ткань, закрепленную на деревянной основе и зафиксированную растительным клеем – папье-маше (см. рис. 1, 6, 7, 8). Для облегчения скульптуры, а, возможно, и для закладывания внутрь сакральных предметов – освященный песок, благовония, лекарственные травы – она снята с основы. Для большей устойчивости, основа – лotosовый трон – укреплен полосой из гипса с добавлением связующего клеевого вещества с последующим вырезанием или оттискиванием на нем растительного рельефа – орнамента [Реставрация..., 1986, с. 24–25]. Внутреннее пространство фигуры заполнено травами. Дно трона плотно закрыто плоской деревянной основой. Украшения короны (см. рис. 1, 5), цветок лотоса на металлической проволочной основе (см. рис. 1, 3, 4), выполнены самостоятельно из глины. Тонкая обмазка-грунтовка под роспись, выполнена из мела с клеевым связующим. Для росписи-раскраски фигуры использовались водорастворимые краски: твердый природный пигмент – цветовая основа красок и жидкое связующее, которое при высыхании дает прочное покрытие [Реставрация..., 1986, с. 28–29]. Шелковые одежды и шарфы-драпировки с нанесенным золотом узором раскрашены неводорастворимыми красками (см. рис. 1, 2).

Скульптура Белая Тара (см. рис. 2, 1, 3). Основа фигуры выполнена из толстого слоя глины с клеевым связующим составом (см. рис. 2, 4), нанесенного на ткань, зафиксированную на деревянной основе. Для облегчения скульптуры, а, возможно, и для внутреннего наполнения сакральными предметами – освященный песок, благовония, лекарственные травы – она снята с основы. Внутреннее пространство фигуры плотно заполнено травами (см. рис. 2, 2). Дно трона закрыто тканью. Медальоны, украшающие лotosовый трон, украшения короны, ожерелья, шарфы, цветок лотоса на металлической проволочной основе

(см. рис. 2, 9, 6, 8) выполнены самостоятельно из глины. Тонкая обмазка-грунтовка под роспись выполнена из мела с клеевым связующим. Для росписи-раскраски фигуры использовались неводорастворимые краски. Сложность в проведении необходимых консервационных мероприятий заключалась в начатых ранее реставрационных работах – плотном покрытии всей фигуры лаком, на момент работ уже состарившимся (см. рис. 2, 1, 3–5, 8), нанесенном поверх потожировых загрязнений для укрепления микротрещин глины, подклеивании украшений на короне. Местами было обнаружено подтонирование красных шелковых одеяний и рисунка на них; лotosового трона. Часть утраченных деталей не восстанавливалась из-за отсутствия оригинальной аналогичной скульптуры.

Консервационно-реставрационные работы со скульптурами Зеленой и Белой Тары предоставили возможность подтвердить ключевые детали для их атрибуции. Среди таких деталей – выявление основного материала скульптур – папье-маше (см. рис. 1, 7, 8), глина (см. рис. 2, 4, 10). Для тонкой проработки украшений (см. рис. 1, 5; 2, 6.), орнаментики, цветов лотоса (см. рис. 1, 4; 2, 9) наличие дополнительных материалов – гипс, глина, характерных для определенной художественной школы.

Заключение

На основании проведенного искусствоведческого анализа скульптур Зеленой и Белой Тары (инв. № 4330 оф, № 4328 оф), а также предреставрационных исследований и консервационных работ, можно сделать вывод о том, что оба памятника представляют собой образцы буддийской скульптуры, выполненные в строгом соответствии с иконографическим канонам, сложившимся в тибето-монгольском буддизме. Обнаружение характерных для Оронгойской школы технологических решений в скульптурах из бурятской коллекции/фондов ИАЭТ СО РАН и общая датировка служат основанием для их атрибуции в рамках этой традиции. Атрибуция данных скульптур, подтвержденная реставрационным исследованием, как произведений данной школы представляется наиболее аргументированной. Полученные сведения позволяют ввести эти памятники в научный оборот и включить их в музейно-экспозиционную деятельность. Их интеграция в академическое и музейное пространство позволит существенно углубить и обогатить представления о традициях бурятского буддийского искусства, а также расширить контекст изучения его региональных особенностей. Кроме того, выявленные технологические особенности изготовления скульптур предоставляют ценную информацию для разработки оптимальных методик музейной реставрации и консервации, позволяя учитывать специфику материалов и техник, применявшихся в регионе на рубеже XIX–XX вв.

Финансирование

Работа выполнена в рамках проекта НИР ИАЭТ СО РАН № FWZG-2026-0001 «Источниковая база по археологии и этнографии Сибири и Дальнего Востока: разработка теоретических и прикладных методов изучения».

Благодарности

Авторы выражают признательность К. В. Тимохину за проведение фотосъемок всех этапов консервационных работ со скульптурами.

Список литературы

Бальжурова А. Ж. Формирование бурятских школ танкописи в конце XIX – начале XX в. // Буддийское искусство: традиции и инновации. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2019. – С. 95–107.

Бардалеева С. Б. Санжи-Цыбик Цыбиков: Выдающийся бурятский художник и его школа буддийской скульптуры. – Улан-Удэ: Буддийская традиционная сангха России, 2006. – 231 с.

Бардалеева С. Б. С.-Ц. Цыбиков – создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 50–65. – doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005

Жамбаева Т. И. Особенности развития бурятской буддийской деревянной скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда / Вестн. РГХПУ им. С. Г. Строганова. – М., 2018. – № 2. Ч. 1. – С. 183–192.

Лебель М. Н., Бреславец А. И. Консервация и реконструкция ритуальной скульптуры бурятских мастеров. – Новосибирск: Наука, 1985. – С. 119–124.

Реставрация станковой темперной живописи: Учебник. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 264 с.

Сыртыпова С.-Х. Д. О состоянии и внешних связях буддийских монастырей Российского Забайкалья на рубеже XIX–XX вв. (на примере Эгитуйского дацана и истории Зандан Жуу) // Вестн. Ин-та востоковедения РАН. – М., 2023. – № 1. – С. 133–149. – doi:10.31696/2618-7302-2023-1-133-149

Терентьев А. А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Нартанг, 2004. – 302 с.

References

Balzhurova A. Zh. Formirovanie buryatskikh shkol thankopisi v kontse XIX – nachale XX v. In *Buddiyskoe iskusstvo: traditsii i innovatsii*. Yekaterinburg: Ural. State Univ. Press, 2019. P. 95–107. (In Russ.).

Bardaleeva S. B. S.-Ts. Tsybikov – sozdatel' pervoy buryatskoy shkoly buddiyskoy skul'ptury. In *Iskusstvo Evrazii*, 2019. No 4 (15). P. 50–65. (In Russ.). doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005

Bardaleeva S. B. Sanzhi-Tsybik Tsybikov: Vydayushchiysya buryatskiy khudozhnik i ego shkola buddiyskoy skul'ptury. Ulan-Ude: Buddiyskaya traditsionnaya sangkha Rossii. 2006. 231 p. (In Russ.).

Lebel M. N., Breslavets A. I. Konservatsiya i rekonstruktsiya ritual'noy skul'ptury buryatskikh masterov. Novosibirsk: Nauka, 1985. P. 119–124. (In Russ.).

Restavratsiya stankovoy tempernoy zhivopisi: Uchebnik. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. 264 p. (In Russ.).

Syrtyanova S.-Kh. D. O sostoyanii i vneshnikh svyazyakh buddiyskikh monastyrey Rossiyskogo Zabaykal'ya na rubezhe XIX–XX vv. (na primere Egituyskogo datsana i istorii Zandan Zhu. *Vestnik Instituta vostokovedeniya RAS*. Moscow, 2023. No. 1. P. 133–149. (In Russ.). doi:10.31696/2618-7302-2023-1-133-149

Terentev A. A. Opredelitel' buddiyskikh izobrazheniy. St.Petersburg: Nartang, 2004. 302 p. (In Russ.).

Zhambaeva T. I. Osobennosti razvitiya buryatskoy buddiyskoy derevyannoy skul'ptury. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S. G. Stroganova*. Moscow, 2018. No. 2, Part 1. P. 183–192. (In Russ.).

Цыденова Д. Ц. <https://orcid.org/0000-0001-8904-5990>

Швец О. Л. <https://orcid.org/0000-0003-4156-4956>

Дата сдачи рукописи: 29.05.2026 г.