

AB-43

719 МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ РЕСТАВРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Э.В. Ганевская
А.Ф. Дубровин
Е.Д. Огнева

ПЯТЬ СЕМЕЙ БУДДЫ

МЕТАЛЛИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА
СЕВЕРНОГО БУДДИЗМА
IX-XIX вв.
ИЗ СОБРАНИЯ ГМВ

Государственный
музей искусства
народов Востока

№ 56672



УРСС
МОСКВА



Настоящее издание осуществлено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 03-06-87023)

Ганевская Эвелина Владимировна
Дубровин Александр Феликсович
Огнева Елена Дмитриевна

Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 368 с.

ISBN 5-354-00561-2

Настоящая работа посвящена одному из видов буддийского искусства — металлической скульптуре малой формы. Еще недавно ее называли бы «бронза», но исследования последних лет, в том числе и относящиеся к собранию Государственного музея Востока, показали, что собственно бронза довольно редко встречается в произведениях данного круга. Представленные предметы являются культовыми изображениями персонажей буддийского пантеона, служившими объектами религиозного поклонения. С полным правом они могут быть названы иконами.

Книга адресована как специалистам, так и всем интересующимся искусствами Востока.

Фотограф Е. И. Желтов

Издательство «Едиториал УРСС», 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, 9.
Лицензия ИД № 05175 от 25.06.2001 г. Подписано к печати 07.10.2004 г.
Формат 70 × 100/16. Тираж 600 экз. Печ. л. 23. Зак. № 201
Отпечатано в ГП «Облиздат», 248640, г. Калуга, пл. Старый Торг, 5.

ISBN 5-354-00561-2

© Текст: Э. В. Ганевская,
А. Ф. Дубровин, Е. Д. Огнева, 2004
© Фотографии: Е. И. Желтов,
А. Ф. Дубровин, 2004
© Едиториал УРСС, 2004

ИЗДАТЕЛЬСТВО **УРСС**
НАУЧНОЙ И УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
E-mail: URSS@URSS.ru
Каталог изданий
в Internet: <http://URSS.ru>
Тел./факс: 7 (095) 135-42-16
Тел./факс: 7 (095) 135-42-46

2191 ID 17749



Содержание

Эвелина Владимировна Ганевская. <i>Pro memoria</i>	7
Предисловие (Э. В. Ганевская)	9
Введение. Скульптурная икона северного буддизма (Э. В. Ганевская)	12
Исследование состава сплавов, техники и технологии изготовления металлической скульптуры стран северного буддизма (А. Ф. Дубровин)	23
Душа изображений в тибетской традиции (письменные тексты буддийских скульптур) (Е. Д. Огнева)	33
Группы металлической скульптуры, представленные в каталоге (Э. В. Ганевская)	49
1. Ранняя скульптура Непала IX–XI веков	49
2. Скульптура северо-восточной Индии X–XII веков. Стиль Пала-Сена	51
3. Скульптура Западного Тибета кашмирской традиции XVI–XVII веков	57
4. Скульптура Западного Тибета XV–XVIII веков	60
5. Скульптура Китая эпохи Мин XV–XVII веков	64
6. Традиция незолоченой скульптуры	66
7. Традиция золоченой скульптуры	71
8. Скульптура Монголии XVII–XIX веков	78
9. Скульптура Китая эпохи Цин (1644–1911)	81
10. Скульптура с неясно выраженными стилевыми различиями XVIII – начала XX века	83
Каталожный список (Э. В. Ганевская, А. Ф. Дубровин, Е. Д. Огнева)	86
1. Ранняя скульптура Непала IX–X веков	87
2. Скульптура северо-восточной Индии IX–XII веков. Стиль Пала-Сена	91
3. Скульптура Западного Тибета кашмирской традиции, XVI–XVII века	104
4. Скульптура Западного Тибета XV–XVIII веков	113
5. Скульптура Китая эпохи Мин, XV–XVII века	123
6. Традиция незолоченой скульптуры XV–XVIII веков	135
6.1. Незолоченая скульптура Тибета XV века	135
6.2. Незолоченая скульптура Тибета XVI–XVII веков	136
6.3. Подражание стилю Пала-Сена. Тибет, XVII–XVIII века. Китай, XVIII век	146
6.4. Единичные подражания стилям различных центров буддийской скульптуры	184
7. Традиция золоченой скульптуры. Непал—Тибет, XV – начало XVIII века	195
7.1. Скульптура, декорированная цветными камнями	195
7.2. Скульптура без вставок камней. Тибет, XV–XVIII века. Непал, XV–XVIII века	234

8. Скульптура Монголии XVII–XIX века	259
8.1. Традиция Дзанабадзара	259
8.2. Другие школы Монголии	264
9. Китайская скульптура эпохи Цин (1644–1911)	271
9.1. Скульптура конца XVII–XVIII веков	271
9.2. Скульптура Китая эпохи Цяньлуна, вторая половина XVIII века	276
9.3. Скульптура Китая конца XVIII–XIX веков	281
10. Скульптура конца XVIII–XIX веков с неясно выраженными стилевыми различиями	294
Индекс персонажей пантеона (Э. В. Ганевская, Е. Д. Огнева, В. В. Вертоградова)	309
Глоссарий	331
Приложение 1. Исследование тибетских текстов, извлеченных из скульптур собрания ГМВ	349
Приложение 2. Пять татхагат и их соответствия	358
Литература	360



Эвелина Владимировна Ганевская

Pro memoria

Чакравартин — эталон духовного и физического совершенства. Он обладает гармоничными пропорциями, гладкой поверхностью тела, скрывающей внутреннее строение — мускулы, сухожилия, кости. Не жесткая конструкция скелета поддерживает тело, а давление внутренней жизненной силы — праны, пульсация жизненных соков...

На конференции Института восточных культур РГУ в раскаленной июньским солнцем аудитории психологического факультета нечем дышать, не спасают открытые настежь окна и запасы минеральной воды. Только энтузиазм молодого семинара «Невербальные коммуникации в культуре» поддерживает должный тонус и медленно тающую ясность мысли докладчиков и слушателей при явном цейтноте. Но вот, после небольшого перерыва место за столом занимает женщина в белом поплиновом костюме с воротником стоечкой, светло улыбается и неспешно, раздумчиво и внятно, как на школьном уроке в любимом классе, начинает читать свой текст. Ее облик, голос и ритм речи непонятным образом наполняют зал прохладой, завораживая почти физическим ощущением особого поля, в которое погружен исследователь и его объект. Для музейного работника время, вечность и история словно меняются местами, мерцающая и просвечивающая в бесконечном хороводе. Эвелина Владимировна Ганевская не только умела погружаться в это поле, она обживала этот мир с домовитостью щедрой хозяйки, заманивая к себе гостей на пиршество духа за круглым столом. Умение работать вместе дорогого стоит, и она обладала даром знакомить коллег и увлекать их своим замыслом. Так сложился и авторский коллектив предлагаемого издания — читателю судить, насколько удалось осуществить творческие планы исследователя.

Эвелина Владимировна мечтала о большой выставке своих маленьких скульптур. Максималист по натуре, она не допускала и мысли, что выставка или какое-либо издание, ее сопровождающее, возможно до завершения исследования всей коллекции. Почти сорок лет работы в Музее Востока ушло на изучение коллекции, атрибуцию, выделение региональных групп скульптуры и местных школ. Достаточно сказать, что до этого исследования коллекция бытовала в хранении под условным названием «тибетская бронза» — подлинное происхождение памятников было неизвестно. Требовалось особенное мужество, редкая энергия и упорство, чтобы решиться приступить к разбору этого леса скульптур, не отчаиваться и не отступить. Историк Ганевской приходилось осваивать в ходе этой работы не только специальную литературу, но и новые профессии искусствоведа и ориенталиста. Впрочем, вряд ли это казалось ей тогда труднее, чем принятое по окончании педагогического института решение поехать учительствовать в деревню Горбенки, что в Калужской области.

Может показаться, что речь идет о «кабинетном ученом», без остатка посвятившем свою жизнь любимому делу. Однако каждому, кто действительно знаком с музейной работой, хорошо известно, что музей — это открытый дом, это выставки, экскурсии, экспедиции, вернисажи, консультации, а также скрытая за этим фасадом «черная» работа — учет, инвентаризация, реставрация, упаковка-распаковка, транспортировка, и отчетность и еще раз отчетность...

Как и все сотрудники старшего поколения, Эвелина Владимировна начала работу в музее экскурсоводом: так молодой специалист учится любить и почитать *вещь*, через которую ему открывается и облик ее создателя, и культура, его породившая. Но и этого мало, надо научиться передавать эту любовь зрителю и слушателю. Эвелина Владимировна была прекрасным рассказчиком и, кроме того, у нее было обостренное чувство *вещи*, она почти физически ощущала ее, — форму, цвет, вес и фактуру поверхности, словно на ощупь можно было узнать всю ее историю и долгий путь от родных мест до музейной полки. Может быть, это *чувство вещи* сформировалось и позже, когда она стала хранителем запасного фонда Южной Азии. Сколько раз пришлось ей брать в руки тяжелые крутобокие медные чаши, сияющие золотым отливом лаки, касаться теплой поверхности резного дерева и слоновой кости! Как любила она индийские ткани — изысканные златотканые сари из Бенареса, яркие вышивки из Панджаба и Гуджарата, воздушные узоры «каламкари»... Здесь были написаны три каталога произведений индийского искусства: «Изделия „бидри“ в коллекции ГМВ», «Ткани „химру“ в коллекции ГМВ», «Изделия из слоновой кости в коллекции ГМВ». Общее описание индийской коллекции музея нашло свое отражение в путеводителе «Искусство Индии», написанном совместно с Н. К. Карповой.

Однако ни многочисленные выставки и лекции, ни объемная работа в фонде не могли отвлечь Э. В. Ганевскую от главной темы — буддийской скульптуры. На конференциях в Музее Востока, Эрмитаже, Институте востоковедения, в сборниках научных сообщений музея появлялись доклады и статьи с атрибуцией скульптур из буддийской коллекции. Не ограничиваясь поисками аналогов в специальной литературе, Э. В. Ганевская привлекает к работе над коллекцией и своих коллег. Е. Д. Огнева и В. Л. Сычев читают тибетские и китайские тексты вложенных в скульптуры свитков, А. Ф. Дубровин проводит анализ сплава, позволяющий уточнить их происхождение. Результатом этой работы стал первый обобщающий труд: в 1985 г. Э. В. Ганевская защитила кандидатскую диссертацию о бронзовой буддийской скульптуре индо-непальского круга.

Однако на этом работа над коллекцией не заканчивается. С годами у Эвелины Владимировны вырабатывается не только свой метод атрибуции мелкой буддийской пластики, но появляется особое чутье эксперта, совмещающее опыт и интуицию. Эвелина Владимировна охотно консультирует коллег из других музеев. В 1984 и 1985 гг. она выезжает в Улан-Удэ по приглашению Бурятского государственного объединенного исторического и архитектурно-художественного музея для исследования коллекций буддийского искусства. Осень 1985 г. она проводит в экспедиции на раскопках монастыря на Кара-тепе в Старом Термезе. Новый опыт, новые впечатления — проекция на главную тему, новое понимание уже известного.

Пожалуй, самой прочной и глубокой любовью Эвелины Владимировны стала металлическая скульптура Непала, родины Сиддхартхи Гаутамы Будды. Непал, лежащий на перекрестках горных путей между Индией, Китаем, Средней Азией, дивная долина среди высочайших на Земле гор, надолго привязал к себе ее сердце. Первый раз ей удалось приехать туда в 1978 г., потом повезло, еще три раза в 1983–1985 гг. она возвращалась в эту страну. В 1992 г. в Музее Востока открылась обаятельная выставка «Искусство Непала» — авторская работа Э. В. Ганевской. Эвелина Владимировна задумала книгу о бронзовой скульптуре Непала и начала работу над ней. Три статьи, опубликованные в сборниках научных сообщений ГМВ и Института искусствоведения МК РФ, должны были стать началом этого исследования. Однако последняя из них вышла уже после ее кончины.

Главный труд Э. В. Ганевской, каталог авторской выставки «Пять семей Будды», был представлен на Ученый совет ГМВ за три месяца до этой печальной даты. Кажется, скульптуры бодхисаттв еще помнят добрые прикосновения ее рук в белых хлопчатых перчатках. Замкнутые в невидимой сетке иконографического канона, они молча хранят тайну своего многолетнего общения с маленькой женщиной с мягкими, уютными движениями.

И. И. Шентунова

Предисловие*

Э. В. Ганевская

Искусство стран северного буддизма много раз становилось предметом специальных экспозиций в музейных и выставочных залах всего мира. Особенно оживленной выставочная деятельность была в 60–70-е гг. прошлого века, когда стремительный процесс деколонизации способствовал обновлению интереса к культуре Востока. В нашей стране традиция выставок буддийского искусства восходит к 1919 г., когда в Петрограде была открыта «Первая буддийская выставка». На ней экспонировались коллекции, собранные русскими учеными и путешественниками. В то время не было возможности издать каталог, но история сохранила материал большого научного значения — лекции, прочитанные в период действия выставки корифеями русского востоковедения — С. Ф. Ольденбургом, О. О. Розенбергом, Ф. И. Щербатским, Б. Я. Владимирцовым. Само же открытие выставки в обстановке войны остается примечательным фактом нашей гражданской и культурной истории.

В 1920-е гг. большую экспозицию буддийских памятников, преимущественно металлической скульптуры, имел Центральный музей народоведения в Москве. Автор экспозиции Б. А. Куфтин систематизировал материал по иконографическому принципу, представив в зримых произведениях изобразительного искусства пантеон северного буддизма. Описание пантеона дано Б. А. Куфтиным в вышедшем в 1927 г. путеводителе «Краткий обзор пантеона северного буддизма и ламаизма в связи с историей учения на примере коллекции, представленной в Музее народоведения». Путеводитель и по сей день служит образцом представления широкому читателю и зрителю буддийской проблематики. Центральный музей народоведения был расформирован в 1940 г., а его обширные коллекции распределены по ряду музеев СССР, включая и Государственный музей Востока (тогда Музей восточных культур). Переданные нам экспонаты составили основу музейного собрания металлической скульптуры, демонстрирующей на настоящей выставке. Многие из них впервые были опубликованы в путеводителе Б. А. Куфтина.

В последующие десятилетия формирование выставок по признаку принадлежности памятников к определенной конфессии стало невозможным из-за жесткой атеистической направленности официальной идеологии. Памятники религиозного искусства представлялись в контексте национальных культур и сохранялись в составе музейных коллекций и экспозиций исключительно в качестве памятников искусства, этнографии, истории религии и атеизма отдельных стран. В Музее Востока по этому принципу были организованы выставки «Искусство Бурятии» в 1970 г., «Искусство Монголии» в 1981 и 1984 гг., «От Бронзового стремени до Золотой богини» в 1987 г., «Искусство Непала» в 1992–1993 гг. В последние годы мы обратились к показу отдельных видов буддийского искусства. Так, в 1991–1992 гг. прошла выставка живописной тибетской иконы («Люди и боги Тибета») из собрания Государственного музея Востока. Теперь мы предлагаем вниманию зрителей выставку металлической скульптуры малой формы стран северного буддизма.

* Предисловие было написано Э. В. Ганевской в период подготовки каталога выставки «Пять семей Будды». Несмотря на то, что в связи с кончиной Эвелины Владимировны выставка не состоялась, мы считаем необходимым сохранить данное предисловие в тексте книги.

Ареал северного буддизма примыкает непосредственно к границам России, более того, он включает в себя российские республики Бурятию, Туву, Калмыкию, район Алтая. Постоянные контакты с буддийскими странами открывали доступ в Россию и культовым памятникам. Их привозили купцы, православные миссионеры, они приходили в процессе естественного обмена культовыми объектами внутри региона распространения данной религии. Ценные коллекции были собраны русскими путешественниками — исследователями Центральной Азии — П. К. Козловым, А. М. Позднеевым, С. Ф. Ольденбургом и другими; большая часть этих коллекций хранится в музеях Санкт-Петербурга, Казани, в городах Сибири и Дальнего Востока — Омске, Томске, Иркутске, Улан-Удэ, Чите, Владивостоке.

Представленное на настоящей выставке собрание Государственного музея Востока значительно уступает по объему собраниям петербургских музеев, но очень сходно с ними по своему составу. Его большую часть составляют произведения, происходящие из Тибета, Монголии и Китая, однако, Индия и Непал также представлены рядом памятников. Основу собрания составили скульптуры, переданные после расформирования в 1940 г. Музея народоведения. В ГМВ хранятся также произведения из коллекции А. М. Позднеева, составившие отдельный раздел выставки, и из собрания семьи Рерихов. Остальная часть коллекции скомплектована из единичных поступлений. Значительные приобретения сделаны во время закупочных экспедиций музея в Бурятии в 1980-е гг. В настоящее время эти материалы находятся в стадии научной обработки и потому не включены в состав выставки.

Атрибуция и датировка металлической буддийской скульптуры осложняется целым рядом обстоятельств. Основная трудность заключается в самой природе этого вида искусства. С одной стороны, свойственная скульптуре вообще ограниченность изобразительных средств сужает возможность сравнений и аналогий с другими памятниками. С другой стороны, высокая степень канонизированности религиозных изображений создает видимость унификации художественных произведений, затрудняющую анализ их специфических качеств.

Работа над коллекцией металлической скульптуры северного буддизма в ГМВ была начата в середине 1960-х гг. сотрудником музея Э. В. Ганевской. К концу 1970-х гг. ею была завершена каталогизация собрания. Однако сделанная в то время атрибуция и датировка памятников рассматривалась автором каталога и научным коллективом как опытная и во многом предварительная. Для уточнения классификации скульптур музей считал необходимым произвести исследование состава сплавов, техники и технологии их изготовления. Эту работу выполнил сотрудник ГосНИИР А. Ф. Дубровин. Кроме скульптур ГМВ им были проведены анализы большого числа памятников из собрания Государственного Эрмитажа и музея Улан-Удэ. Исследование потребовало создания собственной методики обработки данных анализов. В этом отношении работа А. Ф. Дубровина приоритетна. Результатом исследований явилось уточнение датировки и атрибуции отдельных памятников и целых комплексов скульптур. Проведенные анализы и обработка полученных данных по методике А. Ф. Дубровина показали, что датировка ряда групп сильно занижена. Для аналогичных памятников из собрания ГМВ авторами каталога приняты более поздние даты с разницей во времени в одно—четыре столетия.

Атрибуция и датировка скульптур, произведенная на основе стилового анализа, анализа составов сплавов и техники изготовления, дополнена сведениями, извлеченными из надписей, имеющихся на ряде памятников собрания ГМВ и текстов, записанных на свитках бумаги, обнаруженных в реликвариях скульптур. Большая часть их выполнена на тибетском языке и гибридном санскрите, которым пользовались тибет-

ские буддисты. Переводы этих надписей и комментарии к ним выполнены сотрудником Украинской академии наук Е. Д. Огневой. Ее статья о вложениях, совершаемых при освящении скульптур, имеет самостоятельный интерес, так как касается малоисследованной проблемы, связанной с буддийской практикой почитания иконы. Вопросы, связанные непосредственно с вложениями и надписями на скульптурах из собрания ГМВ, рассмотрены в специальной статье, помещенной в приложении к каталогу. Переводы и комментарии к надписям на других языках выполнены В. В. Вертоградской (санскрит), В. Л. Сычевым (китайский язык), К. Шрестхой (невари).

Таким образом, настоящая выставка предлагает систему классификации металлической скульптуры северного буддизма, созданную в результате комплексного исследования материала учеными разных специальностей.

Авторы каталога благодарят коллег И. И. Шептунову, В. А. Коренько, В. Е. Войтова, Т. В. Сергееву, взявших на себя труд прочитать в рукописи настоящую работу и сделавших ряд ценных замечаний к тексту.

Введение. Скульптурная икона северного буддизма

Э. В. Ганевская

Настоящая работа посвящена одному из видов буддийского искусства — металлической скульптуре малой формы. Еще недавно ее называли бы «бронза», но исследования последних лет, в том числе и относящиеся к собранию Государственного музея Востока, показали, что собственно бронза довольно редко встречается в произведениях данного круга¹⁾. Представленные предметы являются культовыми изображениями персонажей буддийского пантеона, служившими объектами религиозного поклонения. С полным правом они могут быть названы иконами.

Широкое применение небольших по размеру литых фигур в культовой практике восточных религий (индуизма, буддизма, джайнизма) — характерная черта художественной культуры Южной, Юго-Восточной, Центральной и Восточной Азии. Материал книги относится только к той части этого обширного региона, где была распространена северная ветвь буддийского учения, но и при этом условии география представленных памятников чрезвычайно широка. Она включает в себя северную и северо-восточную Индию, Тибет, Монголию, Китай. Эти страны и живущие в них народы объединяет многое в их исторической судьбе. С древности тут осуществлялся обмен идеями и культурно-историческими ценностями. Великий шелковый путь, протянувшийся по северной окраине региона, дороги, проложенные через перевалы в Гималаях и через Тибетское нагорье, обеспечивали постоянство контактов между различными его областями. В Средние века, в связи с распространением буддизма, здесь сложилась определенная идеологическая общность. Учение было принято в регионе в форме одного из главных его направлений — северного буддизма, в отличие от южного буддизма, принятого в странах Юго-Восточной Азии.

Хронология книги определена преимущественно составом музейного собрания Государственного музея Востока, не располагающего памятниками, датируемыми ранее IX в. Тем не менее, данные временные рамки вполне оправданы с точки зрения истории буддизма и его искусства. К концу 1-го тыс. н. э. северный буддизм уже сложился как особое религиозное направление и был принят в основных странах региона — северной и северо-восточной Индии, Непале, Тибете. XIX в. также может рассматриваться рубежной датой — ареал северного буддизма значительно расширился за прошедшее тысячелетие. Учение было принято в Китае, Бурятии, Туве, Калмыкии, на Алтае. Вместе с тем это было последнее столетие, когда религиозное искусство существовало в традиционных условиях, еще не нарушенных катаклизмами XX в.

В художественной культуре северного буддизма присутствуют практически все виды пластического искусства. В культовых центрах в комплексе с архитектурными памятниками находим настенные росписи, живописные иконы, скульптуру из дерева, металла, глины, папье-маше, разнообразную культовую утварь, украшения из шелковых тканей и т. п. В насыщенную декоративность храмового убранства металлическая

¹⁾ См. статью А. Ф. Дубровина «Исследование состава сплавов, техники и технологии изготовления металлической скульптуры стран северного буддизма» в настоящем каталоге.

скульптура вносит торжественное сияние позолоты, строгость незолоченых, покрытых темной патиной фигур.

В религиозном искусстве буддизма природа скульптуры соотносится с культом личного бога. Истоки его лежат в общеиндийской традиции почитания *иштадеваты*²⁾ — бога, с которым верующего связывает собственный выбор или обычай той социальной группы, к которой он принадлежит. В средневековом буддизме культ *иштадеваты* нашел продолжение в почитании *идамов* (тибетский перевод *иштадеваты*) — личных покровителей, избираемых верующими для своей защиты. Поклонение *иштадевате-идаму* предполагает личный контакт адепта с богом, воплощенным в изображении; поэтому икона может быть небольшого размера. С течением времени и развитием учения и религиозной практики буддизма культ иконопочитания постоянно набирал силу, возрастало и значение личной иконы, представленной единичным изображением божественного персонажа. Соответственно умножалось и количество скульптурных икон.

Традиция металлической скульптурной иконы северного буддизма берет свое начало на родине учения — в Индии. В практике индийских религий установилась своеобразная шкала ценности скульптурной иконы в зависимости от материала, из которого она сделана. Так, по сообщению «Агнипураны», наименее ценные изображения делались из глины, далее следовали фигуры из дерева, из обожженной глины, из камня, наконец, наивысшую, религиозную заслугу давало изготовление иконы из золота или другого металла³⁾. Достоинства металлической скульптуры заключались не только в ценности материала, но и в ее пластических качествах. Техника «замещенного воска» позволяет с большой точностью воспроизвести особенности иконографии в мягкой восковой модели. Переведенное затем в металл, это изображение полностью сохраняет первоначальную форму, но обретает при этом прочность, золотистый блеск поверхности, его можно дополнительно украсить гравировкой или чеканкой, инкрустировать драгоценными камнями, покрыть позолотой, раскрасить. Отпечаток сакральной тайны лежит на самом процессе литья, когда в лоне глиняного кокона совершается превращение мягкой модели в прочный, устойчивый к воздействиям внешней среды и как бы неразрушимый образ. Преимущество металлической скульптуры малой формы заключено еще и в прелести осязания плотной, обладающей ощутимой тяжестью фигурки божества, ее гладкой отшлифованной поверхности. Осознав достоинство пластических качеств литого изображения, буддийские мастера не изменяли этому виду иконы на протяжении почти двух тысячелетий.

Индийская традиция литья металлических изображений восходит к эпохе цивилизации долины Инда, причем первые известные памятники датируются 2-м тыс. до н. э. По всей вероятности, уже в то время была известна техника «замещенного воска». Однако после столь раннего начала наступает более чем тысячелетний период почти полного отсутствия фигуративных изображений на субконтиненте, в том числе как литых фигур, так и каменных изваяний. Возможно, в этот период искусство использовало недолговечные материалы, полностью уничтоженные временем. Как бы то ни было, длительное молчание художественной культуры первой прерывает каменная скульптура, чьи памятники сохранились с III–II вв. до н. э. Затем проходит еще почти полтысячелетия, прежде чем во II–III вв. н. э. появляются первые металлические изображения.

За этот период происходят величайшие события в истории Индостана: упадок цивилизации долины Инда; приход племен ариев, их расселение на Индо-Гангской

²⁾ Значение слов, выделенных курсивом, указано в Глоссарии и Индексе персонажей.

³⁾ Цит. по: Reeves R. *Cire Perdue Casting in India*. New Delhi: Crafts Museum, 1962. P. 28.

равнине и сложение Вед — сборников священных гимнов ариев; возникновение городов и государств ариев; формирование брахманизма; вторжение на субконтинент армии Александра Македонского в IV в. до н. э.; возникновение первой индийской державы Маурьев в IV в. до н. э., достигшей апогея своего величия при Ашоке в III в. до н. э., и ее распад во II в. до н. э.; возникновение новой державы, созданной центрально-азиатским племенем кушан, в состав которой вошли районы Средней Азии, северная и центральная части Индостана.

В середине I-го тыс. до н. э., когда рушилось привычное устройство жизни и шел процесс создания крупных и сильных государств, многие искали новые пути духовной жизни и совершенствования, не удовлетворяясь тем, что давала им ортодоксальная брахманская религия. Одним из бродячих искателей истины (паривраджиков) был мудрец из племени шакьев (*Шакьямуни*), открывший путь к избавлению от новых рождений, которые, согласно индийским представлениям, следуют после смерти человека и бесконечно продлевают его страдания, и получивший имя *Будда* (Пробужденный).

Основой учения *Будды* являются четыре благородные истины и восьмеричный путь. Истины гласят следующее:

- 1) в мире есть страдание;
- 2) оно имеет причину;
- 3) если есть причина, то ее можно познать — это страсти и желания, которые человек стремится удовлетворить;
- 4) если причина познана, то ее можно устранить.

К избавлению от страданий ведет восьмеричный путь. Он состоит в соблюдении морально-этических норм, следование которым ведет к трансформации психики человека:

- 1) правильные взгляды (постижение четырех благородных истин);
- 2) правильное стремление (желание обрести спасение, достичь *нирваны*);
- 3) правильная речь (отказ от лжи);
- 4) правильное поведение (непричинение вреда другим существам);
- 5) правильный образ жизни (добывание средств к существованию только честным путем);
- 6) правильные усилия, направленные на самосовершенствование, на отказ от эгоистических помыслов;
- 7) правильные мысли (не следует думать «это — я», «это — мое», надо сознавать общность всего сущего в мире);
- 8) правильное сосредоточение (достижение состояния полного отречения от мира, избавление от страданий, что ведет к прекращению перерождений и переходу в *нирвану*).

Таким образом, человек сам осуществлял свое избавление от страданий. Перенос центра тяжести на волю и духовный труд самого человека придавали буддизму большую притягательность. Свое учение *Будда* назвал *Дхарма* — одно из значений этого слова — Закон. Прочитав первую проповедь, Будда привел в движение, повернул колесо Закона, это деяние стало называться «дхармачакраправартана».

Согласно буддийской традиции, основатель учения проповедовал более сорока лет, умер в возрасте 80 лет. Учение продолжало распространяться и после его смерти, находя новых последователей. В III в. до н. э. буддизм получает деятельную поддержку Ашоки, при котором состоялся III собор последователей *Будды*. На нем было принято решение о расширении миссионерской деятельности как на Индостане,

так и за его пределами. В буддизме сложились различные школы. На рубеже новой эры окончательно оформляются два течения в буддизме, получившие название *хинаяна* («малая колесница») и *махаяна*, («большая колесница»). Впоследствии эти направления получили также названия «южный буддизм» и «северный буддизм», согласно географии их распространения.

Различие *хинаяны* и *махаяны* заключается в ряде основных концепций учения. Прежде всего, они касаются вопроса о природе *Будды*. В *хинаяне* он остается земным учителем, в *махаяне* развивается теория множественности *будд*, являющихся проявлением единого высшего тела *будды* — *дхармакайи*, высшего космического принципа. Обожествление *Будды* повлекло за собой создание обширного пантеона персонажей *махаяны*. Так же как множественность *будд*, признается и множественность *бодхисаттв*. В *махаяне бодхисаттвы* — существа, достигшие высшего совершенства, но остающиеся в мире для помощи людям на их пути к спасению. Подвижничество *бодхисаттвы* противопоставляется прежнему идеалу *архата*, святого, достигшего собственного спасения, но не проповедующего *Дхарму*. Более того, *махаяна* считала возможным для мирянина достичь *нирваны*, в то время как *хинаяна* признает эту способность только за членами монашеской общины — *сангхи*.

Ко времени оформления двух главных течений значительный путь развития прошло и буддийское искусство. Самые ранние дошедшие до нас памятники относятся к III в. до н. э., когда под покровительством Ашоки строились буддийские мемориальные сооружения — *ступы*. Ко II в. до н. э. относится сооружение *ступы* в Бхархуте (шт. Мадхья Прадеш), на западных склонах Деканского плоскогорья развивается скальная архитектура. Здесь, в твердых базальтах Западных Гхат, высекают просторные помещения для совершения обрядов поклонения *ступе* и монастыри-вихары с монашескими кельями и залами для собраний. Архитектурные сооружения украшают рельефными композициями на темы событий из жизни Будды и преданий о прошлых перерождениях учителя — *джатак*. Однако в бесконечной веренице самых различных персонажей — животных, фантастических чудовищ, богов и людей — нет главного героя — самого *Будды*. Его присутствие обозначается символами — колесом Закона в сцене первой проповеди, пустым тронем под деревом Бодхи в сцене обретения просветления и т. д. Впервые изображение *Будды* появляется в первые века н. э. в двух художественных центрах, входивших в состав Кушанской империи, — в Гандхаре (северо-западная область Индостана, совр. Пакистан и Афганистан) и в Матхуре — священном городе трех религий на р. Джамне (шт. Уттар Прадеш), где на протяжении многих веков создавали статуи индуистских, буддийских и джайнских божеств.

Гандхарская школа сложилась на основе взаимовлияния местной традиции и художественной культуры эллинистических государств Востока, образовавшихся после походов Александра Македонского. Пластические особенности гандхарских статуй *Будды* определены именно этим синтезом, в них жив отзвук античной скульптурной традиции. *Будды* Матхуры, появившиеся несколько позднее гандхарских, исполнены в том же характере, в каком изображались могучие якши — местные божества, олицетворявшие плодоносные силы природы. Вместе с тем эти ранние произведения обладают той общностью, которая делает образы *Будды* безошибочно узнаваемыми, в какой бы стране и в какое бы время они ни были созданы. Этому способствуют не только обязательные иконографические признаки — *урна* между бровями, *ушнисиша*, удлиненные мочки ушей и т. п. — но сама идея просветленного существа, которой в Индии было найдено адекватное воплощение в изобразительном искусстве.

Появление зримого образа центрального персонажа повлияло на все дальнейшее развитие буддийского искусства. К началу новой эры уже сложился комплекс различных видов пластического искусства культового буддийского центра. Определились

основные формы архитектурных сооружений, будь то наземные или пещерные монастыри, тематика и порядок расположения на их стенах рельефных панно. Остатки живописи в ранних пещерах Аджанты и ряде других мест (например, в монастыре на Кара-тепе в южном Узбекистане) свидетельствуют о наличии стенописи. До нас не дошли памятники живописи, не связанные с плоскостью стены, но сохранилось руководство по созданию культовых живописных изображений на ткани в одном из ранних махаянских сочинений «Манджушримулакальпа». С возникновением образа *Будды* в комплексе буддийского искусства появилась монументальная скульптура, занявшая вскоре центральное место среди других культовых объектов. Одновременно появляется и скульптура малой формы.

Знаменательно, что изображения *Будды* как конкретного человека, прошедшего реальный жизненный путь, появляются в эпоху, когда развивается теория множественности *будд*, в бесконечном ряду которых образ земного Учителя теряет свою уникальность. Однако очевидно, что *Будда Шакьямуни* сохраняет значение реального примера возможности достичь просветления, а культ поклонения его изображениям получает еще большее распространение. Соответственно возрастает потребность иметь при себе его образ, скульптурный, а может быть, и живописный.

В начале нашей эры, впервые после упадка цивилизации долины Инда, на Индостане появляются литые металлические статуэтки. Они происходят из разных центров и известны как разрозненные единичные находки. Но уже в следующий период — в эпоху Гуптов (IV–VI вв. н. э.) металлическая скульптура занимает значительное место в искусстве основных религий Индии, причем буддийские памятники явно преобладают. Время правления Гуптов и современной им династии Вакатаков, правившей на Декане и в Центральной Индии, считается периодом классического искусства индийской древности. В истории металлической скульптуры это был период, когда, полностью овладев техникой и изобразительными средствами литой формы, мастера создавали произведения, по своим художественным достоинствам равнозначные каменным изваяниям. Вместе с тем определилось особое место металлической скульптуры как наиболее распространенного культового объекта, предназначенного для личного поклонения. В дальнейшем именно в этой функции металлические изображения найдут наиболее широкое применение в культовой практике буддизма.

На основе опыта гуптского времени в период раннего Средневековья развивались многочисленные школы художественного литья. Из них наибольшее значение для стран северного буддизма имели школы, сложившиеся в северо-восточном (Бихар и Западная Бенгалия, Бангладеш) и северо-западном (Кашмир и ряд прилегающих к нему территорий) районах Индостана. Северо-восточную школу принято называть школой Пала-Сена, по именам династий, правивших в этом районе в VIII – начале XIII вв. Здесь буддизм пережил последнюю фазу своего развития в истории на Индостанском субконтиненте. Из остальных районов он был вытеснен индуизмом, а в XIII в. буддийские центры в Бенгалии и Бихаре были разрушены мусульманскими завоевателями. Но именно последний период индийской истории буддизма оказался особенно важным для дальнейшей судьбы учения, поскольку в это время была разработана теория и практика средневековой формы буддизма *ваджраяны* — «алмазной колесницы». Буддизм *ваджраяны* имел особенно большой успех в Тибете, который приобрел впоследствии значение главной страны северной ветви учения.

Ваджраяну называют также тантрическим буддизмом. Тантризм — учение, основывающееся на древних, восходящих к доисторическим временам, культах богини-матери и плодоносных сил природы. На протяжении всего исторического периода они существовали и существуют сейчас в отдельных частях Индии как народная

вера. В первой половине 2-го тыс. н. э. древнейшие представления, отождествлявшие плодородие природы и плодородие человека, стали основой для создания новой религиозной теории. Ее главную часть составила концепция энергетического принципа мироздания, которое понималось как половое начало — мужское и женское. Соответственно большое значение приобрели культы женских божеств, супруг мужских персонажей. В большинстве тантрических школ индуизма энергетическим принципом выступает женское божество — шакти, получающая многочисленные воплощения в виде различных богинь. Только в единении с ней бог осуществляет свои творческие функции. В буддизме, напротив, *праджня* (мудрость) носит пассивный характер. Она есть трансцендентная мудрость, реализация которой ведет к просветлению, она — цель, которую стремится достичь каждый буддист. Энергетический принцип заключен в мужском божестве, он — упая — средство, метод достижения цели — праджни. То, что есть в большом космосе, есть и в малом космосе, т. е. в человеке. *Ваджраяна* указывает путь от общего, универсального к индивидуальному, частному. Каждый человек несет в себе праджню (интуитивное знание о сути вещей) и упаяю, или средство ее постижения. Придавая космическим принципам категорию пола, учение утверждало и священную сущность живых существ: каждая женщина есть праджня, каждый мужчина — упая. Эротическая символика, широко применяемая тантризмом, иллюстрирует концептуальные положения учения. Ее высшим символом — махамудрой — является физический союз супружеской пары, (скр. *югоннаддха* «чета, соединенная в объятиях», — тиб. *яб-юм* — «отец-мать»), в котором реализуется достижение трансцендентной мудрости, обеспечивающей просветление.

Развитие психических способностей человека, изначально признававшееся буддизмом как условие успеха в достижении цели, в *ваджраяне* получает особенно большое значение. Путем изменения своего психического статуса человек может сократить путь к *нирване* и вместо прохождения через бесконечное число перерождений достичь просветления за семь, или даже за одну жизнь. Теория и практика *ваджраяны* направлены на предельную активизацию психической деятельности человека. В этой связи разрабатывается система различных методов достижения высшего уровня сознания. Образы персонажей пантеона в антропоморфной форме обретают роль медитативных символов, зримых проявлений безличной высшей реальности.

Бесконечно разросшийся пантеон северного буддизма можно представить в виде пирамиды. На ее вершине помещается *Ади-будда*, или первоначальный будда. В мифологии *махаяны* и *ваджраяны* он рассматривается как персонификация всех будд и *бодхисаттв*. Из него в особой последовательности эмануируют Пять будд созерцания или *Пять татхагат*. Каждый *татхагата* — родоначальник семьи, или «кулы», персонажей, в которую входят *бодхисаттвы*, *идамы*, боги с их женскими соответствиями. Наряду с развитием культа женских персонажей усиливается значение гневных форм, которыми обладают практически все персонажи. Они представляют динамическую часть психической трансформации космической энергии, их функция заключается в подавлении всего, что мешает обретению просветления. Облик гневных форм разительно контрастирует с обликом мирных форм персонажей. Вместе с тем их объединяет общность композиционной схемы, наличие таких компонентов как лотосовый трон, ореол и нимб, характер и способ ношения одежд и украшений. Пантеон в целом построен по принципу проявления кардинальных противоположностей единого целого. При этом каждый персонаж через принадлежность к определенной семье своего *татхагаты* может быть возведен к общему источнику — *Ади-будде*.

В процессе медитации адепт должен увидеть внутренним взором избранное им божество со всем набором атрибутов и иконографических признаков. Значительную

часть учения составляет эзотерический комплекс, доступный только тем, кто получил соответствующее посвящение. Для основной массы верующих персонажи пантеона имеют значение чудесных защитников, помогающих в земных, конкретных делах. Им молятся об избавлении от болезней, о ниспослании удачи в различных предприятиях, им приписываются и магические функции.

Успеху медитации способствует исполнение ритуальных действий, значительная часть которых также имеет тайный смысл. При этом используются различные компоненты, относимые к трем видам: тем, которые исполняются телом (позы — *асаны*, жесты — *мудры*); тем, которые связаны со словом, речью (молитвенные формулы — *мантры* и *дхарани*, магические слоги, из которых происходят боги); тем, которые являются материальными объектами (символические предметы — *ступа*, *ваджра* и т. п., магические диаграммы — *янтры* и *мандалы*, изображения персонажей пантеона — иконы). Посредством *асан* достигается ощущение внутренней уравновешенности, когда внешняя неподвижность способствует незатрудненности внутренних процессов. Повторение *мантр* и созерцание культовых объектов дает должную фиксацию мысли. Когда же цель достигнута, и медитирующий увидел предмет своей медитации, он складывает руки в соответствующей *мудре* как знак исполненного обряда и обретенного единения с божеством.

Осуществить полностью весь медитативный процесс могут лишь люди, прошедшие под руководством учителя длительный процесс обучения и тренировки. Для обычных верующих предлагаются иные пути. Вот как выглядят наставления в ритуале в одном из текстов, посвященных *Таре*: «Укрепив себя в намерении делать добро этому миру, поклоняющийся должен размышлять о форме богини *Тары*, которая отождествляется со Вселенной. Далее он должен размышлять о желтом слоге, внутри которого находится Бхагавати (богиня, в данном случае *Тара*). Тот, кто неспособен к медитации, должен повторять мантру „ОМ ТАРЕ ТУТТАРЕ ТУРЕ СВАХА“ — это царица всех *мантр*, обладающая огромной силой. Ее приветствуют, ей поклоняются и ее почитают все *татхагаты*»⁴⁾. Таким образом, медитация может быть заменена механическим действием, имеющим в глазах верующего магическую силу.

Точно так же продвинутый в искусстве мистик мог увидеть свое божество только при помощи силы сосредоточения. Тому, кто не развил в себе таких способностей, требовалась опора — реальный предмет созерцания. Так все специфические особенности учения *ваджраяны* и ее религиозной практики способствовали развитию изготовления материальных объектов культа — магических диаграмм (*янтр* и *мандал*) — и икон (живописных и скульптурных). В их соотношении есть определенная иерархия с точки зрения эстетического качества пластического образа. Схема *янтры* — чисто знаковое выражение идеи, ее изобразительные возможности ограничиваются ритмической организацией геометрических фигур и цветовых пятен. В *мандале* чертеж обогащается вписанными в диаграмму фигурами божеств, которые по сути своей — те же символы, они могут заменяться буквенными обозначениями символических слогов. Икона дает зримый образ в соединении с символично-атрибутивным комплексом *мудр* и *асан*, в ее композиции в скрытом виде присутствует также геометрический символизм *янтр* и *мандал*. Как произведение изобразительного искусства она «обращена к способности человека к сопереживанию, сотворчеству и духовному перенесению в творимый его фантазией идеальный мир»⁵⁾.

⁴⁾ «Садханамала», садхана 98. Цит. по: *Bhattacharyya B. The Indian Buddhist Iconography. Calcutta: Mukharadhyay, 1958. P. 23.*

⁵⁾ *Коган М. С. Изобразительное искусство в сфере человеческого общения // Советское искусствознание. 1982. № 1. С. 179.*

Изобразительный канон, определявший основные качества антропоморфных образов персонажей, сложился в Индии еще в эпоху древности. Воспринятый тантрическим буддизмом, он получил в средневековый период лишь ряд уточнений и более детализированную разработку в отдельных своих частях. Признаком божественности считалось физическое совершенство, образцом которого служил *чакравартин*. Его описывали при помощи ряда метафорических сравнений, вызывающих представление о полных, округлых формах с упругой эластичной поверхностью. *Чакравартин* подобен слону, предводителю стада, гусю, льву, полому внутри стеблю распутившегося лотоса. Далее следуют более конкретные указания: жилы, мускулы и кости не должны быть заметны, лодыжки и голени не должны выступать, икры должны быть округлой формы, изгиб ноги должен быть малозаметен⁶⁾. Внутреннее строение тела предлагалось полностью скрыть под гладкой наружной поверхностью: не жесткая конструкция поддерживает фигуру, а давление внутренних сил, жизненной энергии — праны, что и означает подобие полому стеблю лотоса.

Иконометрический канон содержал детально разработанную систему мер, определявших пропорции фигуры. Основное значение имели две меры: тала — длина ладони или высота лица от подбородка до края волос на лбу; и ангул — ширина пальца или его фаланги. Не очень жесткая фиксированность размера ангула требовала дополнительных уточнений, поэтому в различных иконометрических системах обычно указывалось сколько ангулов содержится в тале — 12 или 12,5. Наиболее гармоничное телосложение имеет меру в девять тал (скр. наватала), что равняется 108 ангулам. Сокращение меры приводит к увеличению головы по отношению к телу, укорочению ног и туловища, фигура теряет стройность. Изображения высших персонажей — *будд*, *бодхисаттв* — делались по мере «наватала», остальные группы персонажей имели укороченные пропорции: для гневных форм определялись меры в шесть, пять и даже менее тал. Их нарочитая коренастость дополнительно увеличивалась за счет деформации чрезмерно полных фигур с объемистыми животами. Подобные образы наглядно представляют необузданность страстей и контрастно оттеняют благородное совершенство мирных форм персонажей. Отступление от естественных пропорций делалось и в сторону увеличения меры. В средневековых сочинениях часто указываются нормы больше, чем «наватала» — 116, 120, 125 ангулов. Подобные пропорции были одним из средств идеализации образов — так через систему мер выражалась иерархия персонажей пантеона.

Иконометрия составляет неотъемлемую часть философских систем буддизма. Разделы по иконометрии содержатся в таких центральных сочинениях *ваджраяны* как «Калачакра-» и «Самвара-тантра». Систему пропорций излагали в своих трудах виднейшие представители тибетского буддизма *Цзонхава* и *Таранатха*⁷⁾. Различные школы тибетского буддизма придерживались различных систем иконометрических норм. Вместе с тем выявить эти различия в конкретных произведениях довольно трудно, особенно в скульптуре. В отношении произведений малой формы эта задача теряет всякий смысл, так как в небольших по размеру фигурах иконометрические различия выражаются в столь малых величинах, что воспроизвести их практически невозможно. Нам неизвестно ни одного примера удачной атрибуции памятников мелкой металлической скульптуры на основе соответствия пропорций той или иной системе мер.

⁶⁾ *Читралакшана*. Характерные черты живописи / Предисловие, перевод и примечания М. И. Воробьевой-Десятковской // *Мастера искусства об искусстве*. Т. 1. М., 1965. С. 35.

⁷⁾ *Герасимова К. М.* Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Улан-Удэ, 1971. С. 46–55.

Вторая часть изобразительного канона — иконография — определяет символично-атрибутивный комплекс, соответствующий различным группам персонажей пантеона и отдельным его представителям. В культовом изображении значимо все: одежды и украшения, позы, жесты рук, предметы, которые персонажи держат в руках или размещают рядом с собой. Учитывая знаковый характер многих персонажей *ваджраяны*, важным иконографическим признаком является количество голов, рук и ног. Помимо атрибутов, характерных для отдельных групп или единичных персонажей, существуют признаки, общие для всех представителей пантеона. Они составляют обрамление главной фигуры и связаны с общей концепцией образа божественного персонажа в буддизме.

Всем хорошо известно лотосовое сидение — почти постоянная принадлежность буддийских изображений. Символика лотоса чрезвычайно широка. В наиболее универсальном своем значении цветок лотоса мыслится моделью космоса. В другом своем значении лотос является символом независимого рождения, причиной которого не были желания. Рожденный в лотосе уже перешел в *нирвану*, или должен перейти в данном, последнем своем рождении.

Находящийся в центре цветка лотоса олицетворяет центр мироздания, мировую ось. В этом смысле лотосовый трон находит соответствие в другом распространенном типе пьедесталов буддийских божеств — прямоугольном престоле. В наиболее широко распространенном варианте — пьедестал, сужающийся в средней своей части, — проявляется преемственная связь престола с ведийским алтарем. Последний имел аналогичное сужение, подобное женской талии. Жертва, приносимая на алтаре, осуществляет связь неба и земли. Божество, замещая собой жертву, служит олицетворением этой связи. Значение трона и сидящего на нем божества как воплощения космоса подтверждает название трона-престола, принятое в дальневосточной традиции — *сумеру*, т. е. гора Меру, стоящая в центре Вселенной. Развитием этой идеи служат и другие компоненты композиции — нимб и ореол, называемые в индийской традиции *ширашчакра* («круг вокруг головы») и *пребхаманда* («светящийся круг»), представляющие излучение энергии божества, в котором возникают боги, эманулирующие из главного персонажа скульптуры. Никак не изображенные, эти персонажи присутствуют незримо. Так, единичная фигура божества мыслится *мандалой* — магической моделью космоса, в которой вокруг главного персонажа размещаются его сопутствующие, отмечая стороны света и другие точки Вселенной.

В обрамлении трона и пьедестала божество предстает в канонической позе, с каноническими жестами. Формально они имеют соответствия в естественных движениях человека, но канон преобразует их в сакральные положения — *асаны* и *мудры*, — символизирующие трансцендентное состояние изображаемого. Живую физическую активность сменяет фиксированность, остановка движения. Композициям канонических поз свойственно сложное соотношение динамики и покоя, способствующее ощущению экстатической приподнятости образа. Если композиция скульптуры в целом несет идею бога как зримого проявления единой безличной реальности, то позы и жесты в совокупности с атрибутами раскрывают конкретное имя персонажа, с которым ассоциируются значение и функции данного представителя пантеона. Заметим, что символизм композиции, условный язык поз, жестов, атрибутов увеличивают информационные возможности скульптуры, в известной мере снимая исконную ограниченность этого вида искусства в раскрытии сюжета. Всего лишь поворот ладони руки меняет содержание произведения. *Будда с бхумиспаршамудрой* сидит под деревом *бодхи*, силой своего сосредоточения побеждая демона Мару. *Будда* в той же позе, но с жестом *абхьямудра*, укрощает опьяненного слона,

буйствующего на улицах города. Так единичное изображение божественного персонажа, выдержанное в канонических нормах, становится самодостаточным культовым объектом с точки зрения полноты воплощения религиозной идеи.

Тесная связь изображения с культовым назначением породила мысль об отсутствии у тибетцев отношения к ним как к художественным произведениям, отчего сама постановка вопроса об изобразительном искусстве Тибета кажется бессмысленной. Вынесение художественной традиции за рамки понятий эстетического привлекает своей экстравагантностью, как бы подчеркивающей уникальность культуры, развивающейся в русле северобуддийской традиции. Однако правомерно предположить, что здесь наблюдается определенное смещение понятий. Оно происходит от распространения законов европейской светской художественной традиции на религиозную художественную традицию. Высокая степень канонизированности сюжетов и изобразительных средств иконописи и культовой скульптуры осознаются как полная подчиненность правилам, имеющим значение священных установлений, исключающих для художника возможность какого-либо выбора, проявления собственного эстетического чувства. В оценке его работы существует только одна мера — точность воспроизведения иконографического архетипа.

Вместе с тем изучение конкретного материала — произведений живописи, скульптуры и использующихся в культе декоративно-прикладных предметов — показывает, что ни канон, ни жесткая связанность с религиозной практикой не исчерпывают художественного творчества. За пределами их регламентаций остаются бесконечное разнообразие цветовых оттенков, архитектоника скульптурных форм и пластическая выразительность различных материалов (камня, дерева, металла...), бесконечное множество декоративных мотивов — язык изобразительного искусства. Помимо канона на характер произведений оказывают влияние местные художественные традиции: образы божественных персонажей неизменно получают этнические черты того народа, в среде которого они создаются; местный орнамент, чувство цвета вплетаются в ткань религиозного произведения, в чем-то почти неуловимо изменяя канонический образ, но не лишая его сакрального значения.

Внимательному наблюдателю материал буддийской металлической скульптуры являет поразительное разнообразие стилей. Эти произведения малой формы отразили грандиозный процесс развития различных школ искусства северного буддизма. Процесс, для нас во многом еще неясный в его исторической конкретности, но, несомненно, связанный с эволюцией учения и распространением его в странах Азии. Две тенденции следует отметить в истории буддийского искусства и, в частности, металлической скульптуры малой формы. Первая — последовательное развитие отдельных школ (отмеченных национальным или местным своеобразием), часто охватывающее большие временные периоды — от нескольких веков до целого тысячелетия. Вторая — наличие общих для всего мира северного буддизма эволюционных процессов, в силу которых определенные новации художественных идей распространялись в ряде стран или во всех его странах. К этому следует добавить взаимодействие отдельных школ, приводившее к сближению их стилей, а также традицию подражания отдельным авторитетным произведениям или целым направлениям, широко распространенную в практике северобуддийских мастеров, чтобы представить себе мир северного буддизма как некое единое поле развития искусства при всем разнообразии существовавших на нем школ.

Описание металлической скульптуры можно соответственно представить как историю отдельных школ. Таким образом в нашей книге построено описание техники и технологии изготовления скульптур и составов сплавов, применявшихся

в странах северного буддизма. В этом есть свой смысл, поскольку локальные традиции применения определенных сплавов и отчасти технические приемы оказались более устойчивыми по сравнению с эволюцией стилей художественных произведений. Для описания стилевых групп мы избрали другой путь, в котором хронологический принцип превалирует над локальным. При подобном порядке изложения история отдельных школ делится на ряд периодов, каждый из которых рассматривается синхронно с другими школами. Так, группа ранних непальских скульптур помещена в начало каталога, в то время как непальская скульптура позднего Средневековья описывается в связи с одной из тибетских школ этого же времени. Китайская скульптура эпохи Мин XV в. рассматривается отдельно от группы скульптур эпохи Цин XVII–XVIII вв., помещенной в конце каталога и т. п.

В составе музейной коллекции ГМВ представлены далеко не все школы металлической скульптуры северного буддизма, а отдельные — представлены лишь единичными произведениями. Тем не менее книга дает общее представление об истории развития одного из основных видов искусства северного буддизма в синхроническом (как во многом общем для всего региона) и в диахроническом (как историю локальных школ) планах.

Исследование состава сплавов, техники и технологии изготовления металлической скульптуры стран северного буддизма

А. Ф. Дубровин

Изучение древних и средневековых металлургических производств весьма важно для правильного понимания многих сторон истории человечества. Ареал северного буддизма, охватывающий страны Южной, Центральной и Восточной Азии, выходящий своими западными областями к Волге (Калмыкия), представляет обширное поле традиционной металлургии в одном из ее специфических видов — изготовлении металлических фигур, являющихся объектом религиозного поклонения. В приложении к задачам изучения памятников буддийского искусства металлургические исследования имеют своей целью определение состава сплавов, способов литья и других технических приемов, использовавшихся в странах северного буддизма, что позволяет уточнить датировку и атрибуцию скульптур.

Традиция литья металлических скульптур в северном буддизме восходит к индийской традиции металлургии. С распространением буддизма в странах Азии распространялась и техника изготовления культовых предметов. Как и все, что связано с религиозной сферой, методы производства были сакрализованы, их описание входило в состав священных текстов. Поэтому, независимо от местной традиции, производство культовых объектов во всем ареале распространения северной ветви учения имело общие черты, сохранявшиеся в основном своем виде на протяжении столетий.

Средневековые индийские тексты сообщают, что скульптуры делали из золота, серебра, меди, латуни и железа¹⁾. Сразу следует отметить, что золотые и серебряные скульптуры встречаются весьма редко (что естественно), железных же мы пока не знаем ни одной. Наиболее распространены латунные скульптуры, затем медные, и только потом идут бронзовые, так что общеупотребительный термин «буддийская бронза» не соответствует истинному положению вещей.

Наибольшее распространение получила техника изготовления, называемая «литье по выплавляемой модели» (за рубежом приняты термины «lost wax» и «cire perdue» — «утраченный воск»). Суть этой техники заключается в следующем. Из специальной восковой мастики делали изображение, затем на восковую фигуру наносили, соответственно просушивая, несколько слоев жидкой глины, затем наносили слой густой глины, придающий форме прочность. После просушки форму нагревали, вытапливая из нее воск, а в образовавшуюся полость заливали расплавленный металл. После затвердения металла форму разбивали, а скульптуру дорабатывали — шлифовали, полировали, украшали. Каждая сделанная в этой технике скульптура уникальна, поскольку восковая модель расплавлялась, и для следующей скульптуры нужно было лепить новую. Единственное, что сохранялось — это воск, который собирали при вытапливании в специальные сосуды. Так что в последнее время в англоязычной литературе более правильным считается термин «lost form» («утраченная форма»). Описанным выше способом получали сплошные скульптуры (без полости внутри).

¹⁾ *Krishnan M. V. Cire perdue casting in India. New Delhi, 1976.*

Для получения полых скульптур сначала делали глиняную сердцевину («шишку»), затем покрывали ее слоем воска. От толщины воскового слоя, естественно, зависела толщина стенок скульптуры. Дальше поступали так же, как и при отливке сплошных скульптур. Для того, чтобы сердцевина не провалилась после вытапливания воска, ее крепили металлическими или деревянными шипами («жеребейками») к наружной глиняной корке. Деревянные жеребейки сгорали при заливке металла, а металлические снаружи срезали, но внутри они могли сохраняться. В некоторых случаях обнаруживаются остатки таких шипов. Для того, чтобы отлились все части скульптуры, существовали системы литников и выпаров, по которым металл получал доступ ко всем частям формы. В ряде случаев литники не удалялись, а составляли часть декора готовой скульптуры (чаще всего это встречается у западно-тибетской скульптуры).

При описании скульптур мы употребляем термин «полое литье». Имеется в виду, что помимо пьедестала в самой скульптуре (фигуре) имеется внутренняя полость. Как правило, такие полости служили реликвариями. В том случае, когда полым является только пьедестал (неполых пьедесталов мы не встречали), скульптура считается «сплошной». Не всегда скульптуру отливали целиком. Достаточно часто встречаются изготовленные отдельно части фигуры (чаще всего руки или атрибуты). Способы крепления были самые разные — части спаивали между собой, зажимали, приклепывали. Интересен способ крепления фигуры к подставке, именуемый «доливкой». Отлитую фигуру с остатками литников на ногах (скульптуру отливали со стороны ног) скрепляли с моделью подставки (ее могли делать и по восковой модели, и отливать в разборную форму) и заливали в нее расплавленный металл. За счет разогрева литников подставка прочно скреплялась с фигурой. Об индийских мастерах, практиковавших этот способ, писали, что они скрепляли фигуры с подставкой настолько искусно, что только самый опытный мастер мог заметить место скрепления. Действительно, только по остаткам литников можно предположить, что подставка долита к фигуре, да еще в тех случаях, когда фигура отлита по воску, а подставка в форму.

подавляющее большинство буддийских скульптур отлито по восковой модели, но существовали и другие способы их изготовления. Например, туловище, голову, руки и ноги выколачивали из листа по частям, а затем спаивали вместе. Интересно, что при этом кисти рук и ступни ног зачастую отливали, а затем прикрепляли к чеканным частям скульптуры. Начиная с XVII в. мастера отливали восковую модель по частям в форму и, работая с такими, условно говоря, модулями, собирали фигуры различных персонажей из набора одинаковых частей тела и атрибутов, как из детского конструктора²⁾. Существовало и литье восковой модели в составные формы. В фондах музея г. Улан-Удэ есть металлическая форма. Предполагалось, что она служила для отливки восковых моделей, но на самом деле в подобные формы можно было заливать и металл.

Теперь обратимся к сплавам, из которых сделаны скульптуры. Для определения состава сплавов был проведен оптико-эмиссионный количественный анализ. Весьма интересно было бы отождествить полученные результаты со сплавами, описанными в средневековой литературе. К сожалению, мы знаем о сплавах, применявшихся для отливки скульптур, очень мало. М. В. Кришнан, автор книги «*Cire perdue casting in India*», приводит описания пятикомпонентного (панчалоча) и восьмикомпонентного (аштадхату) сплавов из средневековых трактатов «Манасара» и «Шилпаратна»³⁾. Пятикомпонентный сплав состоит из золота, серебра, меди, латуни, олова. Вось-

²⁾ *Shroeder U. von. Indo-Tibetan bronzes. Hong Kong, 1980. P. 44.*

³⁾ *Krishnan M. V. Op. cit. P. 30.*

микомпонентный сплав — из золота, серебра, меди, латуни, олова, свинца, железа, ртути. Описаны и другие сплавы, состоящие из магического числа компонентов⁴⁾. Тибетские сплавы описаны в книге Л. Ш. Дагьяба⁵⁾. Но сложность в том, что упоминающиеся в трактатах сплавы либо не имеют аналогий среди данных анализов, как ритуальные сплавы «панчалеха» и «аштадхату», либо среди компонентов сплавов указаны латунь или бронза, которые сами по себе являются сплавами с весьма широкими границами содержания элементов, что делает невозможным расчет состава, либо упоминаются только цвет или прочность сплава. Более того, С. Е. Ли высказал мнение, что это алхимические магические описания сплавов, не имевшие аналогий в практике литейщиков⁶⁾. С ним согласен Э. Ло Бу, добавляя, что, по материалам его полевых исследований, ни один практикующий литейщик-невар не только не пользуется, вопреки утверждениям М. В. Кришнана, этими трактатами в качестве руководства, но никогда не слышал о них⁷⁾. Таким образом, належно отождествить данные анализов с какими-то известными по старинным описаниям сплавами удается нечасто. Но можно выделить применявшиеся в определенных регионах сплавы, попытаться уточнить их хронологические границы. В сочетании со стилистическим анализом и технологическими приемами это может позволить нам уточнить атрибуцию некоторых скульптур.

В каталоге мы называем латунями сплавы на медной основе, в которых основным легирующим компонентом является цинк. Прочие сплавы считаются бронзами. В тех случаях, когда анализ сплава не был сделан, в каталоге мы пишем «медный сплав». Легирующими считаются элементы, содержание которых 1 % и более⁸⁾.

Несмотря на возможность при литье по восковой модели очень точно передать фактуру модели (на некоторых скульптурах видны даже отпечатки пальцев мастера, работавшего с воском), скульптуры требовали доработки после отливки. Необходимо было отшлифовать и прочеканить поверхность, проработать орнамент. Как правило, его тоже прочеканивали, но иногда встречается и гравировка. Орнамент могли наносить на восковую модель, но могли работать и по металлу, уже на отливке. Если орнамент, нанесенный на восковую модель, после отливки дорабатывался (а, как правило, это так и было), то мы далеко не всегда можем отличить его от орнамента, проработанного сразу по металлу. Не всегда возможно и отличить гравированный орнамент от чеканного. В подобных случаях в каталожном описании стоит знак вопроса.

Скульптуры инкрустировали металлами другого цвета (медью, золотом, серебром). Хотелось бы подробнее остановиться на одном, довольно редко встречающемся способе инкрустации. Обычно инкрустируют поверхность, вбивая в приготовленные углубления проволоку или листочки металла. Но у тибетской скульптуры мы встречаем и несколько иную технику: на подготовленную поверхность клали кусочки металла, несколько более толстые, чем для сусального покрытия, а затем прочеканивали.

Многие скульптуры покрыты позолотой. Как правило, это амальгамное золочение. Растворенное в ртути золото наносили на скульптуру и, нагревая ее до 500

⁴⁾ Majumdar N. G. A Gold-Plated Bronzes from Mahashan // The Modern Review. 1926. № 40.

⁵⁾ Dagyal L. S. Tibetan Religious Art. Weisbaden, 1977.

⁶⁾ Lee S. E. Clothed in the Sun: a Buddha and a Surya from Kashmir // Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1967, February. P. 42–50.

⁷⁾ Lo Bue E. Statuary metals in Tibet and the Himalayas: history, tradition and modern use // Aspects of Tibet Metallurgy / Ed. by W. A. Oddy and W. Zwißf. British Museum. Occasional Paper. 1980. № 15. P. 33.

⁸⁾ О том, что искусственным мы можем считать введение в сплав компонентов, начиная с 1 % (кроме золота и серебра), см.: Dubrovin A. F. About the Limits of Natural and Artificial Contents of the Main Components in Buddhist Sculpture Alloys // Bulletin of the Metals Museum. 1988. December. Vol. 13. P. 22–30.

градусов, испаряли ртуть. Скульптура оказывалась покрытой ровным слоем блестящей позолоты. Употребляли и сусальное золочение, когда тончайшие золотые листочки наклеивали на скульптуру и располировывали, но такие скульптуры встречаются крайне редко.

Лица, шеи и кисти рук божеств часто покрывали так называемой «золотой пастой» — золотой пудрой, смешанной со связующим веществом. Поскольку анализ золотой пасты мы не делали, то нельзя сказать с уверенностью, применяли ли действительно золото при ее изготовлении. Но на некоторых поздних скульптурах, несомненно, применялась бронзовая краска. В каталоге во всех случаях мы пишем «золотая паста», не уточняя ее состава. Золотую пасту наносили непосредственно на металл или поверх грунта. На позолоченных скульптурах она лежит поверх позолоты. Иногда встречаются несколько слоев золотой пасты, но это редко. В каталоге эти случаи оговариваются. Поверх золотой пасты белым, черным, красным и голубым пигментами прорисовывались глаза, брови, рот. На некоторых скульптурах прорисовка не совпадает с моделировкой лица по металлу. Это позволяет с уверенностью говорить, что роспись производилась не мастером, изготовившим скульптуру, и что на протяжении бытования скульптуры золотая паста и роспись поносились. Волосы скульптуры покрывались синим, красным (оранжевым), черным пигментами.

Нередки случаи украшения скульптур полудрагоценными камнями — бирюзой, лазуридом, малахитом, кораллами, алмадинами. Для камней подготавливали специальные гнезда, куда их вклеивали на мастике. Иногда вместо камней вклеивали стекло или смальту. Поскольку мы не проводили диагностику камней, эти случаи в каталоге не оговариваются. Если камни выпадали, гнезда иногда заполняли пигментом соответствующего цвета. На некоторых скульптурах камни, очевидно, никогда и не были вставлены, а гнезда изначально заполнены пигментом.

При всем разнообразии технологических приемов древних мастеров многие приемы встречаются повсеместно. Но в сочетании с анализом сплава и стилистическим анализом это позволяет проводить атрибуцию и датировку скульптур.

1. Ранняя скульптура Непала IX–XII веков (кат. № 1–4)

Ранняя скульптура Непала представлена в каталоге четырьмя образцами. Все они были отлиты целиком. Два из них (кат. № 1, 2) отлиты из меди, которая была наиболее распространенным материалом для отливки скульптур в Непале, несмотря на то что температура плавления меди существенно выше, чем у латуни или бронзы, ее труднее лить и т. д. Объясняется это тем, что чистые металлы считались более ценными, чем сплавы. Лишь одна из скульптур (кат. № 3) покрыта огневой позолотой. Амальгаму наносили кистью, и на некоторых скульптурах видны следы кисти.

Другие две скульптуры (кат. № 3, 4) отлиты из бронзы. Это, как говорилось во вступительной части настоящей статьи, встречается нечасто. Для Непала это, на мой взгляд, особенно нехарактерно. Несколько бронзовых скульптур из собрания Государственного Эрмитажа и Музея Гимэ (Париж), как доказывалось в статье «Некоторые аспекты исследования непальской металлической скульптуры»⁹⁾, скорее всего — более поздние тибетские подражания раннему непальскому стилю. Но пока мы не обладаем доказательствами их иного происхождения, нежели непальское, тем более что стилистически они сомнения не вызывают.

⁹⁾ Дубровин А. Ф. Некоторые аспекты исследования непальской металлической скульптуры // Художественное наследие. Вып. 12. М., 1989. С. 163–175.

Для поздней скульптуры Непала характерно использование наряду с медью и латуни для отливки изображений, хотя, на наш взгляд, латунь получает тут распространение только в XVII–XVIII вв. Но и в это время сохраняются характерные для Непала приемы золочения скульптур и их отделки.

2. Скульптура северо-восточной Индии IX–XII веков. Стиль Пала-Сена (кат. № 5–15)

Все скульптуры этой группы сплошные, большинство отлито целиком. У некоторых скульптур фигуры отлиты вместе с верхней плоскостью пьедестала (например, кат. № 8), а затем соединены с остальной его частью. Это позволяет предположить, что пьедесталы были изготовлены в другое время. Тем более что высокое содержание цинка в пьедестале указанной скульптуры (кат. № 8) позволяет отнести его изготовление ко времени не ранее XVIII вв. На некоторых индийских скульптурах глаза и рот, а иногда и *урна*, инкрустированы серебром и медью. Интересно, что золотая паста, нанесенная поверх инкрустации, совершенно скрывала ее, и уже поверх пасты были прорисованы глаза и рот.

3. Скульптура Западного Тибета кашмирской традиции XVI–XVII веков (кат. № 16–24)

Здесь следует сказать несколько слов о собственно кашмирских скульптурах, чьи традиции продолжили западно-тибетские мастера. Подавляющее число исследованных кашмирских скульптур отлито целиком. Внутренняя полость невелика и доходит до бедер сидящей фигуры, так что, несмотря на то что формально такие скульптуры считаются полыми (напомним, что полыми мы считаем скульптуры, в которых полость выходит за пределы пьедестала), фактически они сплошные.

Вопрос о сплавах кашмирских скульптур представляется пока весьма сложным и спорным. Хотя опубликовано значительное количество данных анализов, причем ранних скульптур — XI–XII вв., датировки многих из них вызывают сомнения, а отсутствие фотографий и технологических описаний не дают возможности проверить датировки по стилистическим и другим признакам. Во всяком случае, можно определенно сказать, что более всего кашмирских скульптур изготовлено из свинцовистой латуни, на втором месте — двухкомпонентная латунь. Содержания свинца довольно высоки (что, на наш взгляд, позволяет подвергнуть сомнению ранние датировки), в то время как содержание цинка — порядка 20 %.

Позолоченных скульптур в этой группе нет, но золотая паста присутствует на всех экспонатах.

Как правило, скульптуры Западного Тибета настолько стилистически характерны, что почти все исследователи легко выделяют их среди прочих групп. Для этой группы также характерны ранние — X–XI вв.¹⁰⁾ — датировки (мы говорим не только о скульптурах, представленных в каталоге). Обращает на себя внимание огромное разнообразие типов сплавов, применявшихся при изготовлении скульптур этой группы. Некоторые виды бронз, например, встречаются только в этой группе. Это, а также некоторые технологические приемы, позволило поставить под сомнение ранние датировки многих скульптур. Нам представляется,

¹⁰⁾ Это хорошо видно в приведенных в каталожном списке аналогиях.

что исследователей ввели в заблуждение примитивные черты западно-тибетской скульптуры, ошибочно, на наш взгляд, принятые ими за архаические. Предложенные нами датировки представляются более соответствующими времени их изготовления.

В эту группу входят в основном стоящие скульптуры, отлитые целиком. Литые невысокого качества. Фигуры сплошные, без реликвариев. Позолота и украшение полудрагоценными камнями нехарактерны для скульптур этой группы.

4. Скульптура Западного Тибета XV–XVIII веков (кат. № 25–34)

К этой группе относятся стилистически хорошо выделяемые довольно крупные скульптуры, как правило, отлитые целиком, с тонкими стенками, полые. Характерной особенностью скульптур этой группы является то, что мастер зачастую сохраняет технологически необходимые литники в качестве декоративного элемента. Например, у *Ратнасамбхавы* (кат. № 28) и *Шадакшари Авалокитешвары* (кат. № 29) лотосы соединяются с плечами литниками, а у *Шадакшари Авалокитешвары* (кат. № 25) ту же роль играют удлиненные средние пальцы рук, прикасающиеся к плечам.

Скульптуры этой группы не позолочены, лица покрыты золотой пастой (за исключением *бодхисаттвы* — кат. № 30). Как и у всех буддийских скульптур, лица раскрашены пигментами.

Лишь у одной скульптуры (кат. № 25) дно пьедестала украшено *вишваваджрой*, причем не прочеканенной, как обычно, а гравированной.

Ввиду немногочисленности группы трудно говорить о группах сплавов, применявшихся для отливки. Наиболее распространена четырехкомпонентная латунь со значительным содержанием свинца и олова. Высокое содержание цинка (более 30 %) — лишь в одной, наиболее поздней скульптуре *бодхисаттвы Майтрейи* (кат. № 32).

5. Скульптура Китая эпохи Мин XV–XVII веков (кат. № 35–46)

Традиция изготовления буддийских металлических скульптур в Китае хорошо прослеживается на протяжении минского и цинского периодов. Китайская минская скульптура в подавляющем большинстве отлита целиком (атрибуты могут быть изготовлены отдельно). Фигуры полые, внутренняя поверхность скульптур, как правило, хорошо сформована, выемка доходит до середины головы. Поверхность скульптур тщательно обработана и позолочена. Поверх позолоты часто наносили золотую пасту, поверх которой прорисовывались глаза и рот.

Украшение полудрагоценными камнями не слишком распространено.

Сплавы уже в это время достаточно стандартизованы, такого разнообразия сплавов, как в Индии или Западном Тибете здесь нет. В основном применяется трехкомпонентная латунь с добавлением свинца. Появляется и четырехкомпонентная латунь, которая получит распространение в более поздний период. Отметим, что распространение этих сплавов в других регионах можно объяснить китайским влиянием.

6. Традиция незолоченой скульптуры

1. Тибет XV–XVIII вв. (кат. № 47–56).

Поскольку тибетские скульптуры в каталоге разделены на несколько групп, мы считаем нужным дать здесь небольшой очерк истории и техники их изготовления.

Предполагается, что начало изготовления буддийских скульптур в Тибете относится ко времени распространения там буддизма. Но скульптур, датированных этим периодом, в нашей коллекции нет, да и датировки VII в. скульптур из других собраний вызывают сомнения. Но, по-видимому, уже с IX в. можно говорить о тибетских школах изготовления буддийских скульптур. В основном тибетские скульптуры полые, составные. В полость внутри скульптур вкладывали священные реликвии и запечатывали металлическими пластинами. Дно пьедестала украшали изображением *вишваваджры*, чаще всего прочеканенным. В Тибете выделяют основные школы, относящиеся к двум традициям — «позолоченных» и «непозолоченных» скульптур. Это разделение подтверждается и различием сплавов скульптур. Позолоченные скульптуры сделаны, как правило, из латуни с небольшим, до 10 % содержанием цинка, в скульптурах без позолоты оно существенно выше — около 20 %. Это можно объяснить тем, что первый тип металла имеет красноватый цвет, закрываемый позолотой, в то время, как второй — золотистый, и по крайней мере первое время скульптура выглядит почти как позолоченная. Выделяемые стилистически среди «темных» бронз группы с чертами индийскими и непальскими также различаются между собой содержанием цинка — во второй группе оно выше.

Тибетские мастера использовали много сплавов — только латуней более десяти видов¹¹⁾. Пока нельзя решить вопрос об отнесении скульптур к той или иной мастерской, но внести некоторые изменения в датировки на основании сочетания стилистических признаков с данными сплавов возможно. Так, сплав с содержанием цинка более 30 % появляется, видимо, только в XVIII в. Наиболее древний сплав с содержанием цинка порядка 25 % можно идентифицировать со сплавом *li-dkar*, который характеризуется отношением меди к цинку 3 : 1¹²⁾.

Основной прием декорировки скульптур — чеканка, реже — гравировка. Почти все скульптуры покрыты золотой пастой и раскрашены. Встречаются украшение полудрагоценными камнями и инкрустация различными металлами. Именно в Тибете получила распространение, а может быть, и была создана техника инкрустации скульптуры металлическими листочками, о которой говорилось выше (кат. № 48). Следует отметить, что в декорировании непозолоченных скульптур не наблюдается украшения полудрагоценными камнями.

2. Подражание стилю Пала-Сена. Тибет, Китай, XVII–XVIII вв. (кат. № 57–93) единичные подражания стилям различных центров буддийской скульптуры (кат. № 94–103).

Темный цвет скульптур можно считать как следствием искусственного патинирования, так и результатом бытования на протяжении нескольких сотен лет. Ранее большинство из них атрибутировались как скульптуры непало-тибетского стиля. Анализ сплава и технологии изготовления позволили отнести их к произведениям

¹¹⁾ Dubrovin A. F. Tibetan Buddhist Statuary Alloys // Bulletin of the Metals Museum. № 15. Sendai, 1990. P. 45–77.

¹²⁾ Craddock P. T. The copper alloys of Tibet and their background // Aspects of Tibetan Metallurgy / Ed. by W. A. Oddy and W. Zwißf. British Museum Occasional Paper. 1981. № 15. P. 24.

тибетских мастеров¹³⁾. Изображение же *Будды* (кат. № 59), вероятно, можно считать работой непальского мастера в Тибете¹⁴⁾. Скульптуры на прямоугольных тронах с ореолами с изображениями животных и фантастических существ (кат. № 57–63) имеют аналогии в коллекции Государственного Эрмитажа, ранее атрибутированные как тибетско-китайские подражания непальскому стилю (см.: аналогии к кат. № 57), их тибетское происхождение также можно считать доказанным, поскольку почти все они сделаны из двухкомпонентной латуни, характерной для тибетских скульптур.

Изображения *Ушнишавиджайи* (кат. № 57), *Будды Шакьямуни* с предстоящими (кат. № 58) и *будды Амогхасиддхи* (кат. № 61) можно считать произведениями одной мастерской, поскольку у всех трех скульптур пьедесталы отлиты в форму и состав сплава весьма сходен.

Легко стилистически выделяемые скульптуры с пьедесталами с «сердцевидными» лепестками лотоса могут быть отлиты как одновременно (кат. № 66), так и по частям (кат. № 65); могут быть полыми (кат. № 67) и сплошными (стоящие персонажи). Но примечательно, что тибетские скульптуры, за редким исключением (кат. № 71, 81¹⁵⁾, 88¹⁶⁾, сделаны из двухкомпонентной латуни, в то время как китайские сделаны из трех- (кат. № 91) и четырехкомпонентной латуни (кат. № 90 и 92).

7. Традиция золоченой скульптуры (кат. № 104–166)

1. Скульптура, декорированная цветными камнями. Непал, Тибет, XV–XVIII вв. (кат. № 104–142).

Непальские скульптуры, представленные в этой группе, изготовлены в основном из меди. *Манджушири* (кат. № 106) изготовлен из оловянисто-свинцовой бронзы, не встречающейся у непальских скульптур, что позволяет, несмотря на непальские черты, предположить ее тибетское происхождение. *Зеленая Тара* (кат. № 113) изготовлена из латуни (мы считаем, что латуни широко распространяются в Непале только с XVIII в.), но содержит менее 10 % цинка. По цвету этот сплав почти такой же, как медь, так что присутствие цинка может быть и случайным. То же самое можно сказать и о *Манджушири* (кат. № 114) и *Амитаюсах* (кат. № 117 и 121). Две скульптуры — достаточно поздние — *Манджушири* (кат. № 123) и *бодхисаттвы* (кат. № 126) содержат уже значительное количество цинка (от 20 %), а *Манджушири* еще и 5 % свинца. В данном случае мы можем говорить о начале распространения тибетско-китайских сплавов, а может быть, и о более позднем происхождении скульптуры *Манджушири*. Во всяком случае мне представляется более правильным датировать ее не XVI–XVII вв. (мнение Э. В. Ганевской), а XVII–XVIII вв. Этим же временем датирован *Амитаюс* (кат. № 130), изготовленный из четырехкомпонентной латуни.

Тибетских скульптур в этой группе немного. *Майтрея* (кат. № 105) и *Амитаюс* (кат. № 117) отлиты из меди, что, хотя и встречается у тибетских скульптур, более характерно для Непала. Характер позолоты — со следами кисти — также чаще встречается у непальских скульптур. *Манджушири* (кат. № 123) изготовлен из бронзы с 4 %

¹³⁾ Дубровин А. Ф. Некоторые аспекты исследования... С. 170–171.

¹⁴⁾ Там же.

¹⁵⁾ Высокое содержание цинка и некоторые технологические особенности этой скульптуры, на мой взгляд, позволяют датировать ее не XVII, а XVIII в.

¹⁶⁾ Эта скульптура сделана из бронзы и технологически также отличается от других, но, несмотря на несколько большую вычурность по сравнению с другими скульптурами этой группы, стилистически она, несомненно, принадлежит к ней.

олова. Это редко встречающийся, но характерный тибетский сплав *khag-ba*: соединение меди с колокольной бронзой¹⁷⁾. *Амитаюс* (кат. № 117) сделан из бронзы с 1% свинца. Несмотря на то что формально мы считаем этот сплав свинцовистой бронзой, ни по виду, ни по литейным качествам он не отличается от металлургической меди, и попадание туда свинца могло быть и случайным, например, с ломом. Остальные тибетские скульптуры сделаны из различных видов латуни, причем, как говорилось выше, трех- и четырехкомпонентные латуни можно объяснить китайским влиянием. Технологически же эта группа не отличается от незолоченых тибетских скульптур.

2. Скульптура без вставок камней. Тибет. XV–XVIII вв. (кат. № 143–166).

Как по составу сплавов, так и по технологическим приемам эта группа не отличается от других групп тибетских скульптур.

8. Скульптура Монголии XVIII–XIX веков (кат. № 167–178)

Монгольские скульптуры далеко не всегда легко выделяются стилистически и технологически. Дело в том, что в монгольском литье достаточно ясно прослеживаются две металлургические традиции — тибетская и китайская. Это объясняется историей Монголии и ее связями в Средние века. Если в период тибетского влияния среди сплавов преобладает трехкомпонентная свинцовистая латунь, то с XVIII в., с усилением китайского влияния, преобладает четырехкомпонентная латунь, распространенная в Китае в этот период. Лишь одна скульптура — *Амитаюс* (кат. № 176) отлита из меди. Но она вообще стоит особняком среди монгольских скульптур — она единственная не позолочена, а покрыта черным пигментом, не исключено, что это подражание тибетским незолоченым скульптурам. Она находится во фрагментарном состоянии, и стилистически ее монгольское происхождение для меня не бесспорно.

Технологических особенностей у монгольских скульптур нет, тем более, что вообще скульптуры монгольского производства — явление достаточно позднее, как видно из датировок, и тибетско-китайское влияние на монгольские технологические процессы несомненно. Монгольские скульптуры в большинстве своем полые, полностью покрытые позолотой. Украшения полудрагоценными камнями встречаются редко.

9. Скульптура Китая эпохи Цин XVII–XIX веков (кат. № 179–201)

Технологически цинские скульптуры продолжают минскую традицию. Бытуют те же сплавы, и, хотя содержание цинка может превышать 30%, в основном используются сходные сплавы. Больше распространение получает четырехкомпонентная латунь.

Достаточно часто встречаются скульптуры, при изготовлении которых фигура спаяна из отдельных чеканных частей, а нимб и трон отлиты, причем зачастую в форму, как у группы *Амитаюсов* (кат. № 185–188). Кисти рук и ступни ног таких скульптур, как правило, литые и припаяны к фигуре.

В конце XIX в., по-видимому, в Китае распространяются небольшие скульптурки с очень специфической поверхностью — как бы вырезанной, а не вылепленной. Это

¹⁷⁾ Lo Yue E. Op. cit. P. 51.

связано, вероятно, с использованием более твердого воска, который позволял какие-то детали действительно вырезать.

Среди поздних китайских скульптур мы иногда встречаем такие, на которых следов раскраски нет. Украшение полудрагоценными камнями не слишком распространено. Декоративная отделка скульптур становится значительно сложнее. Иногда делают отдельно чеканные серебряные украшения, которые крепят к скульптуре.

10. Скульптура с неясно выраженными стилевыми различиями конца XVIII–XIX веков (кат. № 202–216)

Говорить о скульптурах этой группы не приходится, так как они принадлежат к разным регионам и сохраняют черты, этим регионам присущие.

Душа изображений в тибетской традиции (письменные тексты буддийских скульптур)

Е. Д. Огнева

Лаконичность скульптурных изображений иногда затрудняет их атрибуцию. И когда при осмотре изображения удастся обнаружить либо развернутую надпись, либо хотя бы один графический знак, возникает надежда (иногда оправданная), что «молчашую» скульптуру удастся «разговорить». Могут наноситься *мантры* конкретных персонажей пантеона в виде отдельных слогов, могут быть более или менее развернутые надписи, где присутствуют имена собственные персонажей пантеона, исторических деятелей, определив которые, можно и локализовать в какой-то мере изображение и приблизительно или точно датировать его. Встречаются также имена просто донаторов, которые отдали деньги на создание изображения или в знак благодарности за выздоровление кого-либо из членов семьи, или же чтобы заработать себе в будущем благоую заслугу и т. д. Другой тип знаков скорее носит утилитарный характер — это чаще всего цифры, необходимые либо для обозначения порядкового номера скульптуры в алтаре, либо для обозначения последовательного ряда изготовленных изображений, чтобы не сбиться при их отливке и т. д. В отдельных случаях в надписи содержится указание на ориентацию одного изображения относительно другого в интерьере.

Восемнадцать предметов металлической культовой пластики отличаются от других, представленных в коллекции, наличием цифровых обозначений, надписей, вложений. Все изображения — персонажи пантеона, т. е. Просветленные, Учители и божества. По формальным признакам выделяются три группы изображений: 1) изображения с графическими знаками, но без вложений; 2) изображения с вложениями, но без графических обозначений; 3) изображения с графическими знаками и вложениями. Надписи на скульптуре могут быть развернутыми, могут сводиться только к написанию имени, или *мантры*, или только одного знака. Цифровые обозначения или воспроизводятся в цифрах, или пишутся тибетскими буквами. *Мантры* или слоги заклинания воспроизведены в ландже, разновидности непальского алфавита, и тибетским алфавитом. Надписи выполнены на тибетском языке и на гибридном санскрите.

Четыре скульптуры, с одним или двумя графическими знаками на спинке персонажа (*будда Бхайшаджьягуру*, кат. № 60; *будда Шакьямуни*, кат. № 72), на спинке и на дне пьедестала (*Манджушири*, кат. № 152), на *альбоке* сзади (портрет ламы, кат. № 149), не имеют вложений. На изображении *будды Бхайшаджьягуру* обозначена цифра «4», на скульптуре *Манджушири* проставлена цифра «12», а на изображении Учителя (кат. № 149) написана цифра «92». Эти цифры (точнее, порядковые номера тех изображений) предназначались для указания месторасположения скульптуры при расстановке на алтаре. Такие же цифры наносятся на тыльную сторону живописных икон, когда те являются частью храмового интерьера, и при развешивании ориентированы относительно алтаря и друг друга в зависимости от сюжета. Можно предположить, что размещение цифр на поверхности скульптурных изображений также находится в зависимости от их функционального назначения, ориентации относительно центра и друг друга.

Два изображения без вложений, но с нанесенными цифрами, имеют надписи различного характера: эпитет изображенного персонажа (*будда Шакьямуни*, кат. № 58) и почитательные *мантры* (*будда Шакьямуни*, кат. № 56). Надписи и номера размещены на скульптурах с тыльной стороны, а порядковые номера, кроме оборотной стороны, могли ставиться на дно пьедестала (кат. № 56). Эпитет *будды Шакьямуни* (кат. № 58) позволил в данном случае отличить эту скульптуру от изображений *будды Акшобхы*. По иконографии они обычно трудно различимы, и только надпись в данном случае дает возможность точно идентифицировать персонаж. На этом же изображении вместо цифры на спинке трона проставлена буква «са», пятая в тибетском алфавите. Буквы в качестве порядковых номеров проставлялись для обозначения последовательности икон, например, житийной серии, томов изданий, глав книг, что было характерно и для других культурных традиций. Можно вспомнить буквенную нумерацию, например, в рукописях и печатных книгах кириллической традиции. Цифры проставлялись и на дне пьедестала, как это имеет место на изображении *будды Шакьямуни* (кат. № 56), где обозначена цифра «17». На его тыльной стороне, по вертикали сверху вниз, размещены три санскритских зачинательных слога в тибетской транслитерации: Ом, Ах, Хум. Это слоги шестисложной мантры: Ом Мани Падме Хум («Ом, драгоценность, сидящая в лотосе, Хум»). Каждый из шести слогов соответствует отдельному миру (локе) из шести миров бытия (*сансары*), где проявляется милосердие *бодхисаттвы*. Начальный и конечный слоги могли указывать на совершение обряда освящения скульптуры. Эти *мантры*, кроме того, что они могли указывать на имя изображенного персонажа, ставились в знак совершения обряда освящения изображения (скульптуры, живописи и т. д.).

Семь изображений с почитательными надписями не имеют ни вложений, ни цифровых обозначений. На одном надпись находится на передней стенке пьедестала (*Махасиддха Вирупа*, кат. № 49), на других — на его тыльной стороне (*будда Шакьямуни*, кат. № 51; *Цзонхава Лобзанг-Дакпа*, кат. № 54; *Авалокитешвара*, кат. № 25; *Манджушри*, кат. № 110; *будда Шакьямуни*, кат. № 148; *Авалокитешвара*, кат. № 33). Все надписи строчные. Две из них — стандартные формулы почитания, обращенные к *Вирупе* (кат. № 49), йогу, Учителю в индийской тантрической традиции и первоучителю в традиции изучения Хеваджра-тантры тибетской школы *сакья*, к *Цзонхаве Лобзанг-Дакпе* (кат. № 54), основателю тибетской буддийской школы *гелук*. Имена в надписях соответствуют портретируемым персонажам. Надписи выполнены в тибетской графике на гибридном санскрите. Санскритские основы занимают соответствующие места согласно структуре тибетского предложения.

Одна надпись (*Ушнишавиджая*, кат. № 57) подтверждает, что изображенное божество с его атрибутами это и есть богиня *Ушнишавиджая*. Другая надпись (кат. № 51) является обращением к *Шакьямуни будде* в образе Великого отшельника из рода Шакья. Это обращение обрамлено двумя санскритскими *мантрами* «Ом» и «Сваха», данными в тибетской транслитерации. Еще в одной надписи (кат. № 110) приводится не имя портретируемого персонажа — *Манджушри*, а его ориентация — «слева» (от другого персонажа представленной иконографической группы, в данном случае, *Ратнасамбхавы*). Подобный принцип ориентации присутствует и в храмовых интерьерах, и внутри серийных живописных изображений на какой-либо литературный сюжет.

В надписях на скульптуре присутствуют иногда имена собственные, которые нередко трудно отождествить. Примером тому служит надпись на скульптуре *Шакьямуни будды* (кат. № 48). Она строчная, практически опоясывает основание пьедестала. Ее начало и конец обрамлены стандартными формулами благопожелания на санскрите в тибетской транслитерации. Упоминается имя некоего Санчжелуна, который,

очевидно, дал деньги на создание скульптуры. В надписи же указывается и цель ее создания — избавить его родителей и всех живых существ от грехов во имя созревания будущего корня добродетели.

Еще одно изображение *будды Шакьямуни* (кат. № 148), без вложений и цифровых обозначений, имеет развернутую посвятельную надпись. Но в отличие от предыдущей, в ней приведены имена исторических персонажей — Агван Лобзанг-Джамцо (1617–1682), Далай-ламы V и Лобзанг-Ешея (1663–1737), Панчхэн-ламы II. Указаны составные части вложений в данное изображение: пхэль-дунг, белые зернышки, чудесным образом родившиеся от мощей Будды, волосы упоминавшегося Лобзанг-Ешея. Согласно надписи, скульптуру освятили Далай-лама V и Панчхэн-лама II, упомянутые в надписи. Соединение этих двух имен, указание на волосы Панчхэн-ламы II в составе вложений, позволяют предположить возможную дату освящения скульптуры — 1667–1669 гг. Вероятно, поводом для него могла стать церемония обрезания волос при интронизации, точнее, при введении Лобзанг-Ешея в сан Панчхэн-ламы II, на которой присутствовал Далай-лама V. В честь совершенной церемонии была выполнена надпись и вложены волосы. Это обстоятельство важно для определения верхнего предела создания скульптуры, времени ее освящения.

Три изображения (*Манджушири*, кат. № 109; *Падмасамбхова*, кат. № 161; *Яма*, инв. № 14830 I) при отсутствии надписей и цифровых знаков сохранили вложения (фрагментарные) в виде свитков с письменными текстами. Это узкие полоски бумаги, которые сворачивались от конца к началу (как икона снизу вверх). Месторасположение внутри скульптур в данном случае неизвестно. Свитки различаются бумагой (китайская рисовая, тонкая; тибетская парадная, тонированная черная, лакированная) и техникой воспроизведения текста (ксилография, рукопись). Парадная бумага предназначалась для письма «драгоценными чернилами» (золотом, серебром, кораллами и т. д.). Тот, кто совершал подобный поступок — писал разноцветными чернилами священные тексты, — зарабатывал себе благую заслугу, которая возрастала в зависимости от цвета использованных чернил. Более всего умножало заслуги переписывание золотыми чернилами. Бумагу специально грунтовали, затем пропитывали черной или синей краской и покрывали слоем лака. После высыхания она была готова к употреблению. На такой бумаге был переписан Ганчжур в монастыре Чоне (хранится в Институте востоковедения в Санкт-Петербурге), а также фрагменты рукописных текстов из раскопок в монастыре Аблайнхит. Это наиболее ранние из археологических материалов, найденных в России во времена Петра I. Образцы подобной бумаги в Тибете известны с XVII в., но упоминания о Каноне, написанном на синей бумаге, относятся к XIII в. Практика использования тонированного писчего материала встречается в письменной традиции других народов. Достаточно вспомнить тонированный темным пурпуром пергамент византийских рукописей XII–XIII вв.

В буддийской традиции Тибета обычай заполнять полые культовые изображения связывается со временем ухода в *махопаринирвану* Будды Шакьямуни. Будда, отвечая на вопрос Ананды, что же должно служить опорой (тиб. *rten*) Учения в его отсутствие, указал, как должно почитать (тиб. *mchod*) прах Учителя после *паринирваны* и где хранить его — в *чортэне* (тиб. *mchod-rten*)¹⁾. Согласно легенде, после кремации тела Будды были воздвигнуты восемь *чортэнов* для хранения пепла, поделенного на восемь частей, — по числу городов, заявивших свое право на прах Учителя. Из восьми *чортэнов* в Тибете реально известны три, которые представляют *чортэн* «просветления»,

¹⁾ *Соднан-Цземо*. Дверь, ведущая в учение / Перевод, комментарий Р. Н. Крапивинной. СПб., 1994. С. 42, 43, 336.

чортэн «нисхождения с небес», *чортэн* «со многими дверями», который, собственно говоря, уже является храмом, т. е. телом Будды. *Чортэн* становится опорой духа, сердца, сознания (скр. *citta*, тиб. *thugs*); опорой слова (скр. *vāk*, тиб. *gsung*), означая слова Будды, книги, священные тексты; опорой тела (скр. *kāya*, тиб. *sku*) — образ будды, *бодхисаттвы*, Учителя. В Гухьясамаджа-тантре говорится, что *ступа* (в тибетской версии — *чортэн*) является местом обитания всех будд, обителью останков всех будд, проявившихся в мире. Появляются освященные авторитетом *Шакьямуни будды* предписания возводить новые *ступы* или ремонтировать старые, а поскольку первоначальное предназначение реликвария сохранялось, то стали туда закладывать поврежденные, пришедшие в негодность тексты, книги, изображения и т. д. Такого рода действия помогали донаторам, тем, кто материально поддерживал Учителя и его учеников, зарабатывать пуныю (скр. *puṇya*, тиб. *bsod-pams*) — благую заслугу для того, чтобы избежать плохой участи, плохой судьбы — рождения в аду, мире животных, *претов*. Постепенно сложилось так, что любое полое изображение (*ступа*, скульптура) могло заполняться сакральными предметами: рукописями, старыми изображениями, их фрагментами и т. д. Их количество и качество определялись рутинной монастырской практикой (утилизация поврежденных сакральных предметов), положением и возможностями заказчика и параметрами вместилища. Называются они по-тибетски — *сунжут* (*gzungs-gzhugs*), буквально «вместилище того, что запомнилось (сохранилось)», или «вложения освященных предметов в полые изображения».

Комплексное исследование металлической буддийской пластики в собрании Государственного музея Востока дает возможность ознакомиться ближе именно с письменными памятниками. Данный вид источников, кроме того, что сам по себе является ценным историческим материалом (бумага, палеография, история того, что называют «тело Учения», и т. д.), может быть еще полезным при атрибуции изображений, уточнении их дат создания, их локализации.

Процесс вложения сакральных предметов в полые изображения — составная часть так называемого *рабнэй* (тиб. *gab-gnas*, *gab-tu gnas-ra*), обряда освящения, который проходят все буддийские изображения вне зависимости от того, к какому виду изобразительного искусства и какой стране они принадлежат. Церемония освящения изображения может быть простой и непродолжительной, может быть сложной и длительной, но она обязательно выполняется в соответствии с обрядами, канонизированными традицией. Ее составные части: созерцание освящаемого персонажа, совершение магических действий, чтение предписанных *мантр*, сопровождаемое необходимыми жестами, движениями и точным использованием конкретных ритуальных предметов. Обряд освящения обязателен не только при завершении нового произведения, но может повторяться в зависимости от возникшей необходимости: повреждение изображения, нарушение целостности вложения, желание сделать вклад в храм по случаю важного события в личной жизни, семье, монастыре, стране.

Характер обряда освящения и содержимое вложений не являются свободным выбором человека — исполнителя церемонии, а целиком зависят от того, что освящается, кто и где освящает, от конкретных обрядовых текстов и комментаторской традиции, имеющей хождение в данной буддийской школе или монастыре. И в этом плане особое значение имеет устная традиция передачи освятельного ритуала.

Цель совершаемого обряда — привести через освящение персонаж пантеона и его изображение к тождеству, т. е. сделать изображение на самом деле тем, кого или что оно изображает. В достаточно разработанной драматургии обряда можно выделить несколько обязательных ступеней: омыть изображение, или наделить изображенное телом; воспроизвести про себя или вслух освятельные *мантры*, или дать речь; раскрыть глаза, или дать зрение; вдохнуть, или дать жизнь изображению, и, наконец, дать

имя, что может выражаться в нанесении имени персонажа на изображение. Все действия в процессе освящения, например, омовение скульптуры, совершаются не над самим изображением, а над его отражением в зеркале, чтобы не повредить изображение в прямом смысле — может поплыть краска, вспучиться поверхность покрытия, промокнуть вложение и т. д. Иногда эти действия выполняются символически, т. е. вместо реального приношения жертвуемых предметов выполняется жест или *мудра* даяния, вместо омовения — жест, его означающий. Естественно, что в религиозном сознании средневекового тибетца обряд совершается в идеальном, отображенном плане, а потому требует абсолютной точности, поскольку нарушение целостности обряда может привести к непредсказуемым результатам. Известно, что в Тибете XI в. в традиции школы *сакья* уже строили большие *ступы*, куда закладывали священные предметы, книги, изображения. Литургию обряда освящения в традиции школы *гелук* подробно описал Кхайдуб-Гэлэг Бал-Санбо (1385–1438) в трактате «Основы буддийских тантр»²⁾. Поэтому неудивительно, что в тибетской литературе существует огромный пласт текстов по обрядности, в том числе и по сунжуг, или вложениям.

Реально известно содержание немногих обрядовых текстов, посвященных вложениям. К таким сочинениям относятся тексты Гончог Данби-Донмэ (1762–1823), 21-го настоятеля монастыря Лавран — в переводе Б. Барадийна³⁾, Агван Лобзанг-Чойдана (1642–1711), Чжанчжа Хутухты I — в современном переложении ламы Жанпы Калзанга⁴⁾, Лобзанг-Чойчжи-Чжалцана (1570–1662), Панчхэн-ламы III — в пересказе Д. Туччи⁵⁾. Отдельная глава и перечень тибетских сочинений по вложениям содержится в исследовании современного тибетского ученого Л. Ш. Дагьяба⁶⁾. Характеристика вложений, их перечень обычно находятся в так называемых «Указателях» (тиб. *ka-chag*, *dka-chag*), которые описывают историю сооружения храма или возведения статуи, *ступы*, но чаще всего это списки тех реликвий, которые вкладывают в установленном порядке в полые статуи, *ступы*. В этих же списках указывается, каким образом должны готовиться вложения. Достаточно подробно описывается внешний вид письменных источников. О бумаге для текстов говорится, что она должна быть тонированной. Приводятся подробные рецепты для приготовления соответствующего тона, например золотистого. Для этого необходимо в сок кашмирского сандала добавить шесть разновидностей благовоний, разные лекарственные снадобья. Белый и красный сандал, агар, мускатный орех, камфару, золото, серебро, бирюзу, кораллы, жемчуг, малахит, перламутр, янтарь необходимо стереть в порошок, смешать с чернилами, развести шафрановым и сандаловым соком. Рукописные тексты писались золотом, серебром, киноварью и т. д., но непременным условием при переписке было отсутствие ошибок. Приготовленные в виде длинных узких полосок тексты или же целые книги (все зависит от емкости) сворачивали от конца к началу, обертывали шелковыми тканями, обматывали шелковыми нитками, надписывали сверху, чтобы не ошибиться, где конец, а где начало, затем все приготовленное освящалось.

Непосредственно сунжуг, обнаруженными внутри полых изображений, занимались П. К. Козлов, Р. Хатт, В. Шулеман, Г. А. Леонов на тангутском и тибетском материале, Р. Геппер — на японских изображениях.

²⁾ *Khaydub-Geleg Bal-Sambo*. — mKhas grub rjes. Fundamentals of Buddhist tantras. Rgyud sd esphyi par gzag pa rgyas par brjod. tr. from the Tibetan by F. Lessing and A. Waymann. Mouton, 1968. Indo-Iranian Monographs. Vol. VIII.

³⁾ *Bарадийн Б.* Статуя Майтрейи в золотом храме Лаврана. Л., 1924. Bibliotheca Buddhica; T. XXII.

⁴⁾ *Kalsang Janpe*. Grundsätzliche zur Füllung von Mc'od Rten // Zentralasiatische Studien. Köln, 1969.

⁵⁾ *Tucci D.* Tibetan Painted Scrolls. Roma, 1949. Vol. I. Pt. 2. P. 308.

⁶⁾ *Loden Sherab Dagjab*. Tibetan Religions Art. Wiesbaden, 1977. Pt. I. P. 32.

П. К. Козлов описывает материалы из большого *субургана*, обнаруженного во время раскопок «Хара-Хото», датируемые XII–XIII вв. «Этот знаменитый субурган подарил экспедиции большое собрание, целую библиотеку книг, свертков, свитков, рукописей, множество образцов буддийской иконописи, исполненных на холсте, на тонких шелковых материях и на бумаге. Среди массы книг и образцов живописи, лежавших в субургане в беспорядке, попадались очень интересные металлические и деревянные, высокой и низкой культуры исполнения статуэтки, книги, модели субурганов и много другое. Вместе со всеми отмеченными богатствами в субургане был похоронен, вероятно, гэгэн-перерожденец, костяк которого покоился в сидячем положении»⁷⁾. Содержимое *субургана* участники экспедиции изымали довольно длительное время, прежде чем П. К. Козлов обратил внимание на то, что книги в *субургане* были аккуратно сложены, т. е. вложения в тангутском *субургане* размещались в определенном порядке, который, к сожалению, не был зафиксирован его исследователями.

В. Шулеман описывает вложения небольшой *ступы*⁸⁾. Цель его работы — публикация нового материала, с тем, чтобы ввести его в научный оборот. Более детально описаны тексты и изображения, и только в тех случаях, когда возможно, Шулеман отождествляет названия текстов, молитв, имена персонажей пантеона, чьи изображения присутствуют среди вложений, транслитерирует тибетские и санскритские тексты.

Р. Хатт также опубликовал описание вложений в *ступу*, включая и зерна, находившиеся там⁹⁾. Эти зерна позволили, применяя радиоуглеродный анализ, датировать созданное изображение XIII в. Помимо этого, материалы, опубликованные Р. Хаттом, подтверждают регламентированность размещения и состава вложений.

Судя по имевшимся в распоряжении Г. А. Леонова комплексам вложений (коллекция Государственного Эрмитажа), в полые изображения закладывались ксилографические или рукописные свитки с молитвами — *дхарани*, как правило, на санскрите в тибетской графике; «древо жизни» (тиб. *srog-shing*) — деревянные или металлические стояки с написанными на них *мантрами*; *мандалы*, фрагменты шелковых и бумажных тканей, ксилографы, «цаца» — ступы или рельефы из многокомпонентной глины; мощи канонизированных деятелей тибетской церкви; всевозможные предметы, назначение которых не ясно¹⁰⁾. Особое значение Г. Леонов уделяет анализу *мандал Джамбхалы* и *Васудхары*. Он полагает, что обряд освящения, отраженный вложениями, фиксирует реальный порядок совершения его в тибетских монастырях. Анализ вложений способствует определению времени освящения изображения и позволяет уточнить реальные проявления обрядовой практики конкретного монастыря и соответствующего направления в буддизме.

Более всего повезло Роджеру Гепперу, директору Музея искусств стран Восточной Азии в Кельне, автору монографии «Душа Дзизо»¹¹⁾. При реставрации деревянной скульптуры японского *бодхисаттвы* Дзизо обнаружилось, что вся полость изображения заполнена свитками, миниатюрными скульптурами, небольшими изображениями *будды*, другими крохотными жертвоприношениями. По мнению Геп-

⁷⁾ Козлов П. К. Монголия и Амдо и Мертвый город Хара-Хото. М., 1947. С. 229–300.

⁸⁾ Schulemann W. Der Inhalt einen tibetisches Mc'od Rten // Zentralasiatische Studien. Köln, 1969.

⁹⁾ Hatt R. T. A Thirteenth Century Tibetan Reliquary // Artibus Asiae. 1980. Vol. XLII. P. 2, 3.

¹⁰⁾ Леонов Г. А. Мандалы из вложений в ламаистские скульптуры (по материалам собрания Государственного Эрмитажа) // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения Всесоюзной конференции. М., 1983. Ч. II. С. 25–28.

¹¹⁾ Göpper R. Der Seele des Jizo. См.: Музеум. М., 1987. № 153. Т. XXXIX. № 1. С. 12–14.

пера, они как бы представляют душу статуи. На основе обнаруженной надписи на китайском языке автор исследования датировал скульптуру 1249 г. и установил имя ее автора — мастер Коэн.

Таким образом, в буддийской традиции количество, состав вложений, обряд освящения зависят от величины освящаемого объекта, его значимости для заказчика, социального положения заказчика и принадлежности к конкретной буддийской школе. К примеру, в златоверхом храме монастыря Лавран понадобилось два года, чтобы подготовить и освятить сунжуг статуи *Майтрейи*. Количество сунжуг составило тридцать ослиных вьюков. Обряд освящения совершался в течение трех дней, а те, кто принимал участие в создании изображения, умножили свои благие заслуги.

В тибетской традиции, вне зависимости от школы, вложения делятся на:

- 1) тексты Учения (chos-kyi-sku'i ring-bsrel);
- 2) священные реликвии (тиб. sku-bal-gyi ring-bsrel) святых;
- 3) моши святых (тиб. yungs-'bru-lta-bu'i ring-bsrel);
- 4) пэльдунг, или священные частицы, извлекаемые из останков *будды* (тиб. skudung-gi ring-bsrel).

Дхарани, или сун (тиб. gzungs) — «удерживаемое в памяти» — уже усвоенное знание какого-либо предмета в буддийском учении. Канонически сун делятся на четыре вида: *мантры* (тиб. sngags) — слова, слоги, буквы, ассоциируемые с мужским божеством; *видья* (тиб. rig-pa) — набор слов, слогов, связанных с женским божеством; *хридая-мантра* (тиб. sñing-po'i sngags) — та часть всей *мантры*, которая имеет отношение к божествам защиты главного персонажа; *упахридая-мантра* (тиб. sñing-pa ñe-pa'i sngags) — заключительная часть всей *мантры*, обращенная к божествам свиты главного божества.

С течением времени «сун» стали называть все тексты, закладываемые в изображение, что как раз и соответствует представлению о сумме накопленного знания Учением вообще, конкретной доктриной, персонажами пантеона, в число которых входят и реальные лица, в частности. Размещаются сун внутри изображений по антропоморфному принципу: тексты внутри головы — бусун, внутри горла — динсун, внутри груди — тхугсун, внутри ног или подиума — падсун. К так называемым сун могут принадлежать как законченные произведения — «Аштасахасрика-праджняпарамита-сутра», «Саддхармапундарика-сутра», «Дзанлундо» («Сутра о мудрых и глупых»), «Пратимокша-сутра», «Ваджраччхедика», «Пятикнижие Майтрейи», «Виная-сутра» и т. д., так и фрагменты отдельных сочинений — первая и последняя главы «Чакрасамвара-тантры», «Гухьясамаджа-тантры», наиболее распространенные молитвы, защитные формулы в виде *мантр*, санйинг, или *мантры* — имена Учителей, распространявших знание «святого пути», знания той или иной тантры, монашеского обета и т. д.

Священные реликвии святых включают ногти, зубы, волосы знаменитых Учителей, их личные вещи или же фрагменты этих вещей. Достаточно вспомнить одну из величайших святынь буддизма — «Зуб Будды». Подтверждением такого рода вложений является и посвятельная надпись на скульптуре *будды Шакьямуни* (кат. № 148) из описываемой коллекции, в которой говорится, что среди множества реликвий, помещенных в это изображение, находятся пэльдунг — моши *Будды*, волосы Лобзанг-Ешея. Как уже говорилось выше, это могут быть волосы Панчхэн-ламы II, собранные после его пострига. Внутри изображения помещали моши святых Учителей или же их мумии, что подтверждается археологическими раскопками (*субурган* П. К. Козлова). Могли вкладывать глиняные изображения, в состав которых входила примесь пепла сожженных тел святых (рельефы, *ступы*, так называемые цаца).

Изображения (в живописи, ксилографии или скульптуре) закладываются в том же порядке, что и тексты. Обязательно все вложения перекладываются лекарственными растениями, шафраном, можжевельником в профилактических целях, в частности, против насекомых. В центре устанавливается, как уже говорилось, срог-шинг, или «древо жизни». На него по вертикали (сверху вниз) наносятся *мантры* «Ом», «Ах», «Хум». Заполненная емкость плотно закрывается, чтобы предотвратить проникновение внутрь влаги или насекомых. На дно скульптур могли наносить охранительные знаки, в частности — изображения *вишваваджры*, лотоса или других цветов. У некоторых скульптур лотосовый или другой пьедестал отсутствует, однако отверстие может находиться на спине, или в нижней части тела; после размещения вложений его закрывают.

Посвятительные надписи на скульптуре не только сообщали о составе вложений (кат. № 148), но и мотивировали причины создания изображения, как это следует из надписи на скульптуре *будды Шакьямуни* (кат. № 48). Ее содержание сообщает о том, что создание изображений в этой жизни, т. е. сейчас, согласно буддийским представлениям — благое деяние, плоды которого созревают в будущей жизни (в будущем рождении).

В составе описываемой коллекции четыре скульптуры имеют вложения, в трех сохранились только письменные вложения. Три свитка из скульптуры Ямы (инв. № 14830 I) не читаются, точнее, могут быть прочитаны только после реставрации. В изображении *Падмасамбхавы*, буддийского проповедника VIII в. (кат. № 161) сохранился один свиток. Это заклинательная формула, обращенная к проповеднику с просьбой принести мир и благополучие людям. Еще один свиток из скульптуры *Манджушри* (кат. № 109) — гурупарипати, или список Учителей, воспроизводит традицию изучения «Самвара-тантры».

Наиболее информативным является скульптурный портрет Кунга-Чжалцан Бал-Санбо (кат. № 143). На скульптуре есть развернутая посвятельная надпись и сохранились вложения, которые практически соответствуют комплексу, используемому при освящении.

В посвятельной надписи упоминаются два имени собственных — Кунга-Чжалцан Бал-Санбо и наставник Соднам-Даши, одна профессия — лхабзо, «мастер изображений» Соднам-Даши, один титул настоятеля монастыря (его имя не указано) и одно географическое название — монастырь Тхел, или Дэкса Тхил. Дата создания скульптуры не указана. Монастырь Тхел, основанный в 1189 г., принадлежал к роду Пхагмодуб и буддийской школе *карма-кагью*. Имя художника Соднам-Даши (1352–1417) в истории тибетского искусства связано со школой *сакья*. К традиции *сакья* относится, видимо, имя Кунга-Чжалцана Бал-Санбо. Такое имя носит знаменитый Сакья-Пандита (1182–1251). В монашеском имени Кунга-Чжалцан добавление Бал-Санбо появилось после того, как его в возрасте 27 лет рукоположил в высший монашеский сан кашмирский пандит Шакья Шрибхадра (тиб. Бал-Санбо) и в традиции же этого ученого Сакья-Пандита овладел знаниями десяти индийских наук. Со временем Сакья-Пандиты в тибетской традиции связывается установление в Тибете обязательного изучения этих дисциплин, которые стали частью тибетского культурного наследия. Фрагмент имени Бал-Санбо стали добавлять к именам тех ученых, которые овладели знанием наук в традиции Шакья Шрибхадры. Кроме Сакья-Пандиты под именем Кунга-Чжалцан в традиции школы *сакья* известны дишри, или «императорский наставник» (тиб. mchod-gnas) Кунга-Чжалцан Бал-Санбо (1310–1358) и уроженец Сакьядзонга Кунга-Чжалцан (1382–1435). Согласно трактату «Пагсам Джонсан» (история и хронология Тибета вплоть до 80-х гг. XVIII в.) встречается еще одно имя Кунга-Чжалцан, принадлежавшее настоятелю монастыря Нартан (1375–1401).

С учетом достаточно удачного опыта датировки *стуты* Р. Хаттом и японской скульптуры Р. Геппером на основе вложений, были проанализированы сохранившиеся 23 текста, но не было возможности исследовать материальный комплекс вложений методами, примененными Р. Хаттом.

Все тексты одинакового вида, т. е. написаны на узких полосках черной парадной лакированной бумаги золотыми и серебряными чернилами. Они свернуты от конца к началу, были завернуты в шелковые тряпицы и перевязаны цветными нитками. К сожалению, ни один текст не содержит ни географических названий, ни дат. Все тексты написаны тибетской графикой, но различаются по языку: тибетские (№ 9, 20), смешанные — присутствуют транслитерации санскритских имен Учителей и разделительных *мантр*, а также имена тибетских Учителей (№ 2, 19), санскритские — транслитерация санскритских текстов (№ 7, 13, 14, 15, 6, 10, 3, 8, 7, 11, 17, 21, 4, 12, 16, 18, 22, 23). Подбор текстов соответствует структуре пантеона — *Шакьямуни будда*, названный *татхагатой*, Учителя, будды, *дхармапалы*. Вместе с тем, поскольку это изображение реального исторического лица, письменные вложения по содержанию соответствуют его «телу учения», т. е. воспроизводят уровень и объем знаний некоего Кунга-Чжалцана Бал-Санбо. Во всяком случае, четыре деятеля в истории Тибета, носящих имя Кунга-Чжалцана Бал-Санбо претендуют на то, чтобы данная скульптура была именно изображением одного из них: Сакья-Пандиты, дишри, или «императорского наставника», настоятеля Нартана и уроженца Сакьядзонга.

Для уяснения того, кто же воспроизведен в скульптуре, особое значение имеют тексты санйинг (скр. *gugurapīṭī*, тиб. *gsan-yig* — «перечень имен Учителей») в конкретной традиции знания того или иного направления вероучения. Каждый такой список представляет последовательный ряд имен Учителей как индийских, так и тибетских. Имена отделены одно от другого *мантрами* «Ом» (в начале), «Ах» и «Хум» (в конце). Открывает список имя первоучителя, которым может быть *Шакьямуни Будда*, будда *Ваджрадхара*, *идам Самвара* или кто-либо из тех персонажей пантеона, кому даровано право учить. Завершает такой список имя Учителя — последнего в данной традиции изучения доктрины или культа. Пять текстов из числа вложений принадлежат к традиции гурупарипати, из них три — санскритские, а два — смешанные, т. е. можно предположить, что такой расклад имеет в виду двух Учителей — одного индийской традиции, другого — тибетской.

Три санскритских свитка (№ 7, 13, 14) заканчиваются именем Шри Ванаратна (1384–1468). Его полное имя и титул — «овладевший всеми чудесными силами, великий ученый Шри Ванаратна», или же «последний пандит», что указывает на преемственность и контакты индийского и тибетского буддизма XV в. Свидетельством того, что тексты имеют отношение именно к этому Ванаратне, являются присутствующие в них имена Учителей — Буддхагхоши и Шавари-Ванчуга, от которых он получил посвящение в традиции изучения конкретных доктрин, а изображение первого собирался возводить после возвращения из Тибета. Текст № 13 по набору упомянутых имен относится к традиции передачи Винаи, что подтверждает Будон. Текст № 14 — линия передачи учения мадхьямиков, текст № 7 — знание *мантры Самвары* в традиции Шакьяшрибхадры, по определению Будона¹²⁾. Подробная биография Шри Ванаратны находится в «Голубых Анналах», тибетской летописи, известной в переводе Ю. Н. Рериха¹³⁾. Учитель трижды был в Тибете — в 1426, 1436 и 1453 гг. Во время второго посещения Тибета в 1436 г. он наставлял своих учеников

¹²⁾ *Budon. The Collected works of Buston. Pt. 16 / Ed. By L. Chandra. Delhi, 1968. P. 94.*

¹³⁾ *Рерих Ю. Н. Избранные труды. Глава о Калачакре. М., 1972. С. 384–391.*

в разделах Шадангайоги — одного из направлений изучения тантрического учения. В числе слушателей этого курса упоминается Кунга Чжалба — настоятель монастыря Тхел, подчинявшийся Пхагмоду, а также главы школ дагпо-кагью, бригун (дихун), подшкол *кармы*. Именно этим годом (1436) и следует, видимо, датировать надпись на скульптуре и три текста, упомянутых выше, а также вторичное освящение изображения. Сложившиеся дружественные отношения имели продолжение во время посещения Тибета в 1453 г., когда Ванаратна дает посвящение в цикл *Самвары* владельцам округа Джанг, отцу и сыну, и их свите (округ подлежал юрисдикции школы *сакья*), и посещает монастырь Тхел.

Два других текста гурупарипати завершаются именами Кунга-Чжалцан Бал-Санбо (№ 2) и этим же именем, но в переводе на санскрит (№ 19) — Шри Анандадхаджа. Оба текста имеют отношение к тантрическим школам знания. Однако без знания биографии Кунга-Чжалцана трудно говорить о какой-либо традиции. Можно только предполагать.

Последним известным на сегодня носителем титула дишри — «императорского наставника» в роду *сакья* является Кунга-Чжалцан Бал-Санбо (1310–1358), правнучатый племянник Сакья-Пандиты в ветви Лхакханг. Дишри Кунга-Чжалцан был при дворе юаньских императоров Ратнашри (1332) и Тогон Тэмуре (1333–1360), однако занимал менее заметное положение, чем его знаменитый предшественник Пагба Лама Лодой-Чжалцан (1235–1280). Монах Ринчжун-Дорчжэ, представитель школы *карма-кагью*, принимал участие в церемонии освящения и интронизации Тогон Тэмуре и находился при императоре до самой своей смерти в 1339 г. Видимо, с 1339 и до 1358 гг. Кунга-Чжалцан продолжал находиться при дворе императора, занимая, очевидно, не особенно важное положение. После его смерти уже не встречается более ни одного сакьясца, носившего титул дишри при династии Юань, поскольку с 1360 г. при Тогон Тэмуре появляется вновь представитель школы *карма* — Учитель Ролби-Дорчже (1340–1383), обративший, как утверждают, императора в буддизм.

Кунга-Чжалцан имел двух духовных сыновей, по имени Лодой-Чжалцан (1332-?) и Чойчжи-Чжалцан (1332–1359), носивших одинаковый титул дайвен. Лодой-Чжалцан в 1347 г. становится настоятелем монастыря Сакья. Был в его жизни период, когда он был настоятелем монастыря в Китае. С 1354 г. он занимается в Гянге строительством монастыря Агрим (близ Лхацзе), получив предварительно разрешение Гунчэн Шэйраб-Чжалцана (1292–1361), знаменитого Учителя школы джонанг, родственной *сакья*. Лодой-Чжалцан продолжает строительные традиции своей школы, известные еще со времен ее возникновения. На протяжении XI–XIII в. *сакья* вели активное строительство. Во второй половине XI в. Рог Шэйраб-Цултим построил три *ступы*, вложил в них все старые изображения, книги, храмовую утварь. Шакья-Санбо построил Лхакханг-Чэнмо, главный храм школы *сакья*, став регентом для управления областями Центрального Тибета при императоре Хубилае. Анлен, светский правитель, вел строительные работы, возведя в 1290 г. монастырь Кхангсэрлин. Такие же работы продолжал и дайвен Лодой-Чжалцан, упомянутый выше.

Дайвен Чойчжи-Чжалцан выступает продолжателем светских традиций *сакья*. Два его сына от разных жен вошли в историю Тибета: Учитель Соднам-Даши Бал-Санбо и Кунга-Даши Бал-Санбо, носивший титул «царь учения великой колесницы» (тиб. *theg-chen chos-kyi rgyal-po*, скр. *mahāyāna dharmarāja*, кит. дашэн фа ван).

Соднам-Даши (1352–1417) был настоятелем монастыря Сакья. Но помимо этого, он прославился как художник и реставратор, очевидно, унаследовав таланты своего дяди. С его именем связаны работы в Гянге¹⁴⁾ (близ Лхацзе, провинция Цзан) и

¹⁴⁾ *Tucci G. Transhimalaya. Geneva, 1973. P. 113–115.*

в Гумбуме¹⁵⁾ (Гйализе, провинция Цзан), строительство которого началось в 1414 г. и продолжалось более 10 лет. Освящение состоялось в 1427 г. В начале XV в. вместе с ним работал Тхантон-Чжалпо (1385–1464), знаменитый тибетский инженер, архитектор и кудесник¹⁶⁾. Гумбум — один из важнейших памятников в истории тибетского средневекового искусства. Это и одно из самых больших сооружений такого типа, и одно из уникальных сооружений по художественным достоинствам. В нем 9 этажей, 706 залов, 108 дверей. Иерархам школы *сакья* в этом комплексе был посвящен целый зал с изображениями их житийных историй. Весь комплекс, его росписи, скульптура давали представление о региональной художественной школе в традиции *сакья*. Строительством Гумбума *сакья*сцы занимались вплотную при поддержке правителей Гьянтзе (в частности, чойчжала Рабдан-Кунзанг Пхагба (1389–1442)), которые поддерживали главные религиозные направления.

Огромное участие в строительстве новых монастырей и реставрации старых принимал 32-й настоятель монастыря Сакья чойчжал Кунга-Даши Бал-Санбо (1349–1425), сводный брат художника Соднам-Даши. С его именем связана реставрация Лхакханга в Сакье, монастыря Самлинг, создание новых изображений для строящихся храмов. Известна даже икона, отражающая именно эту сферу его деятельности. Как действующий иерарх школы *сакья* Кунга-Даши, так же как и представители школ — *карма*, *гелук* и других, получает приглашение от императора новой китайской династии Мин приехать ко двору. События разворачивались таким образом. Кунга-Даши Бал-Санбо, 32-й настоятель монастыря Сакья в 1410 г. получает приглашение посетить Китай. В 1412 г. он отправляется в путь, высылая предварительно вперед свои дары — книги, изображения и прочее. В 1413 г. его принимают при дворе, где этот *сакья*ский Учитель принимает ответные дары, а в пятый месяц этого же года ему даруют титул «чойчжал» — «царь учения». В первый месяц 1414 г. представитель школы *сакья* возвращается в Тибет. Позднее, в 1417 г. китайское посольство отправляется в Тибет с дарами для Кунга-Даши. В том же году с подношениями Минскому двору прибывает миссия во главе с Кунга-Палом, представляя интересы монастырей Пхагмоду, Бригун, Сакья. Ответное посольство из Китая оказывается в Тибете в 1419 г.¹⁷⁾ Адресатами китайских даров являются Кунга-Даши (*сакья*), Шакья-Ешей (*гелук*), кланы и подшколы *карма*, а также Пхагмоду, Бригун, Дагпо.

После прихода в Китае к власти династии Мин к императорскому двору стали прибывать представители окраинных земель, в том числе, буддийское духовенство Тибета. Императорский двор выдавал тибетским монахам — представителям наиболее известных школ — гарантийные грамоты, однако сфера их действия была ограниченной. В основном на них претендовали те, кто не рассчитывал на собственные силы. Титул и должности, полученные от императора, укрепляли политическое положение их носителя. Вместе с тем буддизм при императорском дворе воспринимался как инструмент умиротворения далекого Тибета. Поэтому при дворе были учреждены различные должности, фаван — «владыка *дхармы*» (тиб. *chos-kyi rgyal-po*, или *chos-rgyal*), которые давались представителями основных буддийских школ Тибета. Прибывший ко двору *сакья*сец Кунга-Даши получает титул «царь учения Великой колесницы» (тиб. *teg-chen chos-kyi rgyalpo*). Этот титул был ниже титула *дишри*, который носил его дед и который был отдан в 1414 г. Шакья-Ешеею, ученику *Цзонхавы Лобзан-Дакны* (1357–1419), представителю новой школы *гелук*.

¹⁵⁾ *Karmay Heather. Early Sino-Tibetan Art. Warminster, 1975. P. 80.*

¹⁶⁾ *Ibid. P. 82.*

¹⁷⁾ *Ibid. P. 82.*

Можно предположить, что сакьясцы также как и представители школ *карма* (ее подшколы) и *гелук* связывали с приглашением к императорскому двору надежды на упрочение могущества своей школы. И в связи с этим, видимо, после возвращения Кунга-Даши из Пекина (1414), когда он вместе с Соднам-Даши активно участвует в строительстве комплекса Гумбум, последний и создает изображение Кунга-Чжалцана Бал-Санбо, носившего титул дишри — «наставник императора», — наследственный в школе *сакья*. Видимо, данное изображение было создано в промежуток между 1414 и 1417 гг. (1417 — год смерти художника). Посещению Китая, действительно, придавалось большое значение. В память об этом событии под изображением Кунга-Даши в Гумбуме, во втором храме четвертого этажа была воспроизведена соответствующая надпись¹⁸⁾.

Наличие среди вложений списков гурупарипати (№ 7, 13, 14), связанных с именем Ванаратнаседдхи, позволяет говорить о вторичном освящении скульптуры, в память о чем и была сделана соответствующая надпись. В 1436 г. в монастыре Тхел его настоятель Кунга-Чжалба, очевидно, в присутствии индийского пандита а также духовных и светских владык *карма*, ее подшкол, *сакья* освятил изображение. Скорее всего, подобный акт объяснялся политическими причинами. В Китае в 1436 г. происходит смена правителей. В этом же году клан Пхагмоду теряет контроль над провинцией Цзан, которая оказывается в руках восходящей силы — семьи Ринпунг. Возможно, поводом для этого послужила также и смерть правителя Сакьядзонга по имени Кунга-Чжалцан в 1435 г.

Правнучатый племянник знаменитого Сакья-Пандиты и его тезка Кунга-Чжалцан Бал-Санбо получил титул дишри, или «императорского наставника», при дворе юаньских императоров Ринчхен Бала (скр. *ratna śī*) и Тогон Тэмуре. Поэтому его изображение, появившееся при его духовных наследниках, один из которых — автор скульптуры Соднам-Даши, а другой — Кунга-Даши, повторивший его путь в Китай, как бы аккумулировало былую власть и мощь школы *сакья*. Монастырь Тхел принадлежал роду Пхагмоду, последователям школы *карма-каргью*, перехватившей в свое время власть у школы *сакья*. Два рода, две школы, утрачивавшие главенство в Тибете, видимо, пытались таким образом скрепить свой союз перед новой идеологической силой Тибета XV в. — школой *гелук*. Таким образом, описываемое изображение было, скорее всего, создано между 1414 и 1417 гг., вторично освящено в 1436 г., тогда же и была сделана посвятельная надпись.

В контексте вышесказанного особый интерес приобретает вопрос о датировке бумаги. Появление парадной бумаги в Тибете датируется XVII в., однако упоминания о рукописях, выполненных на тонированной (синей) бумаге появляются с XIII в. Если же принять во внимание предлагаемые даты второго освящения скульптуры, то можно датировки подобного типа бумаги снизить до XV в.

О том, к какой традиции знания отнести гурупарипати, где последним является имя Кунга-Чжалцан Бал-Санбо, сказать сложно, поскольку не совсем ясно, какой именно Кунга-Чжалцан имеется в виду. Перечень имен Учителей не позволяет соотносить их с именем Сакья-Пандиты Кунга-Чжалцана Бал-Санбо, потому что хронологически имена в списках не совпадают со временем жизни Сакья-Пандиты. Имена списка № 19 соотносятся с датами жизни дишри Кунга-Чжалцана Бал-Санбо, а списка № 2 — Кунга-Чжалцана, уроженца Сакьядзонга.

Данная скульптура изображает реальное историческое лицо. Поэтому, помимо свитков гурупарипати, в составе вложений находятся еще два текста, имеющих отношение к Учительной традиции. Один из них — это *мантры*, обращенные к Аюсу

¹⁸⁾ *Karmay Heather. Early Sino-Tibetan Art. Warminster, 1975. P. 80.*

(*Амитабхе*), покровителю беспредельной жизни (№ 4), что указывает на принадлежность изображенного персонажа к живой традиции знания, в отличие от *татхагаты*, который по своей природе просветлен и потому свободен от опоры на другого Учителя. Второй текст имеет отношение к традиции йога-ламы (№ 20), при которой в созерцательной практике образ Учителя мог быть опорой для фокусировки сознания на первых ее этапах, растворяясь постепенно в образах пантеона. Содержание йога-ламы обусловлено традиционным в буддийских школах почитанием учеником Учителя. Между *ламой* и учеником должна существовать кармическая связь. Оформление данного направления в Тибете, как полагает Д. Дашиев, связано с именем *Цзонхавы Лобзанг-Дакпы* (1357–1419)¹⁹⁾, что является еще одним косвенным доказательством создания скульптуры не ранее XV в.

Еще два свитка содержат призывы *Шакьямуни будды* в облике Великого Отшельника (№ 12) и полностью пробужденного, ставшего *татхагатой* (№ 18). Оставшиеся тексты (№ 9, 16, 22, 23) имеют отношение к определению природы *татхагаты* в разных ее проявлениях: «накопивший много знания», «полностью пробудившийся», «соотнесший *дхармадхату* и *гарбхадхату* в потоке сознания».

Анализ других групп текстов из вложений не противоречит принадлежности данного изображения к традиции школы *сакья*.

В традиции этой школы имели хождение разные тантрические циклы. Соответственно во вложениях представлены тексты «Хеваджра-тантры» (№ 3), «Гухьясамаджа-тантры» (№ 8), «Самвара-тантры» (№ 7, 11, 17), «Ваджрабхайрава-тантры» (№ 21), чьей проблематикой занимались разные поколения школы. Подробно тантрическая традиция школы в ранний ее период представлена в переводах Р. Н. Крапивиной²⁰⁾. Основной текст школы — «Хеваджра-тантра», главный *идам* — *Хеваджра*. «Гухьясамаджа-тантра» — текст универсального характера. «Самвара-тантра» и *идам Самвара* — главные в традиции *кагью*, *карма-кагью*. «Ваджрабхайрава-тантра» — главный текст, а *Ваджрабхайрава* — главный *идам* в традиции *гелук*, но вместе с тем имел почитание и в школе *сакья*, хотя и ограниченное.

«Хеваджра-тантра» относится к числу так называемых «новых тантр», поскольку ее текст свидетельствует о новом подходе к буддийским текстам в тибетской традиции, при котором совершенствуется язык переводов, редактируются заново старые переводы. Перевод «Хеваджра-тантры» на тибетский язык был осуществлен Учителем и переводчиком Бромги Шакья-Ешеем (993–1074), который у Учителя Шантипы в монастыре Викрамашила (северо-восточная Индия) изучал тексты и ритуалы «Хеваджра-тантры». В традиции школы *сакья* «Хеваджра-тантра» является теоретической основой доктрины «Путь-Плод» (тиб. lam-'bras), согласно которой цель «пути» осуществляется в самом его прохождении. «Путь-Плод» есть путь, заключающий в самом себе результат, плод — основное положение учения школы *сакья*.

В тексте «Хеваджра-тантры» заложено различие меж доктринами школ *сакья* и *гелук*. *Будда Акшобхья* в «Хеваджра-тантре» является главным *татхагатой* и потому соотносится с главным знанием — *дхармадхатуджняной* (знание сферы *дхармы*, имя), в то время как в традиции *гелук* эту позицию занимает *будда Вайрочана*, а *Акшобхья* соотносится с так называемым «зеркальным знанием».

В пантеоне *Хеваджра* (буквально «О, Ваджра!») является олицетворением текста «Хеваджра-тантры», воплощает мудрость сострадания. Иногда *Хеваджра* символизи-

¹⁹⁾ Дашиев Д. Некоторые социально-психологические аспекты культа наставников (по тибетским источникам) // Психологические аспекты буддизма. Новосибирск, 1986. С. 134–145.

²⁰⁾ Крапивина Р. Н. Туган Лопсан чойкйи-нйима. Хрустальное зеркало философских систем. Глава Сакьяпа / Перевод с тибетского, введение, послесловие, комментарий Р. Н. Крапивиной. СПб., 1995.

рует первопричину всего бытия, является эманацией *будды Акшобхы*. Изображается он восьмиликим, шестнадцатируким, четырехногим, его ипостась (*праджня*) Найратмья (буквально означает «отсутствие эго»). Фрагмент текста из вложений (№ 3) — *мантра* главного божества *мандалы*. В ее состав входят: призыв *Хеваджры*, который описан в прилагаемом тексте, — со вздыбленными волосами, с гирляндой *капал* на теле; совершение защитных действий как во внутренней части *мандалы*, ориентированной по сторонам света (1+4), так и в средней ее части, ориентированной на зенит и надир и 4 стороны света (1+6, заключительные слоги, производные от Хе — первого слога в имени *идама*); призыв восьми богинь внешней части *мандалы*, ее охранительниц (Гаури, Чаури, Ветали, Гхасмари, Пуккаси, Шавари, Чандали, Домбини).

Сложение текста «Гухьясамаджа-тантры» относится ко II–III вв. н. э. Это первый текст, где излагается система пяти *татхагат* созерцания, более известных в терминологии исследователей как *дхьяни-будды*. «Гухьясамаджа-тантру» изучали в традиции школы *сакья*. Фрагмент «Гухьясамаджа-тантры» из вложений (№ 8) — это первые 40 слогов ее 18 главы (уттаратантры). Данные 40 слогов комментируют в тибетской традиции таким образом, что раскрывается символическое значение слогов в системе самой тантры, как утверждает Кхайдуб-Гэлэг Бал-Санбо.

Школе *сакья* известна традиция восприятия учения *Самвары* непосредственно от самого *идама* Учителями Шавари и Шри Ванаратна (№ 7). Два других текста — формулы заклинаний персонажей *мандалы Чакрасамвары*, состоящей из 64 божеств. В одном случае это призывания *Сарвабуддхадакини*, ее четырех спутниц — Дакини, Ламы, Кхандарохи и Рупини, ориентированных в пространстве и охраняющих входы центрального круга *мандалы* (№ 11). В другом случае это формулы заклинаний как главных, так и второстепенных божеств *мандалы Чакрасамвары* (№ 17), по свидетельству Будона. Имя главного персонажа зашифровано повторами слогов имени, которые в комментаторской традиции расшифровываются: Хе — «причина и пустота», Шри — «недвойственность опыта», Ру — «несоставность», Ка — «нигде не находящееся». Призывание всех персонажей, вне зависимости от ранга, реализуется: через имена Шри Херука, *Сарвабуддхадакини*, Дакини, Кхандароха, Лама, Рупини, каждое из которых обрамлено слогами: Ом, Ах, Хум, Сваха; через облик, описательно: «Та, что с головой вороны» (совы, собаки, вепря); через информацию: «Предвестница смерти», «Посланница смерти», «Укрошающая смертью», «Уничтожающая смертью». Поскольку речь идет о персонажах, защищающих врата *мандалы*, то соответственно в тексте приводится описание действий как защитного, так и карательного характера.

Мантра тантрического персонажа, кроме указанных выше способов призывания, может реализовываться, помимо слогов заклинаний, еще через называние атрибутов, как это имеет место в тексте № 21, адресованном *Ямантаке*, точнее, *идаму Ваджrabхайраве*. Сложение текста «Ваджrabхайрава-тантры» датируется VIII в. Приведенный фрагмент воспроизводит наиболее популярную форму *Ваджrbхайравы*: приводится перечень его атрибутов, которые *идам* держит в тридцати четырех руках и попирает шестнадцатью ногами²¹⁾. *Ваджrabхайрава* — гневный динамический аспект *Манджушири* (*бодхисаттвы* мудрости).

Группу «защитиков учения» представляют письменные тексты, обращенные к ее божествам: Гомбо (скр. *Махакала*), (№ 1, 5, 15), *Лхамо* (№ 6) и Шинчже (*Яма*), о которых говорится, что они «свирепые», «вышли за пределы бытия» (скр. *atipataya*) и обитают на границе миров *сансары*. В их функции входят защита учения и кара отступников.

²¹⁾ Дэвид-Неель А. Посвящение и посвященные в Тибете. СПб., 1994. С. 340.

Иконографическая группа *махакал* — это божества преимущественно индийские, хотя со временем в группе появляются и тибетские. Количество божеств в группе колеблется от 72 до 75. Введение группы *махакал* в тибетский буддийский пантеон и ее распространение связано со школой *сакья*, хотя часть божеств представлена в пантеонах других школ. Но школа *гелук* практически полностью приняла культ *махакал* в традиции *сакья* в свой пантеон. Однако *Чанда Махакала* и *Паньчжара Махакала* по-прежнему считаются персонажами пантеона школы *сакья*.

Основная функция божеств из группы *махакал* — карательная, наказание вероотступников и нарушителей обетов. Божества могут выступать в ипостаси *идамов*, «связанных обетом», и «защитников учения». Именно этим функциям и посвящены три текста. Один из текстов (№ 1) обращен с призывами к «Шестирукому *махакале*» — главе данной группы; к Махакали — его спутнице; богиням свиты: Кали («Черная»), Карали («Ужасающая»). Варади («Рычащая»), Ветали («Та, что вселяется в покойников»). Одно имя отделено от другого *мантрами* «Ом», «Ах», «Хум». Данные обрамляющие слоги выполняют несколько функций: отделяют одно имя от другого; призывают и проявляют чудесную силу; являются опорными блоками, помогающими запомнить необходимую информацию. Следующий текст (№ 5) призывает *Чанда Махакалу*. Так называемый Кродха Ваджрачанда, по определению Будона, предназначен нейтрализовать пять помрачений, или так называемые «состояния аффективности» — гнев, страсть, неведение, ненависть, зависть. Он проявляется в двух ипостасях — Ачала (неподвижный): благой, белый и гневный, черный (синий). Еще один свиток (№ 15) обращен к *Паньчжара Махакале* — карающему, с наказом покарать грешников и спасти вероотступников, вспомнивших свой обет. Этот *Махакала* «Черный, с железным клювом» введен в буддийский пантеон Тибета представителями школы *сакья* и особо чтился ее последователями. Предсказание о том, что *Паньчжара Махакала* и *Чанда Махакала* будут особо чтиться у *сакья*, связано с именем Атиши (982–1054), которому на месте будущего монастыря Сакья было видение в образе двух яков, символизировавших этих *Махакал*.

Женских божеств группы «защитников учения» представляет текст № 6. Его содержание имеет отношение к богине *Лхамо* (№ 6). Она — главная (тиб. *gtso-bo*) богиня-защитница в тибетском буддийском пантеоне, божество десятого ранга, принадлежит, так же как и *Махакала*, к ветви божеств — «хранителей знания и учения», которые вышли за пределы *сансары* (бытия) и неподвержены воздействию *кармы*. Данный текст является обращением к *Лхамо*, или Шри Деви, Черной Кали, Великой Кали с призывом покарать нарушителей вероучения — наслать на них демониц с арканами и мечами. Данный набор эпитетов определяет двойную природу великой богини-матери. Однако наиболее информативным является слог Бхйо-видья, порождающий богиню *Лхамо* по имени Балдан Магсор-Чжалмо — «Прославленная царица армии серпов», сорок персонажей ее свиты, не считая разнообразных демонов и демониц из ее окружения.

Последний персонаж из группы «защитников учения» — *Яма* (тиб. *gshin-rje*). Ему посвящен текст № 10. Согласно тексту, речь идет о так называемой «внешней форме» (тиб. *phyi-sgrub*) *Ямы*. Он — владыка ада, судья мертвых существ — обитателей ада. В этой форме *Яма* — темно-синий, быкоголовый, стоит на быке, который топчет женское тело. Слева от него — Чамунди, его сестра и ипостась.

Строго говоря, часть свитков вложений в данном случае представляет особую разновидность буддийских текстов, обозначаемых термином *мантра* — «деяние умом» с соответствующим подразделением, в зависимости от того, к кому они обращены. В тексты такого рода преимущественно включаются значимые слова, помимо мистических слогов, символика которых раскрывается в особых посвящениях.

Принято считать, что само проговаривание слогов (вслух или про себя) оказывает влияние на сознание, настраивая его на частоту определенной волны, проецирует его новое действие. Ритм *мантры* фокусирует сознание на созерцаемом объекте. Объект созерцания — персонаж пантеона (*идам, дхармапала, Учитель*). При проговаривании текста внимание направляется на внешний облик — форму, цвет, количество рук, ног, атрибутов, функциональное назначение каждого из составных элементов. При длительном проговаривании заданного текста в сознании остается только его ритм, задающий необходимый для созерцания фон²²⁾. Проговаривание текста предполагает порождение широкого спектра ассоциаций, образующих заданную картину.

Метафорические описания вместо названия предмета, наличие грамматических отклонений, искусственные словообразования, повторы слогов, наличие глагольных форм, находящихся, видимо, на грани между нормальным языком и звуковой символикой, различные восклицания — все это указывает на то, что часть буддийских текстов, имеющих отношение к призываниям персонажей пантеона, писалась на тайном, сакральном языке.

Принимая во внимание возможности звуковой символики, можно отыскать смысловые значения мистических слогов, выполняющих функцию опорных блоков при воспроизведении *мантр*. Заложенная семантика, очевидно, сохранилась во всех типах текстов, где данные слоги употреблялись.

²²⁾ *Парибок А.* Мантра к Дхвалжаграхеюре / Транслитерация, перевод, примечания А. В. Парибка // *Нартханг Бюллетень*. СПб., 1993. № 10–11 (16–17). Октябрь–ноябрь. С. 5.

Группы металлической скульптуры, представленные в каталоге

Э. В. Ганевская

1. Ранняя скульптура Непала IX–XI веков

Список открывает группа непальских скульптур. Датированные IX–XI вв., т. е. началом интересующего нас периода, они представляют стиль еще более ранней эпохи.

Непал — одна из малых стран Азии — расположен между двумя гигантами современного мира — Индией и Китаем. Находящийся в центральной части высочайших гор Земли, Непал подобен средней ступени между жаркими равнинами Индии и суровым Тибетским нагорьем. Равным образом эта страна служила переходным и связующим звеном для цивилизаций Южной и Центральной Азии. Через ее территорию шли и идут сейчас кратчайшие сухопутные пути из Индостана в Тибет и далее в Китай. С незапамятных времен дорогами, проложенными через высокогорные гималайские перевалы, пользовались купцы, дипломатические миссии, буддийские паломники. По этим артериям осуществлялся обмен материальными и духовными ценностями в древнем и средневековом мире.

Ядром непальского государства является долина Катманду (или Непальская долина), лежащая между двумя гималайскими хребтами — Сиваликом и Махабхаратой. На протяжении больших периодов истории ею ограничивалась территория страны. Среди разнообразного по этническому составу населения выделяется народ невары, обитающий преимущественно в городах и селах долины. Еще в древности невары стали известны как искусные мастера и художники, чья слава распространилась и в соседних странах.

Культура Непала формировалась при прямой и непрерывной связи с культурой Индии. Многие народы и племена, населяющие гималайскую страну, мигрировали сюда с Индостана, из Индии пришли и две главные религии — индуизм и буддизм. Культурное влияние особенно усилилось в эпоху правления династии Личчхавов (IV–IX вв.). Выходцы из восточной Индии, Личчхавы находились в родственных связях с императорским домом Гуптов, правивших в центральной и восточной Индии в IV–VI вв. Высокий подъем духовной и художественной культуры эпохи Гуптов стал мощным импульсом для развития непальской культуры. В изобразительном искусстве этого времени, которое дошло до нас в виде памятников каменной скульптуры, полностью преодолены архаические черты предшествовавшего периода. Культурный подъем эпохи Личчхавов послужил основой для дальнейшего развития страны в период правления династии Тхакуров (VIII–XII вв.). Особенно значительным период Личчхавов-Тхакуров был в истории буддийского искусства Непала.

Буддисты всего мира почитают Непал как родину Будды, хотя во времена царевича *Сиддхартхи* место, где жили его родичи, не входило в пределы непальского государства, да и само государство в этот период еще не сложилось. Распространение буддизма в долине Катманду традиция относит ко времени Ашоки. Маурийский император посетил долину в III в. до н. э. во главе буддийской миссии. Его дочь, царица Чарумати, была выдана замуж за представителя местной знати, ею был основан первый буддийский монастырь в Непале и построено несколько *ступ*. До сих

пор на окраинах г. Патана сохранились оплывшие холмы, в которых угадываются контуры *стул* царевны Чарумати. *Ступа* остается основным объектом поклонения непальских буддистов вплоть до конца VI — начала VII вв., и вплоть до этого времени не известно ни одного изображения буддийских персонажей, происходящего из долины Катманду. Между тем, каменные статуи божеств, связанных с ранними культами, дошли до нас от первых веков н. э., а изваяния индуистских богов в виде отдельных фигур или многофигурных барельефных композиций известны уже в V в. Первые буддийские персонажи в изобразительном искусстве Непала появляются лишь в конце VI в., причем металлическая скульптура появляется раньше каменной и значительно раньше первых металлических скульптур индуистских богов.

Создается впечатление, что искусство литья металлических фигур пришло в гималайскую страну, прежде всего, как искусство буддийское. Его появление отмечено скульптурой *Будды*, несущей датирующую надпись (редкий случай в традиции металлической скульптуры северного буддизма), точно указывающую год, когда эта статуя была пожертвована некоей монахиней буддийскому монастырю — 591 г. Выполненный в стиле классического центра индийского искусства — Сарнатха, — этот образ имеет несомненно непальские черты¹⁾. Ряд других ранних непальских памятников был найден при раскопках в Наланде, знаменитом буддийском центре северо-восточной Индии. С другой стороны, в долине Катманду найдена металлическая статуя *Будды* VI в., происходящая из района Бенгалии — Бихара²⁾. Но если бы и не было подобных материальных свидетельств, сам стиль ранней непальской скульптуры послужил бы подтверждением непосредственных контактов мастеров долины с мастерами буддийских центров Индии. Непальский пример подтверждает значение металлической скульптуры в процессе распространения эстетических идеалов в мире северного буддизма. Так, *Будда* 591 г. передает идеал гуптской эпохи с его идеализацией образа божественных персонажей и специфическим лаконизмом изобразительных средств.

В искусстве Непала гуптский стиль сохраняется в течение длительного периода, вплоть до IX–X вв., когда в самой Индии ему на смену уже давно пришел стиль средневекового периода, идеологической основой которого было учение *ваджраяны*. Представленные в каталоге четыре непальские скульптуры IX–XI вв. современны ряду индийских памятников нашего собрания, но представляют художественные идеалы более ранней, доваджраянистской эпохи буддийского искусства.

Бодхисаттва Майтрея (кат. № 1) — лучшая скульптура непальской группы — отвечает всем особенностям гуптского стиля в его специфически непальском варианте. Фигура с гармоничными пропорциями отличается четким выразительным силуэтом, как бы обведенным единой непрерывной линией. Моделировка внутриконтурных объемов лаконична, украшения немногочисленны и переданы крупными, хорошо читаемыми формами. Поза персонажа, в соответствии с терминологией индийского канона, может быть определена как *абханга*, т. е. поза без определенного изгиба тела. Вместе с тем слегка отставленная в сторону нога создает впечатление неширокого шага. Это незначительное отступление от идеально прямой постановки сообщает всей фигуре волнообразное движение вдоль вертикальной оси. Основанием скульптуры служит широкий круглый лотосовый пьедестал, обеспечивающий устойчивость всей композиции. Пьедестал имеет одну особенность, характерную только для ранней непальской скульптуры: на верхней его поверхности видны гравированные контуры цветочной розетты, заполненной внутри мелкими кружочками. По нашему мнению,

¹⁾ Шедевры бронзовой скульптуры Индии. Дели, 1988. С. 43–45. Рис. 9.

²⁾ *Shroeder U. von. Indo-Tibetan Bronzes.* Hongkong: Visual Dharma Publication, 1981.

такой рисунок представляет созревший лотос с круглыми отверстиями ячеек, в которых заключены зерна. Рисунком на поверхности пьедестала не исчерпываются непальские черты произведения. Они проявляются и в более значительном признаке: характерном способе стилизации черт местного этнического типа. Выработанный непальскими мастерами в эпоху Личчавов, этот тип сохранился в искусстве страны на многие века. Мужские фигуры имеют широкие прямые плечи, узкие бедра, талия высокая, руки полные в верхней части. Лица, широкие в висках, плавно сужаются к маленькому подбородку. Особенно характерен высокий выпуклый лоб, придающий лицам детское выражение. Женские фигуры отличаются, напротив, узкими покатыми плечами и широкими округлыми бедрами. Такова скульптура *Девы* (кат. № 2).

Падмапани (кат. № 3) значительно отличается от двух предшествующих скульптур худощавостью тонкой фигуры, но эта особенность находит прямую аналогию в каменных скульптурах эпохи Личчавов. При видимом различии *Падмапани* имеет ряд общих черт со следующим в нашем списке памятником — *Амитабхой-Амитаюсом* (кат. № 4). Обе скульптуры отлиты из сплавов, а не из меди, и в самом изображении имеют ряд деталей, позаимствованных из произведений Кашмира и близких к нему районов северо-западной Индии, в частности, короны с тремя зубцами. В ходе нашего дальнейшего изложения мы не раз еще будем отмечать подобные заимствования, свидетельствующие о постоянстве обмена художественными идеями в мире стран северного буддизма. Однако нововведения в иконографию и стиль происходили далеко не синхронно в различных странах. Так, приверженность непальских мастеров гуптскому стилю говорит об определенном консерватизме металлической скульптуры Непала. Персонажи из пантеонов средневекового буддизма появляются тут на рубеже VIII–IX вв. как единичные произведения и только к рубежу X–XI вв. их число возрастает настолько, что они становятся значительным явлением в искусстве страны.

Скульптура *Амитабхи-Амитаюса* (кат. № 4), датируемая X–XI вв., представляет в каталоге ваджраянскую иконографию. По своим пластическим качествам скульптура уступает *Майтрее* и *Девы*, что отнюдь не случайно. Сложная иконография персонажей пантеона *ваджраяны* плохо сочеталась с нормами классического искусства Гуптов, которым продолжали следовать непальские скульпторы, а достижения современных им мастеров северо-восточной Индии, создавших стиль, отвечавший требованиям средневекового буддизма, в Непале еще не были восприняты.

Только в конце XI–XII вв. мастера долины в полной мере освоили художественные принципы эпохи Пала-Сена и создали на этой основе собственный вариант тантрических изображений.

2. Скульптура северо-восточной Индии X–XII веков. Стиль Пала-Сена

Понятие «северо-восточная Индия» относится к восточной части долины Ганга, включающей в себя территории современных штатов Бихар, Западная Бенгалия и Республики Бангладеш. Это один из наиболее благоприятных для хозяйственной деятельности человека районов на всем Индостане. Его плодородные почвы образованы речными наносами великих рек Ганга, Брахмапутры и их многочисленных притоков. Муссонные дожди дополняют обильное орошение земли. Интенсивное освоение долины началось в конце 2-го тыс. до н. э. В то время эта территория была покрыта густыми тропическими лесами, в которых обитали немногочисленные охотничьи племена. Миграция шла из разных мест субконтинента: с севера, с Гималайских предгорий, с юга, из центральной Индии. Самый мощный поток

переселенцев двигался с северо-запада, причем основную его часть составляли кочевники-скотоводы арии. Продвижение вглубь долины сопровождалось вырубкой лесов и переходом переселенцев к земледелию. Здесь вступали в контакты племена и народы различной расовой принадлежности, в соперничестве и борьбе за территории частично смешиваясь друг с другом и взаимно обогащаясь, благодаря обмену хозяйственными навыками и достижениями духовной культуры. В первой половине 2-го тыс. до н. э. здесь уже существовали города и небольшие государственные образования. Одно из них, находившееся в области Магадха (южная часть Бихара), стало ядром государства Маурьев — самой крупной империи индийской древности (IV—III вв. до н. э.). Маурийский император Ашока в III в. до н. э. подчинил своей власти почти весь Индостан. Северо-восточная Индия была также местом, где возникали и развивались важнейшие реформаторские религиозно-философские учения. Начиная с VIII в. до н. э. здесь трудились создатели упанишад — завершающих сочинений в обширной ведической литературе, здесь родились и проповедовали Будда и Махавира (вероучитель джайнизма).

В конце эпохи древности Магадха снова становится центром могущественной империи — государства Гуптов, чья территория простиралась от Бенгальского залива до Аравийского моря. Разумная политика гуптских императоров, обеспечившая устойчивый мир и процветание на подвластных им территориях, способствовала высокому культурному подъему этого времени. В эпоху Гуптов получили дальнейшее развитие и систематизацию религиозно-философские учения, развивались науки, литература, изобразительное искусство. Большую роль в духовной жизни того времени играли буддийские центры. Некоторые из них превращались в небольшие города. Они объединяли в себе несколько монастырей, в которых одновременно проживали тысячи людей, в них действовали своего рода университеты, где изучались религиозно-философские системы всех существующих буддийских школ и других религий Индии, а также все виды наук. Университеты притягивали к себе паломников из всех стран буддийского мира. До нас дошли записки ряда китайских путешественников, являющиеся ценнейшими источниками по истории Индии конца эпохи древности. При Гуптах был основан важнейший центр северного буддизма в Наланде (шт. Бихар), где развилась, в частности, знаменитая школа литья металлической скульптуры. После распада империи Гуптов в VI в. н. э. стабильность в регионе поддерживалась некоторое время властью правителя Харши (606–646/7). Затем наступил длительный период междоусобиц, продолжавшийся до середины VIII в., когда складывается новое государство под властью династии Палов, происходивших из Бенгалии.

Во времена своего высшего могущества, в первой половине IX в., государство Палов включало в свой состав территории Пенджаба и Центральной Индии. Размеры владений часто менялись, в отдельные периоды ограничиваясь лишь Магадхой, но важнейшие центры Бихара всегда оставались под властью и покровительством Палов. Во второй половине XII в. политическое преобладание в регионе переходит к династии Сенов, происходивших, так же как и Палы, из Бенгалии. Приход новых властителей не прервал процесса развития художественной культуры в регионе северо-восточной Индии, поэтому период середины VIII—XII вв. называют часто обобщенно периодом Пала-Сена.

Однако конец буддийской традиции и традиции буддийского искусства в Индии был близок. В последние годы XII в. регион подвергся мусульманскому завоеванию, сопровождавшемуся разрушением культовых центров, гибелью и массовым исходом буддистов из мест, которые они считали родиной своей религии. Ища спасения и покровительства в других странах, беженцы уносили с собой то немногое, что можно было спасти: книги, священные предметы и реликвии. Среди них, конечно,

были и металлические скульптуры. Переселение индийских буддистов в Непал, Тибет и другие буддийские страны оказало значительное влияние на развитие буддийского учения и художественной культуры. Плоды этого влияния можно видеть и в области художественного литья.

Распространение понятия «искусство эпохи Пала», «стиль Пала» на весь регион северо-восточной Индии и 400-летний временной период, конечно, в большой мере условно. В Бихаре, Бенгалии существовали десятки буддийских центров, многие из которых имели свои школы металлической скульптуры. Характер изображений в их обширном наследии варьируется от изысканно-утонченных произведений из Куркихара (Бихар) до нарочито огрубленных скульптур отдельных бенгальских центров. Тем не менее существовала определенная стилевая общность, включавшая в себя ряд «под-стилей» или вариантов основного стиля. Можно только удивляться, как широко распространились общие изобразительные принципы, выйдя даже за пределы территорий, когда-либо входивших в состав государства Палов, оказав влияние на художественную культуру Ориссы и восточные районы современного штата Мадхья Прадеш. В конце древности – начале Средневековья поиски воплощения в изобразительном искусстве образов, связанных с новыми формами религиозно-философских учений, шли по всей Индии. Однако в Бенгалии и Бихаре тантризм с его сакрализацией чувственной жизни нашел особенно благоприятную среду.

Жителям восточной части долины Ганга свойственна повышенная эмоциональность, которой, по словам индийского ученого Сарасвати, как бы пропитана сама почва этих мест³⁾. Именно в этом качестве и нуждалась тантрическая икона, служившая средством активизации личного контакта верующего со своим божеством. В тантрическом искусстве, и в искусстве тантрического буддизма в том числе, разрывается замкнутость идеально-совершенных персонажей искусства Гуптов, образы получают большую открытость. Взгляд Будды уже не фиксирован на руках, сложенных в условных жестах, веки приподняты, глаза полуоткрыты и хорошо видны зрителю. Чувственная красота человеческого тела в это время более, чем когда-либо, мыслится атрибутом божественности. Сравнительно с гуптским временем фигуры и мужских, и женских персонажей становятся полными, моделировка их пышных форм — более подробной.

Развитие религиозной теории имело своим следствием дальнейшую эволюцию иконографии. В свете теории махасукхи (высшего счастья как вершины религиозного чувства) возрастает количество царственных форм персонажей пантеона и их двойников — динамических гневных ипостасей. Помимо *бодхисаттв* атрибуты царственности обретают будды в форме *самбхогакаля* (тело блаженства), носящие украшения и одежды *бодхисаттв*. Примерно в середине периода Пала (конец IX–X вв.) вводится украшенная форма *Шакьямуни*, чаще называемая «Увенчанный» или «Коронованный» будда. В этом виде основатель Учения выступает как мировой властелин. Он сохраняет монашескую одежду и *ушнишу*, но носит корону и ожерелье. Царское достоинство подчеркивается также в иконографии *бодхисаттв*. Так *Авалокитешвара* получает форму *Локанатха* — Господин Мира. Он описывается живущим в небесном дворце, на его изображениях встречаются семь драгоценностей *чакравартина*. Своего рода символами монаршего статуса служат позы *лалитасана* и *махараджалиласана*, в которых обычно восседали на тронах индийские государи.

Если из сидячих поз выбирали наиболее свободные, то из стоячих поз предпочтение оказывалось наиболее статичным. Чаще всего в искусстве *ваджраяны* встречается

³⁾ *Sarasvati S. K. Early sculpture of Bengal. Calcutta, 1962. P. 33.*

поза *саманада*, с прямыми ногами и ступнями, стоящими почти параллельно друг другу. Напомним, что в гуптском искусстве стоящая фигура показывалась как бы готовой начать движение. При прямых ногах изгиб фигуры в бедрах и талии приобретал формальный характер. Этот момент формализации не случаен в искусстве Пала. Он, так же как и эмоционально-чувственная трактовка образа, связан с концептуальными положениями учения средневекового буддизма. Персонаж иконы — антропоморфный образ Вселенной, поэтому в композиции канонических поз большое значение имеет центральная вертикальная ось как аналог *axis mundi* (мировой оси) и соотношение с нею всех компонентов изображения. Эта зависимость хорошо видна при совмещении фигур с чертежами-*янтрами*, которые трактат XII в. рекомендует в качестве композиционных схем для различного рода канонических изображений⁴⁾. Нижняя точка вертикальной оси лежит между ступнями прямо стоящих ног, верхняя совпадает с вершиной композиции. Две эти точки фиксируют движение фигуры: как бы ни было значительно отклонение от центральной оси изогнутого в талии торса, наклон головы его компенсирует, возвращая наверх прически снова к центральной оси. Тот же принцип сохраняется и в композиции внешне непринужденных поз *лалитасана* и *махараджалиласана*. При этом все крайние точки изображения удалены от центральной оси как с правой, так и с левой стороны на равные расстояния. Так *янтра* выявляет симметрию композиции — отличительное качество организованного космоса⁵⁾.

Большой экспрессией обладают позы гневных персонажей — *алидха* (энергичный шаг вправо) и симметричная ей *пратьялидха*, сопровождающиеся устремленными вовне угрожающими жестами рук. Но при наглядной энергичности этих поз в композициях сохраняется ощущение ограниченности динамики, исчерпавшей себя в одном-единственном движении.

Отмеченные признаки стиля Пала создают ту общность, внутри которой существовали традиции отдельных художественных центров северо-восточной Индии. Канонизированность религиозного искусства определила устойчивость стиля и во временном отношении. В четырехсотлетней истории искусства Пала можно выделить два периода заметного изменения стилевых признаков, причем рубежом служит X в. Эволюция шла в сторону усложнения композиции, увеличения значения декора. Главным центром первого периода (середина VIII – начало X вв.) была Наланда, второго — Куркихар, находившийся недалеко от Бодхгаи. Собрание ГМВ располагает произведениями как первого, так и второго периодов.

К первому периоду относятся три скульптуры. Одна из них изображает Будду *Шакьямуни* (кат. № 5) с жестом *бхумиспаршамудра*, сидящим на львином троне (*симхасана*). При небольших размерах она отличается монументальностью композиции. За время своей долгой жизни скульптура, несомненно, побывала в Тибете, о чем свидетельствуют остатки золотой пасты на лице и открытых частях тела. Покрывать металлические изображения золотой пастой — тибетский обычай. Это наружное покрытие скрывает черты лица, проработанные очень подробно, хотя в столь мелкой форме их тонкую лепку можно разглядеть только при очень пристальном рассмотрении. Глаза Будды инкрустированы серебром. Ажурное литье львов на пьедестале в прошлом дополнялось также ажурного литья фигурами животных на спинке

⁴⁾ Имеется в виду трактат «Шильлапракаша» (Орнса, XII в.). См.: *Baner A., Sarma S. K. Ramachandra Kaulasara's Śilpa Prakāśa*. Leiden: Brill, 1966.

⁵⁾ Ганевская Э. В. Опыт анализа композиции буддийской металлической скульптуры с применением янтр из трактата «Шильлапракаша» // Научные сообщения ГМВ. Вып. XXI. М., 1988. С. 24–36. Рис. 3.1, 6.2.

трона, в настоящее время утраченной. Две другие скульптуры, изображающие *Авалокитешвару* и *Манджушри* (кат. № 6, 7), сохранили свои ореолы, отлитые вместе с остальными частями композиции. На оборотной стороне ореолов имеются круглые печати с несколькими строками буддийской молитвы. Это очень важная деталь, так как подобные печати широко известны и часто встречаются на памятниках, происходящих из северо-восточной Индии. Все три скульптуры имеют однотипные прямоугольные пьедесталы — престолы, стоящие на широких ножках, и характерные лотосовые сидения (или лотосовые постаменты) с крупными лепестками лотосов. Эти формальные признаки служат доказательством принадлежности произведений к одному или двум близким центрам литья. Скульптура *Будды* находит наиболее близкие аналогии среди произведений Наланды, две скульптуры *бодхисаттв* проявляют родство с произведениями из Сирпура, находящегося на территории современного штата Мадхья Прадеш. Все три памятника датируются IX–X вв.

История буддийского центра вблизи современной деревни Куркихар в Бихаре еще не изучена, так как планомерных раскопок тут не производилось. Металлические скульптуры были найдены случайно, благодаря давней практике местного населения использовать для своих хозяйственных нужд кирпичи археологических памятников. В 1930 г. при одной из разборок старой кладки обнаружили закрытое помещение, в котором находилось множество литых скульптур. Кроме того, нашли несколько керамических сосудов с уложенными в них мелкими фигурками божественных персонажей. Очевидно, культовые изображения в какой-то период были специально спрятаны от грабителей или завоевателей. Всего в Куркихаре найдено около 150 скульптур, датируемых преимущественно X–XII вв., размером от 10 см до 1,5 м. Ценность комплекса значительно повышается благодаря большому количеству подписных скульптур (около 105); на некоторых из них есть имена правителей из династии Палов, что указывает на время их изготовления. Значение для истории металлической скульптуры куркихарского комплекса сравнимо только со значением памятников, найденных в Наланде. Из Куркихара происходят скульптуры, которые можно считать высшим достижением металлической пластики второй половины эпохи Пала. Здесь стиль Пала достигает наивысшей точки своего расцвета. Не исключено, что многие произведения, находящиеся в мировых собраниях, чье происхождение неизвестно, принадлежат мастерам этого периода. Они могли быть вывезены в другие буддийские страны еще до гибели монастырей Бихара и в течение многих веков храниться в храмах Тибета или Непала, чтобы потом попасть в коллекции музеев или в частные коллекции.

В собрании ГМВ ряд скульптур относится к стилю позднего Пала, высшим выражением которого были произведения Куркихара. Среди них *Кхасарпана Авалокитешвара* (кат. № 8) — один из наиболее грациозных образов собрания. Характерно, что скульптура изначально не имела ни квадратного престола, ни ореола, что делало композицию более свободной. Лотосовое сидение неширокое, так что фигура целиком его заполняет. Пропорции заметно удлинены, движения плавны. Особенностью стиля этого времени стал изощренный декор скульптур: подробно разрабатываются растительные формы, детализируется рисунок украшений. Своего рода показателем эволюции стиля являются типы лотосовых сидений. Их лепестки заметно удлиняются и делаются двуслойными, кончики заостряются. Пьедестал нашего *Кхасарпаны Авалокитешвары*, очевидно, был заменен в какое-то более позднее время, но те, кто воспроизвели утраченный или поврежденный оригинальный пьедестал, хорошо знали форму лотосовых сидений позднего периода Пала.

По стилевым признакам к скульптуре кат. № 8 близки скульптуры *Манджуваджры* (кат. № 10) и *Авалокитешвары* (кат. № 9).

Примером композиции стоящей фигуры в нашем собрании могут служить два *Авалокитешвары* (кат. № 11, 12), причем вторая скульптура представляет законченное произведение, тогда как первая, судя по форме лotosового пьедестала, имела прямоугольный престол и ореол. Кроме статичной позы персонажей отметим, что в обоих случаях фигуры имеют как бы обрамления из шарфов и атрибутов и двух лotosов, которые держит в четырех руках *Авалокитешвара* (кат. № 12), и двух лotosов, поднимающихся от пьедестала вдоль всей фигуры *Авалокитешвары* (кат. № 11). Обрамление подчеркивает ограниченность движения в композиции прямостоящей фигуры. В предельном своем выражении эта тенденция отражена в скульптуре *Ваджрапани* (кат. № 13), стоящего с плотно прижатыми друг к другу ногами и выпрямленным торсом без изгиба в талии. Наиболее близкую аналогию *Ваджрапани* находят в скульптурах, происходящих из Бенгалии.

Чрезвычайно характерна для позднего периода Пала как с точки зрения иконографии, так и с точки зрения стиля скульптура *будды Коронованного* (кат. № 14). Уже говорилось, что украшенная форма *будды Шакьямуни* — нововведение именно эпохи Пала. Наиболее близкую аналогию нашей скульптуре мы видим в фигурах *будды Шакьямуни* на ореоле несохранившейся скульптуры *будды* из Курхкихара. Заметим, что фигуры на ореоле, так же как и фигура из собрания ГМВ, имеют однотипные лotosовые пьедесталы, не предназначенные для установки на прямоугольных престолах.

Скульптура *будды Шакьямуни* (кат. № 15) имеет прямое отношение к проблеме индо-бирманских взаимовлияний. Эта проблема встает, в частности, в связи с металлическими скульптурами, найденными в деревне Фатехпур, расположенной в 20 км от Гайи (шт. Бихар) — места, где *Будда* достиг просветления и где стоит храм Махабодхи. В конце XI в. храм, являющийся святыней буддистов всего мира, был радикально подновлен и перестроен, причем работу выполняли бирманские мастера. Они придали архитектурному комплексу Махабодхи его современный вид, в котором явно прослеживается бирманская архитектурная традиция. Бирманскими скульпторами выполнено и главное изображение *Будды* в храме Махабодхи — металлическая литая фигура с жестом *бхумиспаршамудра*. Скульптуры, найденные в Фатехпуре, также имеют признаки бирманского влияния. Относительно их происхождения существуют различные предположения. Так, считают, что они отлиты бирманскими мастерами во время их пребывания в Индии в связи со строительством Махабодхи. Аналогичная металлическая скульптура найдена и в Бенгалии. Кроме того, в ряде районов Бенгалии обнаружены каменные стелы с изображениями, выполненными в бирманском стиле. С. Л. Хантингтон сделала предположение, что места находок данных стел расположены на вероятном маршруте продвижения бирманской художественной миссии со своей родины в Бодхгаю через районы современной Республики Бангладеш: Типпера, Дакка, Раджшахи⁶⁾. Скульптура нашего собрания в известном смысле подтверждает индийское происхождение памятника, так как на дне пьедестала имеет надпись, характерную для скульптур Пала. С другой стороны, она несет несомненные следы пребывания в Тибете: ее лицо и открытые части тела покрыты золотой пастой (тибетский обряд), в пьедестале при вскрытии было обнаружено глиняное заполнение с вложенным в него куском желтого китайского шелка, широко употребляемого в культовой практике стран Центральной Азии. Мы считаем наличие этих вложений результатом повторного освящения данной скульптуры, произведенного в Тибете или другой стране северного буддизма.

⁶⁾ *Huntington S. L. Some aspects of Bengal stone sculpture // Bangladesh Lalit Kala, 1975. Vol. I. No. 1 (Febr). P. 25–28.*

Стиль Пала-Сена, отразивший новые идеи учения, был воспринят и за пределами Индостана. После вынужденной эмиграции буддистов в конце XII – начале XIII вв. его воздействие стало особенно сильным. Произведения мастеров Непала и Тибета приобретают все большее сходство с памятниками северо-восточной Индии. Порой определить их происхождение на основе стилового анализа крайне затруднительно.

Наряду с влиянием школы Пала-Сена в искусстве Непала и Тибета нашла свое продолжение и традиция другой индийской школы — Кашмира и близких к нему районов северной Индии, создавших собственную концепцию божественных персонажей тантрического буддизма.

3. Скульптура Западного Тибета кашмирской традиции XVI–XVII веков

Кашмир — далеко выдвинутая на север высокогорная область, в настоящее время принадлежащая частично Индии (шт. Джамму и Кашмир), частично Пакистану. — в древности и Средневековье представлял единый исторический регион. Его главной частью является Кашмирская долина, пролегающая в Гималаях на высоте 1600 м и имеющая протяженность в 200 км. Это плодородная область с многочисленными озерами, покрытая рисовыми полями и садами. Ее называют часто «Счастливой долиной», хотя история этой части Индии изобилует драматическими событиями. В древности Кашмир входил в состав государств, имевших общеиндийское значение: в империю Маурьев времен Ашоки, Кушанскую империю, причем долгое время составлял единое целое с Гандхарой. В начале Средневековья Кашмир переживает время блистательных побед. Пришедшая к власти в VII в. династия Каркота дала ряд талантливых правителей, сумевших не только сохранить целостность государства, но и выйти далеко за его пределы. Вершиной успехов кашмирцев были завоевания царя Лалитадиты Муктапиты (725–756) в Центральной Индии и в Гималайских районах. Однако дальнейшая история средневекового Кашмира представляет цепь бесконечных внутренних войн и раздоров, разорительных военных походов и ожесточенных сражений. К тому же в стране часто случались неурожаи, наводнения, эпидемии. Все это происходило на территории небольшой долины и прилегающих к ней горных княжеств. Но хаосу феодальных войн и стихийных бедствий противостояли созидательные силы кашмирцев. Возможно, именно динамическое противоборство разрушения и созидания способствовало тому высокому подъему творческих и духовных сил, который характерен для средневекового общества Кашмира. В IX в. здесь жил поэт Анандавадхана, с чьим творчеством связаны новые открытия в области теории литературы. Уникальной для Индии является кашмирская традиция исторических хроник, к которой относится сочинение историка XI в. Калханы «Раджатарангини».

Для религиозной жизни Кашмира была характерна широкая веротерпимость, в условиях которой происходила значительная интеграция основных религий страны: буддизма и индуизма в виде двух его течений — вишнуизма и шиваизма. Распространение буддизма в Кашмире относится к периоду империи Маурьев и даже более раннему времени. По одной версии буддизм появляется в долине через пятьдесят лет после *паринирваны Будды*, т. е. в V в. до н. э., по другой это событие относится ко времени императора Ашоки, т. е. к III в. до н. э. С Кашмиром связаны значительные события в истории буддизма в Индии. Он был местом, где проходил IV собор буддистов, узаконивший нововведения *махаяны*. В Кашмире жили выдающиеся философы Нагарджуна, Ашвагхоша, об авторитете буддийских центров Кашмира свидетельствуют посещения их китайскими буддистами в V–VII вв., остававшимися

тут на несколько лет для изучения буддийской литературы. На пороге Средневековья в Кашмире, как и в других районах Индии, распространяется тантризм.

В области изобразительного искусства средневековый период был временем оформления собственно кашмирского стиля на основе богатого наследия древности, в котором наибольшее значение имела гандхарская художественная традиция. Вместе с тем мастера долины были хорошо знакомы с искусством художественных центров Центральной Азии и Индостана, причем походы Лалитадиты способствовали обновлению этих контактов. Из индийских школ на сложение кашмирского стиля заметное влияние оказала западная школа, в частности, центр художественного литья в Акоте (шт. Махараштра). Кашмирские мастера были близко знакомы также с искусством северо-восточной Индии, но созданный ими образ божественного персонажа во многих отношениях принципиально отличается от произведений художников Бихара-Бенгалии.

Опыт эллинистического искусства Гандхары, донесший до Индостана идеалы средиземноморской античности, не был забыт в Кашмире и в эпоху Средневековья. В изображениях *будды*, *бодхисаттв*, индуистских богов прослеживаются черты героя-атлета. Поза стоящей фигуры, с переносом центра тяжести на одну ногу, характерная для кашмирской скульптуры, может быть названа индийской *трибхангой*, но также ясна ее связь с античным контрапостом. В моделировке торса заметно стремление передать развитую мускулатуру, что не соответствует индийскому канону. Ореол и нимб имеют форму из двух разновеликих овалов, образующих фигуру, напоминающую цифру «8». Напомним, что ореолы северо-восточной скульптуры, круглые или овальные, включали в себя нимб и обрамляли всю композицию единым контуром. Пьедесталы кашмирских статуй имеют широкое основание и широкую верхнюю плоскость, нависающую над стенками; лотосовые пьедесталы узкие, так что ноги сидящих на них фигур выступают за их края. Для композиции в целом характерна смена широких и узких объемов, повторенная контурами ореола.

Две скульптуры нашего собрания — *Майтрея* (кат. № 17) и *Манджушири* (кат. № 16) могут служить примером кашмирского стиля. В первом случае мы видим стоящую фигуру, опирающуюся на левую ногу, и с отставленной в сторону правой ногой, причем ее ступня слегка выходит за край лотосового пьедестала. Точно так преступают края карнизов персонажи гандхарских рельефов, как бы выходя из условного пространства скульптурной композиции в реальный мир. Трон и ореол соответствуют описанному выше типу обрамления кашмирских статуй. Сидящая фигура *Манджушири* заключена в аналогичное обрамление, причем чередование широких и узких частей выражено еще сильнее, чем в скульптуре *Майтрейи*. Так колени ног, переплетенных в *дхьянасане*, далеко выступают за края лотосового постамента. Руки показаны в энергичных изгибах. Характерная черта кашмирской металлической скульптуры — сохраненные в законченном произведении литники, которые прокладывались в глиняной форме для лучшего распределения металла в процессе литья.

Обе скульптуры находят много близких аналогий среди скульптуры Кашмира и близких к нему гималайских районов, в частности Спити (шт. Химачал Прадеш). Однако состав сплава, из которого они изготовлены, не соответствует датировке кашмирских памятников — XI–XII вв. Очевидно, скульптуры ГМВ являются поздним повторением, выполненным в XVI–XVII вв.

Развитие буддийского искусства Кашмира было прервано, как и в северо-восточной Индии, мусульманским завоеванием в конце XIII в. Беженцы из Счастливой долины направились в Западный Тибет, с которым у кашмирцев существовали давние связи.

Западный Тибет, представлявший в прошлом единую культурно-историческую общность, в настоящее время поделен между тремя странами — Индией, Непалом и Китаем (Автономный Тибетский район КНР). Территории, входящие в состав Индии (Ладакх, Лахул, Спити) часто называют Западными Гималаями. Государственные образования складывались тут вокруг небольших высокогорных долин. В эпоху раннего Средневековья наиболее значительным было государство Гуге. Распространение буддизма в Западном Тибете относится к X в. и тесно связано с общей историей буддизма в Тибете. В период раннего Средневековья здесь было очень сильно влияние Кашмира, что непосредственно сказалось на развитии художественного литья.

Этнический состав населения Западных Гималаев достаточно сложен: монголоидные кочевники чангпа, земледельцы моны (возможно, первые буддисты в регионе), народность арийского происхождения дарды, в большинстве своем принявшие ислам, а также мусульмане балти из Балтистана. В период ранней своей истории расселившиеся здесь народы испытывали значительное влияние индийской культуры, основным проводником которой являлся Кашмир. Отдельные части региона входили в состав Кушанской империи. Несмотря на свою изолированность, гималайские районы подвергались многочисленным завоеваниям. Тут сталкивались интересы Кашмира, Центрального Тибета, Китая. Особенно бурным был VIII в., в период завоевательных войн тибетского царя Сронгцангампо. В 722 г. тут появляются китайские войска, пришедшие на помощь Балтистану, подвергнутому тибетскому нападению. В 733 г. вторгаются армии Лалитадитьи Муктапиты. Важным фактором, определившим дальнейшую историческую судьбу региона, было возвышение государства Гуге в X в., что способствовало распространению буддизма и интеграции региона в тибетскую культуру. С этого времени начинается строительство буддийских монастырей, наиболее значительные из которых — Табо, Алчхи, Хами, Лха-лу. Строительство и украшение храмов совершалось при помощи и участии кашмирских мастеров. Из Кашмира привозились и металлические скульптуры для алтарей возводимых новых храмов. Собственной традиции художественного литья в Западных Гималаях не было, и освоение новой техники, по всей видимости, растянулось на сотню лет.

В настоящее время известны две группы металлической скульптуры, происходящие из Западного Тибета. Первая датируется XI–XII вв. и включает в себя скульптуры в той или иной мере наделенные характерными признаками стиля монументальных скульптур западно-тибетских монастырей и наскальных рельефов, являющихся типичными видами искусства данной области буддийского мира. Так же как крупные статуи, мелкие металлические изображения созданы в русле кашмирской традиции с отдельными заимствованиями из работ мастеров Пала-Сена. Однако они представляют собой огрубленные варианты кашмирских прототипов. В данной группе наблюдается большое разнообразие типов лиц и фигур, характера одежд и украшений. Можно сделать вывод, что мастера подражали различным моделям, но собственного устойчивого канона еще не выработали. Единственным общим признаком является деформация фигур, то чрезмерно приземистых, то нарочито вытянутых. Характерны также упрощенные способы соединения атрибутов и держащих их рук: *ваджра* «прилепляется» к открытой ладони, сосуды, подобно цветам, имеют черенки, вырастающие между пальцами руки. В целом ранняя скульптура Западного Тибета — это своего рода «примитивы» в буддийской традиции металлических литых изображений.

Исследования состава сплавов данной группы поставили вопрос о подлинности памятников, введенных в научный обиход в настоящее время. Все данные указывают на позднее происхождение произведений, как известных нам по публикациям, так и находящихся в собрании ГМВ. Предлагаемая нами датировка — XVI–XVII вв.

Это значит, что известные нам памятники являются тибетскими воспроизведениями ранних скульптур.

В собрании ГМВ мы имеем шесть скульптур западно-тибетского стиля, достаточно полно представляющих данную традицию.

Вторая группа западно-тибетской скульптуры имеет в литературе широкую датировку — XII–XVI вв. — и как бы непосредственно продолжает традицию литья, начало которой было положено в XI–XII вв. Произведения данной группы представляют принципиально новую ступень в развитии художественного литья. С технической точки зрения они более совершенны, в стилевом отношении разительно отличаются от первой группы, представляя собственный тип изображения божественного персонажа, в котором полностью преодолены черты примитивизма, свойственные первой группе. Изменение стиля может быть связано с событиями, сыгравшими значительную роль в исторической судьбе региона. Завоевание мусульманами Кашмира в XIII в. прервало давние связи Западного Тибета с Индией, что способствовало сближению Кашмира с Тибетом. Следствием изменившейся ориентации в буддийском мире и является развитие нового стиля западно-тибетской металлической скульптуры. Однако нельзя не учитывать разногласий, существующих в датировке памятников данной группы. За исключением У. фон Шредера⁷⁾, никто из публикаторов скульптур данной группы не дает им датировки более ранней, чем XIV в. Таким образом, процесс эволюции стиля получает больший временной период и приходится на время более тесной связи с Центральным Тибетом. Произведения второй группы западно-тибетской скульптуры в полной мере принадлежат общетибетской традиции. Как часть этой традиции они будут рассмотрены нами в следующей главе.

4. Скульптура Западного Тибета XV–XVIII веков

«Беспредельные горизонты, мощные формы поверхности, суровый климат с его резкими контрастами, на фоне которых человек становится незаметным, создают при взгляде на Центральную Азию впечатление величия и мощи, придают ее ландшафтам характер простоты и силы. Все эти специфические свойства Центральной Азии с особой силой выразились в Тибете» — так характеризует географ этот удивительный район земного шара⁸⁾. Тибетское нагорье вознесено на высоту 4000 м над уровнем моря, а большая часть его поднята на уровень, превышающий высоту Монблана. Щербнистые пустыни и полупустыни преобладают на его территории. Его ограничивают хребты Пималаев, Куэнлуня, Каракорума, Сино-Тибета, встающие мощными стенами на подступах к Стране снегов. На нагорье берут начало великие реки Азии — Инд, Брахмапутра, Меконг, Хуанхэ, Янцзы. Спускаясь со снежных высот, они орошают теплые равнины Индии, Индокитая, Китая. Можно видеть символический смысл в том, что щедрый дар природы соседние цивилизации возвращали Тибету передачей своих материальных и духовных ценностей. Однако этот процесс не был столь же естественен, как движение водных потоков.

Народ Тибета, называющий себя «пеба» и известный всему миру как «тибетцы», несмотря на сложные условия жизни, создал собственную уникальную цивилизацию. Сочетая кочевой и оседлый образы жизни, они освоили скотоводство и земледелие. Неприхотливый ячмень и выносливые яки вскормили людей высокогорья. В долинах рек, где несколько смиряется сила ветров, свирепствующих на открытых просторах,

⁷⁾ *Shroeder U. von. Op. cit.*

⁸⁾ *Гуру П. Азия. М., 1956. С. 175.*

эти люди построили поселки и города, развили ремесла. В V–VII вв. в стране шел процесс становления тибетской государственности. К этому же времени относится и начало распространения буддизма.

Утверждение буддийской религии в Тибете носило иной характер, чем в Непале или любом другом районе Южной Азии. Тибет не входил ранее в ареал индийской культуры, ни одна из религий Индии не была тут известна. Местная религия бон имела развитую теорию и практику, с нею буддизму пришлось выдержать долгую борьбу. Собственно, окончательная победа так и не была достигнута: несмотря на безусловное преобладание буддизма, бон сохранилась как религия значительной части населения.

Позиции буддизма усиливаются в VII в., когда он становится государственной религией при царе Сронцангампо (617–649). Удачливый завоеватель, Сронцангампо получил от отца страну, уже в значительной степени объединенную вокруг их родового владения в долине реки Ярлунг на юго-востоке Тибета. Его собственные военные походы в большой степени проходили на территориях соседних стран — Индии, Непала, Китая — и заставили соседей признать значение Тибета как новой политической силы в регионе. Сронцангампо женился на двух принцессах, одна из которых происходила из непальского королевского дома, другая — из семьи китайского императора. Историческое предание приписывает этим женщинам честь обращения в буддизм их воинственного супруга. Впоследствии Сронцангампо был канонизирован как воплощение *бодхисаттвы Авалокитешвары*, а его жены как *Белая* и *Зеленая Тары* — *праджни Авалокитешвары*.

В последующие два века буддизм делает большие успехи в Тибете, основой их явилась огромная работа по переводу буддийских сочинений на тибетский язык. В страну приезжают выдающиеся буддийские учителя из Индии и Непала, строится первый буддийский монастырь Самье. Приглашенный из Индии в VIII в. тантрик *Падмасамбхава* проповедует *ваджраяну*, учение и практика которой позволяли включать в буддизм местные культы. В IX в. происходит временная реставрация бон как религии правителей Тибета, сопровождавшаяся гонениями, подчас жестокими, на буддистов. Но уже в X в. наступает период возрождения. Второй период истории буддизма в Тибете характеризуется развитием различных школ. В добавление к старейшей школе *ньингма*, основанной *Падмасамбхавой*, оформляются школы *сакья*, *кагью*, *карма-кагью* и др. XIV в. ознаменовался кодификацией всей переведенной на тибетский язык буддийской литературы в Канон, состоящий из двух частей, — Ганджура, включающего сочинения, восходящие к *Будде* (в разных изданиях состоит из 92 или 108 томов), и Данджура, включающего сочинения, поясняющие сказанное *Буддой* (225 томов). Одновременно с развитием школ буддизма происходит ослабление власти светских правителей. Единой империи не существует уже с IX в., буддийские школы приобретают авторитет как духовной, так и светской власти. Крупные светские государства сохраняются в Западном Тибете. В XV в. при содействии ученого и проповедника *Цзонхавы* возникает новая школа — *гелук* — «закон добродетели», которая к середине XVI в. распространяет свою власть практически на всю страну. Для утверждения своего приоритета *гелук* использовала помощь монголов и Китая. От монгольского правителя Алтан-хана глава школы получил титул «Далай-лама» — «Океан-учитель». Само учение школы *гелук* стали называть ламаизмом, порой распространяя это название вообще на тибетский буддизм, что, конечно, неверно. В форме учения школы *гелук* буддизм был принят в Монголии, Бурятии, Калмыкии, Туве, Китае. Однако распространение духовного авторитета *гелук* сопровождалось усилением китайского влияния, поставившего страну в XVII в. в зависимое положение от империи. В последующее время Тибет находился практически под протекторатом Китая. Особенно драматически судьба страны сложилась

в XX в. После образования Китайской Народной Республики Тибет становится одним из ее районов. В 1959 г. в Тибете произошло восстание против китайских властей, но оно было подавлено. Результатом этих событий стала эмиграция Далай-ламы из Тибета. Покинули страну и многие другие тибетцы, которые не могли оставаться под властью КНР. Возникло новое явление современного мира — тибетская эмиграция. Ее неожиданным следствием стало своего рода открытие тибетской культуры. Возникли тибетские центры в Индии, США, Швейцарии, развернувшие большую деятельность по переводу на европейские языки и изданию буддийских памятников. В коллекциях музеев и частных собраний появились предметы религиозного искусства, вывезенные эмигрантами. В какой-то степени наследие веков, хранившееся в недоступных храмах и монастырях Тибета, стало достоянием мировой науки.

Новые знания о тибетской культуре дали дополнительный импульс развитию тибетологии и буддологии в целом. В области исследования произведений изобразительного искусства многие представления были пересмотрены в 1960–1970-е гг. В отношении металлической скульптуры стало ясно более раннее происхождение и оформление целых школ. Общая хронологическая шкала получила ряд существенных изменений, главным образом, в сторону удревнения известных памятников и, в целом, ряда школ. Подобные заключения были сделаны не только о тибетской скульптуре, но и о произведениях Непала и Китая. Ранняя школа металлической скульптуры Непала, о которой мы говорили в первой главе, была описана в результате исследований 1960-х гг.

Открытие миром и сохранение эмигрантами памятников тем более ценно, что религиозные центры в самом Тибете подверглись разорению. Большое число монастырей было закрыто, другие разрушены во время культурной революции. С 1980 г. начата реставрация культовых памятников, но многое исчезло безвозвратно. Изучая историю, мы часто сожалеем о гибели древних цивилизаций от рук завоевателей, однако и в наше время совершается подобное широкомасштабное уничтожение обширных культурных пластов. Тем ценнее для нас сохранные в музеях и частных собраниях памятники изобразительного искусства Тибета. Буддисты страны, занимавшей центральное место в ареале северной ветви учения, и в настоящее время остаются главными хранителями традиции, так же как Далай-лама остается высшим авторитетом для последователей северного буддизма.

Начало литья металлической скульптуры в Тибете относится к первым векам распространения буддизма в Стране снегов. Первоначально тут работали мастера из Кашмира, северо-восточной Индии и Непала. К середине XIII в., по всей видимости, Тибет обладал уже собственной школой изготовления литых изображений, хотя произведения XIII–XIV вв. остаются еще во многом подражательными.

Между тем, уже в ранний период появляются центры литья в различных районах Тибета: Кук в Гуте (Западный Тибет), Дерге и Чамдо в Каме (Восточный Тибет), Цзетан в Цзане (Южный Тибет). К сожалению, соотнести определенные памятники с данными центрами возможно далеко не всегда. С наибольшей уверенностью можно говорить о произведениях западно-тибетской школы. В предыдущей главе мы говорили о второй группе западно-тибетской скульптуры, представляющей собственный развитый стиль в тибетской традиции. Памятники данной группы в различных публикациях имеют различные датировки. Начало данного стиля определяется XII–XIII вв. (Шредер) или XV в. (Бегэн)⁹⁾. Со своей стороны, на основе анализа стиля, состава сплавов, техники и технологии изготовления скульптур ГМВ

⁹⁾ Датировки конкретных памятников и их публикации указаны в описаниях скульптур ГМВ в пункте «Аналогия» каталожного списка.

мы пришли к заключению, что данные произведения нельзя датировать ранее XV в. Более того, практически все рассмотренные нами произведения, имеющие точные аналогии в известных нам публикациях, относятся к XVI–XVII вв.¹⁰⁾

Иконография скульптур Западного Тибета XV–XVII вв., представленных в каталоге, включает в себя украшенные формы *Пяти татхагат*, *Шадакшари Авалокитешвару*, одного стоящего *бодхисаттву* и одно изображение *будды* в обычной форме. Явное преобладание персонажей пантеона *ваджраяны* свидетельствует о принадлежности группы в целом к традиции средневекового буддизма. Между скульптурами есть известные стилевые различия, указывающие, возможно, на их происхождение из различных мастерских.

В основных своих чертах произведения данной группы следуют принципам, сложившимся в поздний период Пала-Сена. Все персонажи, представленные сидящими, имеют лотосовые пьедесталы и не имеют ни ореолов, ни нимбов, ни престолов. Нарочитая деформация фигур, характерная для скульптур первой группы западно-тибетской скульптуры, сменилась правильными пропорциями, хотя и с заметным увеличением объема головы. Из набора признаков стиля Пала-Сена перешла и корона с пятью зубцами. Однако тибетским мастерам оказался чужд индийский идеал красоты, они создают собственный образ, более отвлеченный от живого, человеческого облика. Хрупкие фигуры их персонажей лишены подробной моделировки внутриконтурных объемов. Выразительность изображения достигается за счет силуэта, в котором все компоненты композиции разделены большими воздушными просветами: тяжелая голова как бы покачивается на тонкой шее, длинные тонкие руки далеко отстоят от тела, дробные декоративные формы создают ажурное обрамление центрального изображения.

В известном смысле малые элементы композиции — зубцы корон, ленты, развешивающиеся за ушами, стебли и цветы лотосов — заменяют собой отсутствующие нимб и ореол. При всей своей дробности они создают единый непрерывный обвод сидящей на лотосовом троне фигуры: стебли лотосов поднимаются с двух сторон от фигуры, их цветы склоняются к голове персонажа, примыкая к зубцам и лентам короны, зубцы короны часто бывают соединены литниками, которые в практике западно-тибетских мастеров принято сохранять в законченном произведении. Обрамление подчеркивает фронтальность изображения, причем задняя его сторона остается гладкой, лишенной как объемной моделировки, так и орнаментального украшения поверхности. На спину переходит только линия пояса, иногда — ожерелья. Вместе с тем декоративная разработка фронтальной стороны скульптуры весьма богата: рельефный орнамент ожерелий, браслетов, поясов и серег так же разнообразен, как рисунок лотосов и других элементов обрамления. Узор дополняют вставки цветных камней или заменяющих их материалов, известна также инкрустация серебряной проволокой.

С течением времени стиль западно-тибетской скульптуры претерпел известную эволюцию. В XVII в. значительно удлиняются фигуры, им придается изяшный изгиб в талии, моделировка внутриконтурных объемов становится более подробной, рисунок декоративных элементов усложняется. Соответственно с изменением стиливых признаков определены даты представленных в каталоге произведений.

Рассмотренная нами группа западно-тибетской скульптуры представляет один из сложившихся в Тибете стилей, независимых от прямого подражания стилям индийских или непальской школ. Однако, хотя период ученичества и повторения иноземных образцов остался позади, различного рода влияния продолжали играть

¹⁰⁾ Дубровин А. Ф. Буддийская металлическая скульптура Тибета (атрибуция и датировка по материалам химико-технологических исследований): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1989.

значительную роль в процессе стилеобразования. Регион распространения северного буддизма представлял собой общее поле, на котором свободно перемещались произведения культового искусства и их создатели. Ни границы государств, ни различие религиозных школ не служили препятствием для обмена художественными ценностями. Эволюция стилей носила на всем пространстве во многом общий характер, поэтому в основу дальнейшего изложения нами положен хронологический принцип. Будут рассмотрены следующие группы:

- 1) китайская скульптура эпохи Мин;
- 2) традиция незолоченой скульптуры:
 - а) тибетская скульптура без позолоты XV в.;
 - б) тибетская скульптура без позолоты XVI–XVIII вв.;
 - в) подражание стилю Пала-Сена XVII–XVIII вв.;
- 3) скульптура с позолотой. Непал, Тибет, XVI–XVIII вв.:
 - а) скульптура, декорированная вставками цветных камней;
 - б) скульптура без вставок цветных камней;
- 4) скульптура Монголии XVII–XIX вв.;
- 5) скульптура Китая эпохи Цин;
- 6) скульптура с неясно выраженными стилевыми признаками XVIII–XIX вв.

5. Скульптура Китая эпохи Мин XV–XVII веков

В общее поле художественной культуры северного буддизма входит и традиция изготовления культовых буддийских изображений в тибетском стиле, развивавшаяся в Китае.

Буддизм проникает в Китай в первые века н. э., придя в страну северной дорогой по Великому шелковому пути. Его утверждению способствовала активная деятельность по переводу на китайский язык буддийских сочинений, начатая во II в. н. э. К VI в. относится оформление собственно китайских буддийских школ, в том числе чань — школы медитации, оказавшей большое влияние на изобразительное искусство. Положение буддизма менялось в различные исторические периоды, Учение то находило признание при императорских дворах, то подвергалось гонению. Но независимо от отношения государства, роль буддизма в китайской культуре определилась особым образом: вместе с двумя великими китайскими учениями — конфуцианством и даосизмом — он вошел в синкретический комплекс «трех религий» и занял свое место в религиозной и обрядово-культовой сфере жизни китайского общества. На протяжении всей дальнейшей истории буддизм существовал в Китае и как учение организованной религиозной общины, и как народная религия, слившись с местными верованиями и магическими практиками.

Знакомству китайцев с буддийским искусством способствовало возникновение буддийских центров в восточной части Великого шелкового пути, в пределах современных провинций КНР Синьцзян и Ганьсу. Искусство этих центров сложилось под большим влиянием Гандхары, что нашло свое отражение и в ранних китайских произведениях, выполненных на буддийские сюжеты. Первые металлические скульптуры появляются в середине III – начале IV вв. и несут на себе несомненные признаки гандхарского влияния, но уже в конце IV–VI вв. складывается новый стиль с характерной для китайской традиции стилизацией естественных черт. В последующие эпохи китайской истории линия развития буддийского искусства продолжалась

непрерывно, причем в непосредственной связи с развитием общей художественной культуры страны.

Помимо собственной традиции изображения буддийских персонажей в Китае была известна также классическая традиция северного буддизма. Время первого знакомства китайских мастеров с изобразительным каноном, разработанным в эпоху Пала-Сена, относится к XIII в., когда буддизм северной ветви был официальной религией монгольского императора Китая Хубилая. По совету главы тибетской школы *сакья* Хубилай пригласил в Пекин непальского мастера Анико, который к тому времени завершил постройку золотой *ступы* в монастыре Сакья. Успех Анико в Пекине был столь велик, что император поставил его во главе всех императорских мастерских, занимавшихся художественным литьем. К сожалению, до нас не дошло ни одного произведения, созданного непальским мастером, но непальское влияние вполне определенно проступает в ряде известных в настоящее время скульптур, изготовленных из фарфора и лака¹¹⁾.

В начале XV в. в Китае вновь обращаются к изготовлению буддийских скульптур по иконографическим и иконометрическим нормам северного буддизма, но уже при совершенно иных обстоятельствах. Время их изготовления указано в надписях на пьедесталах большого комплекса металлических изображений. Содержание надписей идентично, за исключением имен императоров: «Преподнесено (создано) в годы правления императора под девизом Юнлэ». Имеется в виду император Чжу Ди (1403–1424). В других случаях указывается девиз следующего царствования Сюаньдэ, императора Чжу Чжань цзи (1425–1435)¹²⁾. На одном предмете — макете храма Бодхгаи — есть добавление: «...преподносится в дар тибетскому ламе». Исследователи связывают создание подписных скульптур с процессом многократных обменов посольствами и дарами между императорским домом и иерархами различных тибетских школ при первых правителях из династии Мин. Эти визиты должны были подтвердить прежние отношения между империей и ее соседями, нарушенные в период внутренней борьбы в Китае, результатом которой стало падение юаньской династии и воцарение минской. Визиты тибетцев в Китай сопровождалась преподнесением даров как той, так и другой сторонами. В сохранившихся списках даримых предметов часто упоминаются изображения буддийских персонажей. Логично предположить, что речь идет об известном нам комплексе подписных металлических скульптур.

В качестве императорского дара тибетским иерархам скульптуры претендовали на представительство Поднебесной империи в соседней стране, занимающей центральное место в северо-буддийском регионе. Они должны были быть образцом точного воплощения иконографического и иконометрического каноничности, — технического совершенства исполнения. Китайские мастера преуспели в выполнении данной задачи, что было признано самими тибетцами. В тибетском сочинении, описывающем качества металлических скульптур, происходящих из различных художественных центров, отмечаются высокие достоинства произведений данной группы. Они хорошо изготовлены (имеется в виду литье), тщательно очищены и отполированы после литья, покрыты хорошей позолотой. Тибетский автор отмечает также характерные особенности изображения: полные фигуры и полноватые лица с продолговатыми глазами, красивые драпировки одежды. Лепестки лотосов на пьедесталах китайских статуй имеют приподнятые кончики и проложены по всему периметру пьедестала¹³⁾.

¹¹⁾ Karney H. Early sino-tibetan art. Warminster: Aris and Phillips Ltd., 1975. P. 21–23. Fig. 11.

¹²⁾ Ibid., P. 72.

¹³⁾ Tucci G. Tibetan classification of Buddhist images according to their style // *Artibus Asiae*. 1959. Vol. XXII. P. 179–187.

Действительно, минские скульптуры выделяются среди произведений других северо-буддийских центров высоким качеством литья, благодаря которому каждая, даже малая деталь, четко читается на поверхности или в ажурном декоре. Густая позолота наложена идеально ровным слоем и ярко сияет благодаря прекрасной шлифовке. Вся скульптура обработана с одинаковой тщательностью со всех сторон, моделировка объемов выполнена и на спине, так же как и орнамент украшения и складки тканей одежды; зубцы корон помещены не только надо лбом, но и сзади.

Создавая образы персонажей пантеона северного буддизма, китайские художники воспользовались совокупным опытом стран Южной и Центральной Азии. Так, были позаимствованы короны в виде обруча с зубцами и перевязью на затылке, декорированные растительными побегами, серьги-диски с подвесками или без них, характерные для работ непальских и тибетских мастеров, и ряд других элементов. Однако стиль произведения определяется не только набором элементов, китайские мастера прониклись самой сутью ваджраянской идеи божественного персонажа, представляемого во всем великолепии юной красоты. В этом смысле они оказались лучшими последователями индийского канона, чем непальские или тибетские художники. Округлые абрисы фигур, моделировка груди, складок на животе под гладкой золоченой поверхностью создают впечатление упругого холеного тела. В изображение привносится та мера конкретности в передаче естественных форм, которая придает идеальному образу убедительность реальности.

Можно предположить, что минские художники следовали не столько непальским и тибетским примерам, сколько более далекому, но и более авторитетному в буддийском мире индийскому образу ваджраянского персонажа. Подтверждением тому служат особенности композиции сидящих фигур, повторяющих индийский принцип: верхняя точка изображения (навершие шиньона) сближается с центральной вертикальной осью. Этот принцип не выдерживается ни в непальской, ни в тибетской скульптуре. Можно отметить и ряд заимствований отдельных деталей из индийских произведений, из которых наиболее замечательная деталь — массивные подвески к поясам гневных персонажей (см. кат. № 43). Их форма находит самую неожиданную аналогию в декоре каменных скульптур деканских храмов XI–XII вв., создававшихся в правление династии Хойсалов¹⁴. Этот пример служит еще одним доказательством широкого обмена информацией, в мире средневекового Востока.

Воссоздание индийских прототипов могло иметь свой смысл: дарители напоминали о более древних истоках традиции, чем буддизм Тибета. При этом сохранялись собственно китайские черты и в облике персонажей, и в рисунке ряда деталей. Особенно выразительна драпировка тканей одежд с типично китайскими продолговатыми складками. Вобрав в себя достижения различных школ северо-буддийской традиции, минские скульптуры сами породили многочисленные подражания как в виде полного повторения китайских произведений, так и в виде заимствования отдельных элементов. Влияние минской скульптуры можно проследить вплоть до конца XIX в.

6. Традиция незолоченой скульптуры

В искусстве металлической скульптуры Тибета выделяются две традиции, наиболее выразительным внешним признаком которых служит наличие или отсутствие

¹⁴ Ср. подвески к поясу *Махакалы* (кат. № 43) с подвесками *Дети* (каменная скульптура из Халибиды, XII в.) из собр. Индийского музея в Калькутте. См.: Kalkutta. Die schönsten Kunstwerke aus neun Museen. Leipzig, 1973. Fig. 28.

позолоты. Они восходят к двум истокам, оказавшим влияние на развитие художественного литья в Тибете: к индийским школам Пала-Сена и Кашмира, применявшим позолоту в ограниченном количестве, и к непальской школе, в которой позолота известна уже в ранний период, а с X–XI вв. становится неременным способом отделки произведений. Помимо наличия или отсутствия позолоты наблюдаются различия стилевых признаков, а также составов сплавов и способов декорировки скульптур. Обе традиции просуществовали до рубежа XVIII–XIX вв., когда наличие или отсутствие позолоты перестает быть стилевым признаком и не влияет на отнесение произведений к той или иной школе.

Традиции золоченой и незолоченой скульптуры, развивавшиеся в течение пяти веков, включают в себя ряд различных школ и направлений. Так, в комплексе произведений, не имеющих позолоты, мы можем выделить три основные группы памятников: во-первых, раннюю скульптуру Тибета XIII–XV вв., создававшуюся изначально при непосредственном участии индийских мастеров-беженцев из северо-восточной Индии в центральном и южном Тибете (беженцы из Кашмира работали в основном в Западном Тибете); во-вторых, скульптуры, представляющие собственно тибетский развитый стиль, которые в литературе имеют датировки XIII–XVII вв. или XV–XVII вв., после XVII в. это направление перестает существовать, поглощенное китайским влиянием; в-третьих, скульптуры, представляющие традицию поздних подражаний стилю Пала-Сена, начало их изготовления относят к XV или XVII вв., последнее нам кажется более правильным. Это направление просуществовало дольше других и было принято в Китае, где также создавалось много памятников в подражание индийским. Географически производство незолоченой скульптуры было связано с центральными и южными районами Тибета. Хронологические рамки существования традиции охватывают период, когда, возникшая в XV в. школа *гелук* в долгой борьбе с другими тибетскими школами добивается главенствующего положения в стране. Это происходит в XVII в. при Далай-ламе V. Однако за периодом наибольшего успеха *гелук* вскоре последовало подчинение Тибета власти империи и практическая потеря самостоятельности.

Утверждение влияния *гелук* сопровождалось широким строительством культовых центров. В начале XV в. возводится одно из наиболее замечательных архитектурных сооружений Тибета — многоярусный храм и *ступа*, получившие название Гумбум — «Сто тысяч образов». В многочисленных стенописях и скульптурных изображениях, выполненных из дерева, штука и металла, в Гумбуме был представлен пантеон северного буддизма. В то же время строится монастырь Ташилумпо в Гьяндзе, ставший впоследствии резиденцией Панчхэн-ламы. В нем возводится колоссальная статуя *Майтрейи* из золоченых металлических листов высотой 26 м. Значительное строительство ведут и другие школы, и прежде всего *сакья* — главная соперница *гелук*. Создание культовых комплексов стимулировало развитие всех видов изобразительного и декоративно-прикладного искусств. Но в это время происходит не только увеличение количества создаваемых памятников, само искусство страны показывает свою зрелость, свободу от подражательства.

Тибетская скульптура без позолоты XV века

Незолоченая скульптура Тибета XV в. представлена в каталоге только одним произведением — *Сарвабуддхадакини* (кат. № 47), датируемым нами не позднее XV в. Она выполнена в точном соответствии с канонами, сложившимися на индийской почве. Несмотря на устрашающее выражение лица, *дакини* предстает в образе молодой красивой женщины с классически правильными пропорциями фигуры, в энергичной позе *алидха*. К сожалению, скульптура утратила пьедестал и эффектный атрибут

персонажа — жезл *кхатванга*. Эти элементы, несомненно, усиливали экспрессию изображения, но и без них сохраняется ощущение динамизма, составляющего главное качество *дакини*. Фигура божественной женщины с хорошо выраженной талией близка к индийскому идеалу, но лишена индийской пышности и, в целом, отлита в более строгой форме. Эта особенность изображения и побуждает нас отнести данное произведение к конечной точке существования ранней школы, когда собственно тибетское представление об образах персонажей пантеона уже вполне сформировалось.

Тибетская скульптура без позолоты XVI–XVIII веков

Вторая группа незолоченой скульптуры часто получает в публикациях широкую датировку, охватывающую весь период существования традиции — от XIII до XVII вв. По нашим наблюдениям, более правы те исследователи, которые сужают хронологию группы до XVI–XVII вв.¹⁵⁾ Таким образом, она становится как бы преемницей ранней незолоченой скульптуры XIII–XV вв. Вторая группа может рассматриваться как направление тибетской металлической скульптуры, включающее в себя ряд школ, которые трудно пока соотнести с определенными центрами. Общим объединяющим признаком школ, входящих в данное направление, является полная свобода от индийского и каких-либо иных влияний, они представляют тибетский стиль в наиболее чистом его виде.

Центральное место в рассматриваемом комплексе занимают скульптуры, которые можно связать с традицией школы *сакья*. Основанием тому служат надписи на пьедесталах, встречающиеся в данной группе памятников чаще, чем в других известных нам группах тибетской скульптуры¹⁶⁾. Присущее данной группе памятников стилевое своеобразие выражается в типажности образов, в известном смысле приводящей к нарушению строгого следования иконографическим нормам. Помимо стилевых признаков и состава представляемых персонажей пантеона, приемы декорировки дают настолько определенную характеристику данной группы, что о ней можно говорить как о сложившейся школе металлической скульптуры.

Среди персонажей пантеона преобладают *архаты*, *махасиддхи*, *ламы*, т. е. те персонажи, в изображениях которых выделяются характерные, часто намеренно утрированные черты. Этот принцип трактовки образов в интересующей нас школе распространен и на изображения *будд* и *бодхисаттв*. Общие для всего комплекса приемы декорировки еще больше сближают различные категории персонажей. Из практики индийских школ мастера позаимствовали инкрустацию черт лица серебром и медью, добавив к этому накладки из цветных металлов, вводимых в линейный орнамент. Узор с включением медных, серебряных, иногда золотых элементов, нанесенный на одежды персонажей, создает иллюзию парчовой ткани. Слишком резкое сияние металла приглушается естественной патиной, покрывающей лишённые позолоты скульптуры.

Два произведения музейного собрания наилучшим образом характеризуют стиль данной школы незолоченой скульптуры — *махасиддха Вирупа* и *будда Шакьямуни* (кат. № 49 и 48). Иконография *махасиддхов* предполагает гротескное решение образа. Нагой, опоясанный цветочными гирляндами Вирупа сидит в свободной позе *махараджалиласана* на шкуре антилопы. Жизненно убедительны мимика его лица, пластика полного тела и широкий жест правой руки, пальцы которой сложены в угрожающей *тарджанимудре*. Достигший высокого мистического знания *Вирупа* эпатирует менее продвинутых адептов экстравагантностью своего облика.

¹⁵⁾ *Shroeder U. vol., Op. cit.* Памятники, помещенные под кат. № 131G–140F.

¹⁶⁾ *Ibid.* Фигуры патриархов *сакья*. Кат. № 132B, 135F, 140E.

Будда Шакьямуни (его эпитеты указаны в надписи на пьедестале) наделен явно индивидуальными чертами. Персонаж скульптуры — немолодой располневший человек, в чертах его лица и форме головы есть специфические особенности, которые могли быть свойственны некоему конкретному человеку. Если бы не признаки *будды* — прическа из завитков коротко остриженных волос, *ушниша*, *урна*, — скульптуру можно было бы принять за портрет дамы. Узор на *сангхати* дополняет это подобие. Рассмотренные произведения датируются XVI вв.

Очевидно, иную школу той же традиции незолоченой скульптуры представляют изображения *будд*, помещенные в каталоге под № 51, 52, 53, 55. Здесь мы встречаемся с другим способом стилизации — фигуры нарочито утончаются, в отдельных случаях приобретают аскетический характер. Наконец, еще один тип изображений — небольшие фигурки, очевидно, являвшиеся недорогими массовыми скульптурными иконами (кат. № 50, 54). Произведения двух последних типов датируются XVI–XVII вв., т. е. второй половиной периода существования направления незолоченой скульптуры Тибета. Как показывает даже ограниченное по количеству экспонатов собрание музея, в тибетской скульптуре XV–XVI вв. существовали различные школы художественного литья, каждая из которых предлагала свой способ трактовки образов пантеона. Складывается картина богатой художественной традиции страны, включающая в себя деятельность многочисленных художественных центров.

Подражание стилю Пала-Сена XVII–XVIII веков

Третья группа незолоченой скульптуры Тибета имеет темную поверхность и датируется XVII–XVIII вв. Ранняя стадия тибетской традиции незолоченой скульптуры была отмечена влиянием школы северо-восточной Индии и прямым подражанием индийским памятникам. Через два–три века вновь появляется стиль, основывающийся на повторении индийских прототипов. Очевидно, подлинные произведения эпохи Пала-Сена сохранялись весь этот период в монастырях Тибета и послужили примерами для воспроизведения древних образцов. Однако если в ранний период подражание было вызвано отсутствием собственных школ художественного литья, то в XVII–XVIII вв. оно явилось сознательным обращением к классике буддийского искусства, сделанном в условиях существования собственной развитой художественной традиции. Мы не знаем причин, по которым в Тибете вновь стало популярным искусство давно погибших центров Бихара–Бенгалии, но думаем, что помимо обычного для религиозных художников почитания старых авторитетных образцов, были и другие неизвестные нам импульсы, побудившие тибетских мастеров возродить индийские прототипы. При этом работы в стиле Пала-Сена не были единичными, а составили целое направление в искусстве северного буддизма. Тибетцы, по всей видимости, первые создали стиль — подражание Пала-Сена, а позже к ним присоединились китайские мастера.

Формально воспроизведение индийских образцов тибетскими мастерами исполнено настолько точно, что их произведения долго вводили (а отчасти и сейчас вводят) исследователей в заблуждение. В свое время Ю. Н. Рерих, ознакомившись с собранием ГМВ, выделил скульптуры данного типа в индо-непальскую группу¹⁷⁾.

¹⁷⁾ Об осмотре коллекции Ю. Н. Рерихом мне известно от работавших в ГМВ в 1950–1960-е гг. сотрудников О. Н. Глухаревой и О. Н. Томчиной. В фонде скульптуры, отобранные Ю. Н. Рерихом в индо-непальскую группу, стояли отдельно от остальной коллекции. Многие из них были включены в состав экспозиций «Искусство Индии» в начале 1960-х гг. При составлении научного описания коллекции атрибуции Ю. Н. Рериха были отмечены мною. В настоящее время они представляют интерес с точки зрения истории изучения предмета.

В 1977 г. на выставке «Боги и демоны Гималаев», проходившей в Мюнхене и Париже, скульптуры данного типа экспонировались как тибетское или китайское повторение стиля Пала¹⁸⁾. Однако в более поздней работе У. фон Шредер атрибуирует аналогичные произведения как оригинальные тибетские работы XV–XVII вв.¹⁹⁾ В первичной атрибуции музейного собрания мы также пытались выделить индийские и непальские памятники в данной группе, однако, исследования техники и технологии изготовления скульптур показали единство всего комплекса и его соответствие характеру производства, существовавшего в средневековом Тибете в XVII–XVIII вв.

Примечательно, что для подражания было избрано не все наследие эпохи Пала-Сена, а лишь одна его ветвь — бенгальская школа XI–XII вв., что определило единообразие произведений XVII–XVIII вв. Их наиболее запоминающейся чертой является темный цвет скульптур, причем затемнение поверхности настолько равномерное, что позволяет предположить наличие искусственной патинировки (исследование поверхностного слоя не производилось). В металлической скульптуре всегда ценился золотистый цвет латуни и бронзы — аналог золота. С этой точки зрения затемнение поверхности кажется бессмысленным и может быть объяснено только в плане подражания старым незолоченым бенгальским скульптурам, покрывавшимся от времени темной естественной патиной.

Скульптуры данного стиля отличаются элегантностью тонких фигур, изяществом неброского декора, в котором часто используется узор из мелких цветов, выложенных кусочками серебряной или медной фольги. Украшения и одежды во всех деталях соответствуют бенгальским образцам, добавлены лишь обводки нитей бус гладкими выпуклыми бровками. Но при всей точности воспроизведения оригиналов тибетские произведения лишены экспрессии и чувственности индийских памятников. Точно очерченные силуэты фигур в обрамлении из ветвистых стволов лотосов сравнимы с изящным графическим рисунком, в то время как пластику индийских скульптур скорее можно сравнить с сочной живописью.

Следуя позднему стилю Пала-Сена, тибетские мастера создают скульптуры с очень упрощенным обрамлением — без престолов, ореолов и нимбов. Персонажи стоят или сидят на высоких лотосовых пьедесталах с двумя рядами лепестков. Однако есть одна группа памятников, имеющих обрамление с полным набором необходимых компонентов: прямоугольные престолы, на которые помещаются лотосовые постаменты, спинки тронов (ореолов), украшенные фигурами животных и фантастических существ. Эти памятники дают большой материал для сопоставления стиля-подражания с другими стилями северо-буддийской скульптуры. В общих чертах обрамление повторяет индийский прототип — прямоугольный престол с фигурами *якш* и мифических животных на передней стенке (в металлической скульптуре они исполнялись в полном объеме, в ажурном литье), с прямоугольной спинкой, фланкированной группами стоящих друг на друге животных, с расположенным за головой сидящего персонажа круглым нимбом, с фигурами *макар* или водоплавающих птиц с двух сторон от нимба. Престолы подобного типа известны уже в скульптуре скальных храмов Аджанты. В металлической скульптуре троны такого типа появляются в период Пала, около IX в. и сохраняются в позднем Средневековье как подражание индийским образцам. В собрании музея такой трон имеет скульптура (кат. № 62), относящаяся к рассматриваемой нами группе памятников. Однако значительно большее распространение получают троны, являющиеся модификацией исходного индийского прототипа.

¹⁸⁾ *Beguin G. Dieux et démons de l'Himalaya. Paris: Musées nationaux, 1977.*

¹⁹⁾ *Shroeder U. von.. Op. cit.*

В поздний, «постиндийский» период троны получают дополнение в виде тимпанов, венчающих спинки и обрамляющих нимбы сидящих фигур. В вершине тимпана помещается фантастическая птица *Гаруда* в ее центрально-азиатской форме — похожая на сову, она стоит на коротких ногах, с распростертыми крыльями и разведенными в стороны руками, которыми растягивает змею, прикусив ее клювом. По бокам от птицы располагаются парами *наги* и *макары* или гуси. Предлагаемое толкование символики тимпанной композиции как представление пяти элементов мироздания: *макары* (гуси) — вода, *наги* — земля, *Гаруда* — солнце (огонь), серповидный знак над лбом *Гаруды* — воздух, поднимающийся над ним язычок — эфир. Подобное толкование вполне вероятно, так как отвечает идее божества как воплощения космоса. Однако не поддается истолкованию группа животных, фланкирующих спинку трона: слон, подпирающий его лев, стоящий на льве всадник на мифическом животном. Тимпаны с таким набором символических изображений особенно часто встречаются в Непале. Они известны на ранних живописных иконах, ими украшены порталы храмов, они перекрывают пролеты аркад. Скорее всего, данная композиция является непальским нововведением в иконографию искусства северного буддизма.

Скульптуры, выполненные в стиле-подражании, далеко не равнозначны по своим художественным достоинствам и характеру исполнения. Так, ряд изображений сидящих персонажей (кат. № 84, 85) явно худшего качества. Подобные различия внутри комплекса однотипных произведений служат дополнительным подтверждением существования именно стиля, а не случайного изготовления группы похожих скульптур. Можно заметить отличие произведений стиля-подражания от других произведений, также повторяющих индийские прототипы, но выполненных в иных манерах. Среди них есть как тибетские, так и китайские памятники. Эти произведения выделены нами в особую группу (кат. № 94–103).

7. Традиция золоченой скульптуры

Традиция незолоченой скульптуры Тибета была связана с северо-восточной школой Индии как со своим истоком. Однако этот источник перестал существовать в XIII в. и в последующем сохранялся в художественной культуре северного буддизма в качестве воспоминания о классическом искусстве *ваджраяны*. Традиция золоченой скульптуры, напротив, исходила из опыта непальской школы, чье развитие не прерывалось в течение тысячи лет и которая по сей день остается действующей школой металлической индуистской и буддийской скульптуры. Непальское влияние явилось фактором постоянным и тем более эффективным, что было влиянием современников, с которыми шел прямой диалог.

В XIII в., почти одновременно с гибелью буддийских центров северо-восточной Индии, Непал обрел известную политическую устойчивость, когда страна объединилась под властью династии Маллов. Новые правители объединили в пределах одного государства Непальскую долину и прилегающие к ней территории. Правление Маллов, продолжавшееся с 1200 по 1769 гг., не было временем полного мира. Страна не избежала феодальных усобиц, в 1480 г. королевство распалось на три независимых княжества, территории которых неоднократно подвергались переделу. Непал пережил ряд иноземных вторжений, особенно тяжелыми из которых были походы мусульманских завоевателей в XIV в. Однако никто из пришельцев не задержался надолго. Длительное правление одной династии, хотя и разделенной на несколько ветвей, имевших собственные самостоятельные владения, обеспечило сравнительную стабильность страны в течение более чем пяти веков.

Непальская цивилизация, сложившаяся в основных чертах в эпоху древности и раннего Средневековья, получила возможность в новых исторических условиях упрочить и развить свои достижения. Широкая веротерпимость осталась главным условием единства непальского общества. Главные религии страны — индуизм и буддизм — получили собственные функции в государственной и общественной жизни. После разрушения монастырей Бихара-Бенгалии возросло значение непальского города Патана как авторитетного центра буддийского мира.

В противоположность предшествующим периодам, от художественного наследия которых сохранились только произведения скульптуры, искусство эпохи Маллов представлено всеми основными своими видами и различными жанрами. С XI в. дошли до нас первые произведения непальской живописи в виде миниатюр буддийских рукописных книг. Начало эпохи Маллов отмечено появлением живописных икон, наиболее ранние из которых датируются XIII в. Таким образом, предмет нашего исследования — металлическую скульптуру — мы с этого времени видим в более широком контексте религиозного искусства. Конкретизируются и наши представления о формах бытования металлической скульптуры, поскольку в эпоху Маллов сложился архитектурный облик непальских городов, в значительной своей части дошедший до наших дней без больших изменений.

Непальские строения возводятся из различных материалов: из темно-красного кирпича складываются стены, из дерева выполняются малые архитектурные формы (оконные ставни, эркеры, аркады), крыши перекрываются черепицей или золочеными и медными листами, платформы храмов выкладываются из камня. Деревянные элементы сохраняют естественные цвета или раскрашиваются в яркие цвета. В полихромии архитектурных ансамблей особое значение приобретает сияние золотых кровель. В декоре зданий преобладают скульптурные формы: резные консоли в виде божеств, мифологические персонажи рельефных композиций на оконных ставнях, в тимпанах порталов и т. п. Среди них встречаются и литые изображения. Однако в основном металлическая скульптура играет роль отдельных, самостоятельных объектов культа. Она помещается в нишах алтарей и стен храмов, венчает отдельно стоящие колонны. Размеры подобных, живущих в открытой архитектурной среде статуй, весьма различны. Так, в ансамбле внутреннего двора главного монастыря Патана — Хираньи Маха Вихары (Большой Золотой монастырь) можно видеть три статуи *бодхисаттв* в три четверти человеческого роста. Они стоят у дверей нижнего этажа зданий, окружающих двор. Вместе с тем скульптуры в нишах храма, расположенного в центре двора, не превышают 30–40 см. Практически нет различия между алтарной и личной литой металлической иконой и архитектурной скульптурой. Исключения составляют статуи правителей Маллов, венчающие отдельно стоящие колонны на площадях непальских городов, но они не относятся к культовым объектам.

Место в архитектурной среде металлическая скульптура разделила с каменными изваяниями. При этом на протяжении всего периода Маллов происходит процесс постепенного возрастания значения металлической скульптуры, в то время как каменная скульптура переживает период стагнации, ее роль в процессе стилеобразования падает, уступая главенствующее место скульптуре из металла. Высшей точки пластического совершенства литой формы непальские мастера достигают в XIII в. Памятники этого времени отличает аристократическая изысканность, фигурам сообщается особая гибкость, позволяющая сохранить непринужденность даже наиболее сложных поз, жесты обретают подчеркнутое изящество. Набор украшений становится более богатым, их рисунок столь утончен, что большая часть поверхности скульптуры остается открытой, позволяя любоваться превосходной позолотой, сияющей подобно зеркалу. К сожалению, произведений XIII в. нет в коллекции ГМВ.

Скульптура, декорированная цветными камнями. Непал, Тибет, XV–XVIII века

В разделе золоченой скульптуры представлены памятники более поздние — XV–XVII вв., т. е. второго периода правления Маллов. К этому времени выработался иной образ божественного персонажа. Фигуры обрели плотность, некоторую тяжеловатость, моделировка внутриконтурных объемов практически отсутствует. Многочисленные массивные украшения плотно покрывают поверхность. Особенность стиля — изобилие вставок драгоценных и полудрагоценных камней.

Покрытые густой позолотой, украшенные цветными камнями произведения данного стиля стали весьма популярны в Тибете. Непальские мастера работали в городах центрального и южного Тибета — Лхасе, Шигатзе, где сложились неварские общины. В их среде различались постоянные жители, потомки смешанных браков с тибетцами и те, чья жизнь проходила в двух странах, с регулярными отъездами и возвращениями. К последним относились художники и скульпторы, выполнявшие заказы тибетских буддистов²⁰⁾. Постоянное пребывание непальских мастеров в Тибете, а также наличие большого числа привозных произведений стало причиной стилевой общности работ мастеров двух стран. Их различие крайне затруднительно и в известной степени бессмысленно. По нашим наблюдениям, в коллекции ГМВ преобладают непальские памятники, однако мы делаем попытку выделить группу скульптур, имеющих тибетские черты. Следует отметить иконографическое однообразие обеих групп, в которых представлены в основном персонажи в одеждах и украшениях *бодхисаттв*. В действительности скульптура данного стиля отражает весь состав пантеона, но коллекция ГМВ располагает весьма незначительным числом иконографических типов.

Обмен художественными идеями между непальскими и тибетскими мастерами был взаимным. В этом смысле интересные свидетельства дает особый вид источников, сравнительно недавно введенных в научный обиход. Мы имеем в виду книги с прорисовками иконографических сюжетов и отдельных элементов канонических композиций, которые делали непальские художники. Книги с зарисовками служили пособиями в работе над живописными и скульптурными иконами. Содержание подобных сборников дает исключительно ценный материал для изучения аспектов художественного процесса в странах северного буддизма. В частности, там встречаются прорисовки тибетских образцов, скопированные непальскими художниками с оригиналов для последующего воспроизведения в собственных работах²¹⁾.

Скульптура без вставок камней. Тибет, XV–XVIII века

Наиболее примечательным признаком второй группы золоченых изображений является отсутствие вставок цветных камней. Внутри данного комплекса мы выделяем две подгруппы: а) скульптура Тибета XV–XVII вв.; б) скульптура непало-тибетского стиля XVII–XVIII вв. Тибетскую золоченую скульптуру XV–XVII вв. следует рассматривать в прямой связи с современной ей незолоченой скульптурой.

²⁰⁾ *Shroeder U. von.*, *Op. cit.* P. 411.

²¹⁾ Наиболее ранняя публикация сборника прорисовок осуществлена Лоури. Это тетрадь некоего Дживарамы, очевидно, непальца, датированная 1435 г. Тетрадь содержит зарисовки иконографических типов, орнаментов и прочих деталей. Особенно интересны прорисовки лиц сиддхов, архатов и учителей буддизма, расположенные одной строкой и тесно примыкающие друг к другу подобно буквам в рукописи. Прорисовки сделаны с неизвестных образцов, по мнению Дж. Лоури, в восточных районах Тибета или в Китае, куда специально путешествовал Дживарам (см.: *Lowry G. A fifteen century sketch book (Preliminary study) // Essais sur l'art du Tibet. Paris, 1977*). Серия прорисовок, выполненных непальскими художниками, хранится в Региональном музее Лос-Анджелеса, США (см.: *Pal P. The Art of Nepal. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection. Berkeley; Los Angeles; London, 1985. Кат. № D1–D9*).

Представляя две традиции, они выражают общую тенденцию развития искусства металлической скульптуры Тибета. В этом смысле важно отметить, что, в отличие от золоченой скульптуры с цветной декорацией, произведения без вставок цветных камней свободны от непальского влияния в трактовке образов персонажей пантеона. И это при том, что по составу сплава они близки к непальской традиции.

Стиль незолоченой и золоченой скульптуры Тибета XV–XVII вв. характеризуется экспрессией и заметной индивидуализацией черт изображаемых божественных существ. Однако в незолоченой скульптуре эти качества выражены более остро, в то время как золоченые изображения выполнены в духе более строгого соблюдения норм классической иконографии северного буддизма.

В собрании ГМВ золоченая скульптура XV–XVII вв. представлена рядом выдающихся памятников, два из которых имеют надписи (обычай подписывать изображения в золоченой скульптуре встречается так же часто, как и в незолоченой скульптуре данного периода). Оба произведения относятся к началу и к концу означенного времени, причем основанием для атрибуции памятников служат письменные тексты, которыми они были снабжены при освящении или изготовлении.

Первая из скульптур (кат. № 143) является портретом ламы. Лotosовый постамент с изображением *ваджры* на верхней плоскости указывает на высокий духовный ранг портретируемого. В трактовке образа совмещаются явная индивидуализация лица и известная формализация в передаче тела и одежды. Торс сидящего в *дхьянасане* человека нарочито выпрямлен, его формы скрыты плотной тканью плаща, немногочисленные драпировки имеют скорее декоративный характер, лишь частично выявляя контуры фигуры. Подобная стилизация продолжает традицию буддийской классики эпохи Гуптов, но отнюдь не повторяет памятники индийской древности. Перед нами подлинно средневековое произведение с нарочито доскональным воспроизведением всех предметов монашеского одеяния — ткань одежды покрыта плотным узором, включающим в себя множество орнаментальных форм. Выполненный тонкими углубленными линиями рисунок не нарушает формы основных объемов скульптурного изображения, здесь достигнут точный баланс пластики и графического декора скульптурного изображения. С точки зрения стиля скульптура находит себе аналогию в одном из наиболее изысканных произведений северо-буддийской металлической скульптуры — *Будде* из Бруклинского музея, датируемом в различных публикациях от XIII–XIV до XVI–XVII вв. Мы видим сходство двух произведений в лаконичной моделировке фигур, в характере орнамента и соотношении декорированных и гладких поверхностей.

Помимо пластических особенностей портрет ламы выделяется и редким составом сплава (бронза с небольшим содержанием цинка).

Форма пьедестала скульптуры (кат. № 143) — лотос с одним рядом поднятых вверх лепестков и узким плинтом, завершающимся простым срезом, — позволяет предположить, что первоначально фигура была установлена на прямоугольном престоле. Возможно, она также имела ореол, и в целом композиция была аналогична *Манджушри* (кат. № 106) и ряду других произведений, представленных на выставке (кат. № 56–63). В подобных композициях плинт лotosового постаментa опускается в специально вырезанную в престоле плоскость и невидим. Между тем, именно на плинте рассматриваемой скульптуры размещена надпись, содержащая ценную информацию. В ней указано имя портретируемого — Кунга-Чжалцан Бал-Санбо, иерарх школы *сакья* (1310–1358), один из наиболее значительных лиц тибетской истории; имя создателя скульптуры — мастера святых изображений Соднам-Даши (1352–1419); титул лица, освятившего скульптуру — настоятель обители (монастыря) «Великий

Тхель». Из надписи, однако, не ясно, когда было совершено освящение — непосредственно при изготовлении изображения или при переосвящении, в какой-то неизвестный нам период. Расположение букв на плинте, который мог быть скрыт при установке фигуры на престоле, указывает на вероятность второго предположения. Утратившую часть своего обрамления и, возможно, с поврежденным реликварием скульптуру переосвятил настоятель монастыря, зафиксировав в надписи это событие, а также наиболее ценные сведения, известные о данном культовом памятнике.

В целях исследования памятника нами был вскрыт реликварий в постаменте скульптуры и были обнаружены среди прочих предметов 25 свитков с тибетскими текстами. Анализ их позволил Е. Д. Огневой сделать заключение, что скульптура была переосвящена в первой трети XV в. (см. статью Е. Д. Огневой).

В связи со скульптурой Кунга-Чжалсана Бал-Санбо интересно рассмотреть еще один портрет лица духовного ранга, хранящийся в Государственном Эрмитаже. Мы имеем в виду портрет Далай-ламы III Соднам-Джамцо (1543–1588), инв. № У-985. В графическом воспроизведении в книге А. Грюнведеля эта скульптура выглядит полной аналогией портрету Кунга-Чжалсана Бал-Санбо²²⁾. При непосредственном рассмотрении, однако, оказывается, что сходство ограничивается повторением форм отдельных компонентов композиции и декора, как-то: тип лotosового сидения, расположение надписи, орнаментация тканей одежды. Сама же пластика эрмитажной скульптуры, кстати, отлитой из меди, значительно отличается от работы Соднам-Даши. Датированное полутора веками позже портрета из собрания ГМВ изображение Далай-ламы III может рассматриваться как подражание произведению известного мастера. Выбор образца для подражания оправдан историческими обстоятельствами, устанавливающими определенную связь между двумя духовными лицами.

Светская власть иерархов школы *сакья* во многом зависела от поддержки юаньских императоров, которые, в свою очередь, искали в авторитете учения северного буддизма идеологическую опору своего правления в Китае. Взаимоотношения буддийского иерарха и императора трактовались в тибетской традиции как взаимоотношения учителя и ученика. В XVI в. эта теория обрела особую актуальность в связи с борьбой монгольского феодала Алтан-хана за объединение монгольских княжеств. Важным событием в ходе этой войны стало принятие Алтан-ханом и его подданными буддизма в форме ламаизма (учения школы *гелуж*). Между Алтан-ханом и иерархом секты *гелуж* установились отношения, аналогичные отношениям между иерархами школы *сакья* и юаньскими императорами. Таков был исторический прецедент, освящавший действия иерархов *гелуж* и монгольского хана авторитетом традиции, имевшей более чем двухвековую давность.

Рассматривая две скульптуры как прототип-подражание, отметим одну особенность пьедестала изображения Далай-ламы III: узкий плинт, под лепестками лотоса, который у скульптуры ГМВ завершается простым срезом, в данном случае имеет выпуклую бровку. В таком виде плинт не пригоден для установки на престоле, значит, произведение изначально мыслилось законченным, без каких-либо иных дополнений. Очевидно, мастер видел прототип без престола, уже утраченного в его время.

Индивидуализация обликов персонажей распространяется и на изображения *будд*. В собрании ГМВ примером тому служат *будда Бхайшаджьягуру* (кат. № 145) и *Акшобхья* (кат. № 146). *Бхайшаджьягуру* выполнен более правильно с точки зрения иконометрии, и только лицо с крупными чертами и выразительными большими глазами представляет известное отступление от правил. *Акшобхья* являет другой тип

²²⁾ Grünwedell A. Mythologie du Buddhismus du Tibet et Mongolie, basse sur la collection lamaïque du prince Oukhtomsky. Leipzig, 1900.

телосложения — аскетически худой, с лицом монголоидного типа. Тем не менее оба произведения относятся к одной стилевой группе, что подтверждается не только аналогичной формой пьедесталов и ряда других элементов, но и чисто пластическими особенностями. Обратим внимание на моделировку правой руки, опущенной на колено правой ноги. От широкого плеча рука плавно сужается к локтю, округлое предплечье подобно веретену и завершается узким запястьем. Мы еще не раз встретим такое строение руки, причем, впервые отметив его в тибетских произведениях, впоследствии найдем в китайских скульптурах.

Как уже говорилось выше, традиция золоченой скульптуры северного буддизма берет свое начало в опыте непальских мастеров. Взаимосвязь с искусством Непала хорошо видна и в данной группе памятников, хотя взаимовлияние и не приводит к такому близкому стилевому сходству, как в группе памятников, имеющих вставки цветных камней. Другое произведение — *Амитаюс* (кат. № 147), несет в себе как непальские, так и тибетские черты. Сделать окончательное заключение о происхождении этой скульптуры нам представляется невозможным. Между тем, мы видим данную скульптуру в ряду с другими изображениями *Амитаюса*, возможно, представляющими особую традицию изображения данного персонажа, начало которой восходит к X–XI вв. и впервые фиксируется непальскими памятниками, изображающими украшенные формы *будд* и *бодхисаттв*. В нашем собрании ранние произведения данного типа представлены *Амитабхой-Амитаюсом* (кат. № 4). Следующий по времени памятник в указанном ряду — рассматриваемый в настоящее время *Амитаюс* (кат. № 147), находящий близкую аналогию в скульптуре *Амитаюса* из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № У-641). Наиболее яркий пример данной традиции в позднее время мы видим в подписных *Амитаюсах* цинского периода, имеющих даты 1761, 1771, 1781 гг. (кат. № 185–188). При значительных различиях в трактовке облика персонажей они имеют общие особенности телосложения: широкие плечи, переходящие без видимой границы в широкие в верхней своей части руки, одинаковый набор украшений (наиболее характерно ношение верхних браслетов около самых плеч), а также наличие *востропавиты* при отсутствии *улавиты*. Среди известных нам памятников часто встречаются прямоугольные троны, в отдельных случаях совмещающиеся с лотосовыми постаментами.

Возвращаясь к определению непальских черт *Амитаюса* (кат. № 147), следует отметить особо черты его лица. В отличие от своих тибетских коллег непальские мастера не стремились к индивидуализации образов. В их практике сложился определенный канон лиц божественных персонажей, для которого характерны широкие виски и узкие подбородки, что определяет общий абрис лица в форме треугольника, обращенного вершиной вниз. Лоб высокий, открытый, нос может быть с легкой горбинкой. Безусловно, непальского типа и корона персонажа. С другой стороны, лицо и корона эрмитажного *Амитаюса* (аналога нашей скульптуры) больше соответствуют тибетской иконографии. Таким образом, мы имеем еще один пример тесного взаимодействия непальской и тибетской школ.

Золоченая скульптура XVII в. представлена в нашем собрании произведением, которое мы считаем уникальным по его пластическим достоинствам. Изображен *будда Шакьямуни*, сидящий на лотосовом троне с жестом *бхумистаршамудра* (кат. № 148). Надпись на пьедестале содержит имена Далай-ламы V и Панчэн-ламы II, что, по нашему мнению, надежно определяет скульптуру как памятник Тибета XVII в. В надписи указано также имя исторического Будды (см. статью Е. Д. Огневой). Уже само содержание надписи указывает на исключительность памятника, его значительность подтверждают и пластические качества изображения. Скульптура отлита с высокой точностью, поверхность прекрасно обработана, позолота наложена густым ровным

слоем. Однако выдающийся характер придает скульптуре стилевое своеобразие изображения, заключающееся, как ни странно это звучит, в строгом следовании канону.

Выразительности образа служит сама классическая правильность фигуры, в которой воспроизведен вместе с тем типично тибетский идеал совершенного существа с почти аскетическим телосложением и длинными тонкими руками. В трактовке *бхумиспаршамудры* есть замечательная особенность: опущенная вниз рука протянута вперед, а не отведена к колену ноги, как у большинства изображений этого символического жеста. Подобным движением *Будда* обращается к предстоящему перед ним, и каноническое значение жеста приобретает дополнительную эмоциональную окраску. Художник проявил известную свободу и в других моментах: он укладывает ткань *санхати* округлыми складками, располагая их на фигуре геометрически правильными рядами, умело использует сочетание золоченой и покрытой матовой пастой (открытые части тела) поверхностей. Декоративные средства, как это свойственно мастерам северного буддизма, выбираются из всего набора, известного в регионе. Так форма лепестков лotosового трона с орнаментированными кончиками позаимствована из опыта китайских художников. Отметим и одно новшество — ткань *санхати* в нижней части уложена горизонтальными складками под голеньями ног, скрещенных на сидении. Казалось бы, незначительное нововведение обогащает общую композицию скульптуры: слои ткани одежды приподнимают фигуру над плоскостью сидения, обогащаются и ритм линейного рисунка складок *санхати* на самой фигуре.

Усложнение формы было тенденцией времени, что особенно хорошо видно на примере скульптур, носящих одежды *бодхисаттв*. В нашем собрании подобные памятники составляют группу из пяти скульптур (кат. № 150–154), включающую в свой состав изображения *Манджушири* и *Амитаюса*. Все персонажи представлены сидящими, как и *Будда* (кат. № 148), в позе *дхьяна*. Массивность фигур, усложненность декора выделяют их из среды рядовых произведений. Композиция отличается повышенным динамизмом: могучие тела сильно изогнуты в талии, ткань шарфов, ниспадая с рук, завивается крупными петлями, как бы подхваченная движением воздушных струй вокруг божественных персон. Мощное основание фигуры, образованное скрещенными ногами, приподнимается над поверхностью пьедестала толстыми складками *санхати*, уложенными под голеньями. Та экспрессия, которая в произведениях более ранней поры находила свое выражение в индивидуализации лиц персонажей, в данной группе развивается в общем построении композиции. Памятники подобного типа редко публикуются. Нам известна только одна скульптура, включенная в книгу У. фон Шредера²³⁾, датированная XVIII в. Усложнение формы, действительно, свойство произведений позднего времени, и XVIII в. — возможная дата для скульптур данной группы, тем более что в ее составе есть одна незолоченая скульптура, но мы считаем возможной и датировку XVII в., поскольку данные вещи лишены той формализации, которая свойственна многим поздним памятникам.

Унификация черт лиц божественных персонажей, о которой мы говорили как о знамении времени (XVII в.), не коснулась портретов духовенства. Более того, острота индивидуальной характеристики в этом жанре усилилась сравнительно с предшествующим периодом. В представленных в каталоге скульптурных портретах особой выразительностью отличается портрет ламы (кат. № 149). Представлен немолодой человек с характерным строением черепа — высоким острым теменем, шишковатыми висками и лбом, сильно выступающим затылком. Он сидит на подушках-ольбоках — традиционном сидении тибетского и монгольского духовенства.

²³⁾ Shroeder U. von. Op. cit.

Спущенный с плеч плащ драпируется тяжелыми, круто изломанными складками вокруг бедер, скрывая сложенные на сидении ноги. Выразительна тонкая обнаженная рука, выступающая из проймы жилета. Несмотря на неподвижную позу и аскетическую строгость всего облика священнослужителя, образ проникнут внутренним динамизмом, действенной духовной энергией. Каноническая форма бесстрастности, отреченности только способствует этому впечатлению.

Под воздействием многочисленных китайских образцов продукция восточных художественных центров Тибета подвергается унификации, в значительной степени стирающей различия произведений двух стран. Западные районы Тибета, по наблюдению У. фон Шредера, не были затронуты этим процессом и сохранили своеобразие своей художественной продукции²⁴). Свободной от китайского влияния осталась и металлическая скульптура Непала. В каталоге представлены два непальских памятника датируемые нами XVII–XVIII вв., относящиеся к традиции золоченой скульптуры без вставок цветных камней. Первое из них — *Дэви* (кат. № 155) — находит близкую аналогию в монументальных статуях Ганги и Джамны, фланкирующих вход в одном из внутренних дворов королевского дворца в Патане, датируемых XV–XVI вв. Однако *Дэви* нашего собрания повторяет эти образы в значительно измененном виде, что заставляет предположить ее более позднее происхождение — конец XVII–XVIII вв. Другая непальская скульптура, имеющая приблизительно ту же датировку, *Майтрея* (кат. № 156), более соответствует общей непало-тибетской традиции, но при этом также лишена китайских черт. Две рассмотренные нами скульптуры являются последними по времени изготовления непальскими памятниками, которыми располагает наш музей. К сожалению, у нас отсутствуют произведения XIX в., в том числе непальские скульптуры без позолоты, среди которых много подписных вещей.

Коллекции российских музеев, как уже говорилось, собирались в восточных странах и районах мира северного буддизма, поэтому китайское влияние на ламаистское искусство в XVIII–XIX вв. на данном материале прослеживается очень ясно. В нашей классификации поздних памятников мы выделяем специальный раздел для произведений, чья принадлежность к той или иной стране может быть определена лишь приблизительно. В характере этих произведений более значимы черты общности, сложившейся под влиянием китайского ламаистского искусства. Замечательно, что унифицирующей тенденции эпохи противостояла самая молодая школа металлической скульптуры, вступившая в сферу искусства северного буддизма лишь во второй половине XVII в. Мы имеем в виду раннюю школу металлической скульптуры Монголии.

8. Скульптура Монголии XVII–XIX веков

Среди народов, населяющих монгольские степи, буддийское учение было известно задолго до образования в XIII в. великой Монгольской империи. В составе самого государства Чингисхана жило большое число буддистов наряду с последователями других религий — конфуцианства, даосизма, ислама и христианства. Во второй половине XIII в. внук Чингисхана Хубилай утвердил свою власть в Китае, положив начало новой — юаньской династии, правившей Поднебесной империей до середины XIV в. Идеологическую поддержку своей власти Хубилай искал у тибетских буддистов. Им были установлены контакты с главой школы *сакья*, нуждавшегося, в свою очередь, в опоре на авторитет и военную силу монголо-китайского императора. Буддизм впервые в истории Монголии был провозглашен Хубилаем государственной религией. Однако большинство монголов по-прежнему оставалось приверженцами шаманизма.

²⁴) Shroeder U. von. Op. cit.

В составе созданного Хубилаем государства Монголия оказалась на положении окраины. После падения Юаньской династии между двумя странами была восстановлена прежняя граница, отделявшая Китай от кочевого мира и отмеченная Великой китайской стеной. Однако Монголия не создала единого государства и оставалась раздробленной на большие и малые феодальные владения. В XVI в. наибольших успехов в централизации страны добился Алтан-хан, опиравшийся не только на силу, но и на преобразования в экономике, покровительствуя земледелию и ремеслам. В восточной Монголии он построил столицу объединенных земель — город Хух Хото. Подобно Хубилаю, Алтан-хан обратился к тибетскому буддизму как более развитой религиозной системе, больше отвечавшей задаче консолидации монгольских народов, чем шаманизм.

В 1576 г. Алтан-хан пригласил к себе в ставку иерарха школы *гелук* Соднам-Джамцо, в свою очередь, заинтересованного в поддержке монгольского правителя для борьбы с другими религиозными школами Тибета. Результатом этой встречи стало принятие буддизма Алтан-ханом, за которым последовали его подданные. Признавая иерарха школы *гелук* своим духовным учителем, Алтан-хан даровал ему титул «Далай-лама» («Океан-лама»). После смерти в 1588 г. Соднам-Джамцо следующим, Далай-ламой IV был избран внук Алтан-хана. Однако Монголии не суждено было стать централизованным государством. В XVII в. в Восточной Азии появилась новая грозная сила — окрепшее государство маньчжуров. В 30-х гг. XVII в. они завоевали Южную Монголию, а вслед за тем Китай, положив начало новой — цинской — династии. Вошедшая в состав империи Южная Монголия в настоящее время является автономным районом КНР, за ней закрепилось название Внутренняя Монголия, в отличие от Внешней Монголии, или Халхи. Расположенная между Китаем и Россией Внешняя Монголия во второй половине XVII в. также признала сюзеренитет династии Цин и оставалась в составе Китая до 1911 г., когда революция, свергнувшая цинскую династию, создала возможность для отделения окраинной части империи. На территории Внешней Монголии было создано автономное государство, во главе которого стал богдо-гэгэн — глава буддийской церкви. В 1924 г. страна была провозглашена Монгольской народной республикой.

С принятием буддизма монголы приобщились к культурной традиции, вобравшей в себя достижения многих азиатских народов. Так же как когда-то в Тибете, в Монголии начинается работа по переводу буддийских сочинений, объединенных к этому времени в два свода — Ганджур и Данджур. На месте бывшей столицы Чингисхана Каракорума строится в 80-е гг. XVI в. первый стационарный монастырь Эрдени-цзу. К тому времени в Монголии уже существовали передвижные храмы, размещавшиеся в юртах, и княжеские храмы. Иконы и другие культовые предметы первоначально привозятся из Тибета, но вскоре появляются и собственные монгольские мастера. Освоению новых видов искусства способствовала богатая художественная традиция монголов, в которой видное место занимала обработка металла. Спустя менее века после принятия буддизма в Монголии возникает собственная школа буддийского искусства, отразившая самосознание народа, утверждавшего ценность своего художественного наследия.

Историческая традиция связывает создание монгольской школы буддийского искусства с именем Гомбодарджийна Дзанабазара (1635–1724), выдающейся личности в монгольской истории. Сын правителя центрального аймака Халхи, он был предназначен для духовной карьеры и в очень раннем возрасте отправлен для обучения в Тибет. За выдающиеся способности Далай-лама даровал ему титул Ундургэгэна — Высочайшего. Возвратившись в Монголию, Дзанабазар стал первым главой монгольской буддийской церкви. Занятия рисованием и лепкой с детства были

увлечением будущего великого мастера. Очевидно, это и подвигло Ундур-гэгэна среди прочих наук, обязательных для ламы высокого ранга, уделить особое внимание изобразительному канону и приобретению практических навыков скульптора и иконописца. Глубокая образованность в области буддийской традиции сочеталась в этом человеке с живой связью с монгольской художественной культурой.

В отличие от современных ему тибетских художников, чьим работам присущи экспрессия и типизация образов, Дзанабадзар более строго придерживается норм иконографического канона. В его творчестве возрождается классическая чистота форм раннего буддийского искусства. Вместе с тем образам, созданным Дзанабадзаром, свойственна своеобразная конкретность, приближенность к миру живых. Он наделяет персонажей буддийского пантеона этническими чертами монголов, идеализируя и возвышая характерный облик мужчин и женщин своего народа. В орнаментику статуй вводятся мотивы национальных узоров, воспроизводятся формы национальных украшений. Наиболее полно стиль Дзанабадзара выражен в крупных скульптурах *Пяти татхагат*, портрете ламы высокого ранга (предположительно, автопортрет самого мастера) и группе *тар*²⁵⁾. Сохранилось предание, что центральная скульптура *Тары*, превышающая по размеру остальные, имеет черты жены мастера, запечатленные Дзанабадзаром. Юная женщина расплатилась собственной жизнью за свою любовь к Ундур-гэгэну. Ее умертвили ламы, считавшие, что глава монгольского духовенства должен соблюдать целибат.

Творчество Дзанабадзара создало собственную традицию в искусстве Монголии, в которую входят работы самого мастера, его учеников и последователей, живших спустя много лет после него. В каталоге можно видеть изображение одиннадцатиликого *Авалокитешвары* (кат. № 167), которое, по нашему мнению, было изготовлено или при жизни Ундур-гэгэна или в первые десятилетия после его смерти ближайшими учениками. Воспроизводя фантастическую анатомию одиннадцатиглавой восьмирукой фигуры, скульптор сохранил близкие к естественным ее пропорции, так что необычность изображения не сразу бросается в глаза. Особенности трактовки хорошо заметны в сравнении с другими изображениями данного персонажа, (см. кат. № 184, 190), нарочито выделяющими иконографические признаки. Изображение *Авалокитешвары* (кат. № 167) счастливо сохранило все компоненты композиции — лotosовый пьедестал и ореол. Отметим форму лотоса, характерную для работ Дзанабадзара, пышный растительный орнамент ореола, прекрасные качества литья и обработки поверхности — отшлифованную до зеркального блеска позолоту, четкую проработку всех элементов декора. Все это признаки работ великого мастера.

К традиции Дзанабадзара можно отнести *Тару* (кат. № 171). В отдельных элементах декора наблюдается некий собственный стиль неизвестного мастера, но трактовка женского образа, безусловно, восходит к знаменитым творениям Дзанабадзара. В собрании, представленном в каталоге, это единственное произведение с лotosами, отлитыми из серебра. Заметим, что монгольский художник использовал в декоре скульптуры вставки камней, воспользовавшись опытом мастеров других стран северного буддизма. С традицией Дзанабадзара можно связать и два гневных женских персонажа — *Лхамо* (кат. № 168) и *Майтридакини* (кат. № 169).

Богатая художественная культура Монголии буддийского периода не ограничивается только традицией Дзанабадзара. Такие произведения в музейном собрании, как *Амитаюс* (кат. № 176), *Ваджратара* (кат. № 174) более тесно связаны с общей традицией северо-буддийской металлической скульптуры. Национальные особенности

²⁵⁾ Цултам Н. Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзанабадзар. Улан-Батор, 1982. Рис. 7–39, 45–64, 85, 86.

выражены в типе лиц, имеющих удлинённый овал, высокий округлый лоб, удлинённый нос. Скульптуры данного круга отличает также массивность форм, что особенно хорошо видно на изображениях гневных персонажей. Примером тому может служить *Яма* (кат. № 173). При этом грузность фигур сочетается с тонкой проработкой украшений, особенно нитей бус, набранных из мелких круглых бусинок.

Значительную группу скульптур составляют произведения, отмеченные китайским влиянием. Одни из них отличаются рационализмом, переходящим в сухость, однообразностью строго кодифицированных изображений, другие, напротив, нарочитой манерностью (см. *Тара*, кат. № 177). Все это признаки позднего стиля металлической скульптуры северного буддизма, когда под давлением обширной продукции китайских мастерских стираются различия произведений, происходящих из различных стран. Предметы позднего времени трудно поддаются атрибуции из-за их большой схожести. В рассматриваемую нами группу мы включили скульптуры, где монгольские черты более выражены. В последней главе мы поговорим подробнее о позднем стиле металлической скульптуры, где наряду с китайскими и тибетскими памятниками будут рассмотрены и поздние монгольские произведения.

9. Скульптура Китая эпохи Цин (1644–1911)

Скульптура конца XVII–XVIII веков

С середины XVII в. начинается новый период в истории северного буддизма в Китае, когда в связи со сменой династий буддизм становится религией императорского двора и знати. В начале XVII в. значительной военной силой в дальневосточном регионе стали маньчжуры, жившие на северо-восточных границах империи. Они осуществили удачные военные походы, подчинив себе ряд монгольских княжеств и северо-восточных районов Китая. Успеху маньчжуров способствовали внутренние раздоры, ослаблявшие китайскую империю в конце правления династии Мин. В 1644 г. маньчжуры переносят свою столицу в Пекин, это событие считается началом новой династии, принявшей имя Цин и правившей в стране вплоть до падения империи в 1911 г.

С буддизмом маньчжуры познакомились еще до завоевания Китая, причем особое предпочтение в их среде отдавалось школе *гелуж*, в которой они видели опору для распространения своего влияния среди монголов. В 1653 г., после неоднократных и настойчивых приглашений, в Пекин приезжает глава *гелуж* Далай-лама V, принятый с большой пышностью. Однако Великий Пятый не стал пособником имперской политики и сохранил за собой и своей страной значительную свободу как во внутренних, так и во внешних делах. Усилить свой контроль над Тибетом Цины смогли лишь в начале XVIII в., воспользовавшись междоусобицами, возникшими в стране после отстранения от власти и последовавшей затем смерти Далай-ламы VI. Усобицы сопровождалась вторжением иноземных войск монголов и джунгаров, с которыми тибетцы не могли справиться своими силами. После длительной борьбы китайцам удалось изгнать в 1720 г. джунгаров и утвердить власть Далай-ламы VII. С этого времени устанавливается протекторат империи над Тибетом.

Поддерживая Далай-ламу как духовного и светского правителя Тибета и высший авторитет во всех северобуддийских странах, Цины в то же время стремились поднять значение Китая как покровителя религиозного учения. Уже в первые десятилетия правления новой династии император Канси создает Пекинский буддийский центр *гелужской* традиции, во главе которого стоял перерожденец высокого ранга Чжанчжухутухта. Для распространения влияния центра в монгольских землях в 1701–1705 гг.

в Долонноре (Внутренняя Монголия) строится монастырь Шара-сумэ, ставший летней резиденцией Чжанчжа-хутухты. В 1740 г. Пекинский центр получил прекрасный ансамбль культовых зданий, перестроенных из императорского дворца. Ламаистские храмы и монастыри строятся и в других частях империи. В Чженди (провинция Хэбэй) возводятся культовые здания, копировавшие строения дворца Поталы в Лхасе и резиденции Панчхэн-ламы в Ташилумпо.

Пекинский центр оказывал непосредственное влияние на управление духовными и административными делами в северобуддийских странах. Ему принадлежала такая важная функция как утверждение избранных в Тибете и Монголии перерожденцев высоких рангов. В то же время делалось чрезвычайно много для распространения учения в дальневосточном регионе. Буддийские сочинения переводили на монгольский, китайский, маньчжурский языки и печатали ксилографическим способом в большом количестве экземпляров. Расширялось создание культовых объектов всех видов, в том числе изображений персонажей.

Важным процессом в изобразительном искусстве эпохи Цин явилась кристаллизация собственного стиля, свободного от тибетского и непальского влияния. В цинский период в живописных и скульптурных мастерских уже не работают иноземные художники. Собственно, этот процесс начался еще в конце эпохи Мин, когда мастера отказались от идеала раннеминского периода — пышнотелых, обильно украшенных персонажей. Произведения XVII в. обладают четко обрисованным силуэтом, лаконичной моделировкой внутриконтурных форм, скромным декором. Их стройные фигуры имеют правильные пропорции, небольшие изящные головы, широкие плечи и грудь, руки, тонкие на всем протяжении. Благородная умеренность, с которой исполняется священное изображение, свидетельствует о высокой пластической культуре. Классические черты лица деликатно стилизуются под китайский этнический тип. Линия верхнего века слегка выгибается, прикрывая середину глаза, что служит для нас одним из признаков китайской работы. Орнамент наносится на восковую модель тонкими углубленными линиями, создающими изящный графический рисунок. От минского периода сохранился обычай орнаментировать лепестки лotosового трона. Как и раньше, работу китайских мастеров отличает прекрасная техника исполнения: точность воспроизведения модели, отличное качество позолоты. В каталоге три фигуры *будды* и две фигуры *бодхисаттв* представляют стиль конца XVII—начала XVIII в. (кат. № 179–183). Очень похожие друг на друга скульптуры *будды* различаются способом драпировки тканей одежды, уложенных в строгие прямые складки у *будды* с *бхумиспаршамудрой* (кат. № 179) и в более свободные на фигуре *будды* с *витаркамудрой* (кат. № 180). Кроме того, *сангхати* первой скульптуры украшено неширокими каймами. Однако даже этих различий достаточно, чтобы придать несколько иной оттенок характеристике образов. Так в рамках канона художник использует нюансы, неуловимо преобразующие произведение религиозного искусства.

Скульптура второй половины XVIII–XIX веков

Примечательной особенностью производства металлической скульптуры цинского Китая, которую можно считать стилевым признаком, является создание комплексов фигур, объединенных общим иконографическим сюжетом. Наиболее ярким примером подобной практики служит комплекс из более чем семисот фигур, отлитых по приказу императора Цяньлуна и размещенных в специальных помещениях храма Бао Сян Лоу в Запретном городе в Пекине²⁶⁾. Скульптуры полностью представляют пантеон, зафиксированный в индийском трактате XI в. «Нишпанойогавали».

²⁶⁾ Clark W. E. Two Lamaistic Pantheons. Cambridge (Massachusetts), 1937. Vol. II.

Насколько нам известно, это редкий случай единовременной отливки буддийского пантеона. Стиль скульптур храма Бао Сян Лоу определил целое направление в металлической скульптуре Китая. Для него характерна коренастость фигур, полные круглые лица персонажей. Позолота или отсутствует, или покрывает лишь отдельные части изображения, в основном, украшения и детали одежды. Часто применяется украшение полудрагоценными камнями или имитирующая его раскраска. В нашем собрании данный стиль представлен *Авалокитешварой Экадашамукхой* (кат. № 184), обладающим характерными пропорциями с заметно укороченной нижней частью фигуры и сильно удлиненными руками.

Большие комплексы скульптур изготовлялись к круглым датам жизни матери Цяньлуна. Известно, что к своему семидесятилетию она получила в подарок около девяти тысяч фигур, большую часть которых составляли изображения *Амитаюса*. Будды беспредельной жизни отливались и к восьмидесятилетию императрицы²⁷⁾. Все подаренные скульптуры имеют надпись с указанием имени Цяньлуна, а *Амитаюсы* также и дату изготовления. Музей располагает четырьмя скульптурами, происходящими из подарочных комплексов, имеющих даты 1771 и 1781 гг. (кат. № 185–188). Облик *Амитаюсов* разительно отличается от прочих произведений цинских литейщиков, отлична и техника исполнения. Изготовленные по частям чеканные спаянные фигуры имеют очень тонкие стенки. Чеканные детали используются и в декоре — зубцы корон, браслеты, лotosовые розетты и т. п. Мы впервые встречаемся с подобной практикой, которая в XIX в. станет распространенным приемом, облегчающим производство объектов культа.

Выше уже неоднократно говорилось об особом типе изображений *Амитаюса*, впервые зафиксированном нами в ранней скульптуре Непала (см. кат. № 4), и позднее повторенного в XVI–XVII вв. скульптурами тибето-непальского стиля. *Амитаюсы* Цяньлуна имеют ту же иконографию: для их телосложения характерны широкие покатые плечи, переходящие в полные в верхней своей части руки. Они носят достаточно редкий в позднее время вид одежды — *вастропавиту*, верхние браслеты на руках помещаются у самых плеч, короны имеют зубцы равной высоты, часто встречаются прямоугольные престолы. Причины устойчивости данного типа *Амитаюсов* пока неясны, но мы, несомненно, имеем дело с осознанной традицией, побуждавшей мастеров (или заказчиков) возвращаться к образу, возникшему в раннем Средневековье. *Амитаюсы* Цяньлуна получили ряд специфически китайских черт, введших иноземный образ в китайскую традицию. Наиболее выразительной из них является персик — символ бессмертия в китайской традиции, включенный в декор ножек престола²⁸⁾.

Создавая собственный стиль, китайцы в то же время были искусными подражателями. Их произведения, повторяющие стиль Пала-Сена, включены в раздел (6.3) настоящего каталога (кат. № 90–92). Подражали и китайским памятникам более ранней поры, примером чему служит *Амитаюс* (кат. № 210), повторяющий в упрощенном виде стиль эпохи императора Юнлэ.

10. Скульптура с неясно выраженными стилевыми различиями XVIII – начала XX века

Поздняя скульптура XIX – начала XX вв. повторяет ранее сложившиеся стили, но в их упрощенном варианте, как в отношении наполненности образа, так и в отно-

²⁷⁾ Clark W. E. Op. cit. Vol. I.

²⁸⁾ Подробнее об орнаментике *Амитаюсов* см.: Леонов Г. А. Два датированных изображения *Амитаюса* // Сообщения Государственного Эрмитажа, Вып. XIII. 1978.

шении техники изготовления. Даже самые эффектные произведения (фигуры до 50 см высотой) отмечены печатью стандартизации и, очевидно, отлиты в разборных формах, позволяющих тиражировать одно и то же изображение. Массивные, с хорошо проработанными основными объемами и декором, покрытые густой позолотой, они удовлетворяли потребностям в дорогих культовых объектах и были важными элементами убранства храмовых интерьеров и домашних алтарей. В данной группе особенно сильно чувствуется китайское влияние, но специфически китайских черт мы тут не находим. Наиболее вероятное место их изготовления — Внутренняя Монголия.

Самым массовым видом производства были скульптуры малых размеров. Легко заметить, что в образном отношении они продолжают стиль эпохи Цин с некоторыми реминисценциями минского стиля. При этом наиболее соответствующим задачам массового производства оказался стиль скульптур из храма Бао Сян Лоу. Собственно, он изначально предназначался для изготовления большого комплекса скульптур и отличается определенной упрощенностью изображений при четкой передаче иконографических признаков. В группе скульптур, выполненных в стиле произведений из Бао Сян Лоу, выделяются два типа изображений. Первый — коренастые фигуры с укрупненными головами. У них круглые лица с утяжеленными подбородками; дуги бровей, четко определяющие границу выпуклого лба и глазных впадин, сходятся на переносице. Глаза узкие, длинные, линия верхнего века с треугольным изгибом (кат. № 208, 213). Второй тип, повторяя основные черты лица, отличается удлинёнными пропорциями тонких плоских фигур (кат. № 205, 209). Позолота может применяться, но может и отсутствовать, фигуру могли золотить целиком или отдельные фрагменты (чаще всего одежду и украшения).

Отсутствие позолоты характерно для другой группы скульптур с предельно упрощенными формами (см., например, кат. № 216). На поверхности этих произведений видны следы срезов, произведенных на восковой модели. Замена моделировки воска резьбой свидетельствует, что упрощению подвергся не только процесс литья, но и процесс создания первоначальной модели. Однако и эти скульптуры сохраняют выразительность уравновешенно-спокойных мирных персонажей и экспрессию их гневных ипостасей. В данной группе особенно широко применяется раскраска, имитирующая вставки цветных камней. Изменяются пигменты — вместо прежних матовых, сдержанных по колориту, появляются блестящие, пронзительно яркие краски.

Необходимо отметить одно общее для всей поздней скульптуры качество — в ней редко встречается покрытие лиц золотой пастой, что может служить косвенным доказательством не тибетского происхождения основной массы памятников.

Упрощение способов производства отвечало потребностям эпохи. Расширение круга буддистов в Китае, принятие буддизма бурятами, калмыками, тувинцами значительно расширило ареал северной ветви учения. Там потребность в металлической скульптуре удовлетворялась путем импорта из других стран. Вместе с тем спад художественного качества объясняется не только расширением производства и китайским влиянием.

Черты формализации и упрощения способов изготовления отмечались уже в конце XVIII — начале XIX вв. Такова была логика развития традиционного искусства в этот период. В далеком от Китая и Монголии Непале наблюдались сходные явления. Однако при явной тенденции к упрощению и даже огрублению изображений металлическая скульптура северного буддизма остается полноценным, самостоятельным объектом религиозного поклонения. Даже небольшие фигуры сохраняют статуарную значительность и выступают организующим центром среды, в которую они помещены. Объяснение сохранению основных достоинств этого вида искусства

в период спада творческой активности следует искать в длительности и непрерывности художественной традиции, основанной на развитых системах иконографического и иконометрического канонов.

Прослеживая историю металлической скульптуры северного буддизма на материале музейного собрания, мы постоянно в основу наших оценок ставили отношение к канону стилей различных эпох и даже отдельных произведений. Сложившись на основе богатого опыта искусства древности, канон отразил эстетический идеал классического периода — эпохи Гуптов. Это не препятствовало появлению в период Средневековья различных вариантов иконометрических и иконографических систем, обусловленному развитием религиозного учения и художественной культуры. Канон вступал в гибкое взаимодействие с художественной традицией каждой страны, присоединявшейся к буддийскому миру. Фиксированная система его правил не привела к стилевому единообразию произведений одновременно существовавших школ, последовательную смену стилей мы наблюдаем в ходе исторического процесса.

Действенность канона объясняется самой структурой иконографических и иконометрических систем. Определяя правила изображения персонажей пантеона, они создавали школу мастерства, оставляя значительный простор для интерпретации самого образа и декора. Специфические черты изображения художник искал (провидел) самостоятельно. Он искал их в авторитетных работах других мастеров (напомним тетради прорисовок непальских художников), реализовывал в процессе медитации. Традиционный художник не ощущал стеснительности рамок канона, они были необходимым условием его художественного сознания. Технические методы моделирования фигур персонажей имели для него характер священных установлений и непосредственно связывались с философским осмыслением мироздания, в котором человек совершает свой путь к спасению.

Самоощущение художника в каноне, как оно представлялось человеку русской православной традиции описал П. Флоренский: «Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны — вот бы возопили вольные художники, если бы любые изобразительные формы любого из них были признаны нормою! Напротив, в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность...»²⁹⁾

На протяжении большей части истории буддийского искусства канон был важной частью художественного процесса. Но и в период спада художественной активности он сохранил значение школы мастерства, обеспечившей передачу самих художественных навыков, накопленных многими поколениями мастеров различных стран буддийского мира. Его история не закончена и сейчас. В многоликкой мировой культуре современности течет и этот поток — канонизированного религиозного искусства. Он бьется о берега рыночного спроса и туристского интереса, выплескивая на поверхность многочисленные поделки, граничащие с современным кичем, но в нем живы и чистые струи великой традиции. Они питают религиозных художников новой формации, чей труд еще предстоит оценить исследователям искусства.

²⁹⁾ Флоренский П. Иконостас // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 117–118.

1. Ранняя скульптура Непала IX–X веков

1. Майтрея. Непал, IX–XI века

5829 I

Медь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции¹⁾; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска; дно пьедестала отсутствует²⁾.

В. — 202, в. фиг. — 183, дм. осн. — 80 мм.

Сохранность: Черты лица сглажены; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *абхаямудра* (правая рука), *кхатакамудра* (левая рука); атрибуты — *мала* (правая рука), *кундика* (левая рука), *ступа* (в прическе), *аджина* (на левом плече); пьедестал — двойной лотос с созревшими зернами.

Публикации: Куфтин, табл. IV (1); Ганевская, 1971; Ганевская, 1994; Дубровин, 1989.

Аналоги:³⁾ Ваджрапани, Непал, X в., Лиленд. Стенфорд, Джуниор музеум. См.: Шредер, 75С; Пал, 1975, кат. № 23.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		0,4	0,07	0,01	0,001	0,04	0,06	0,07	0,4	0,2	0,05	0,05



¹⁾ Об одновременной отливке мы говорим в том случае, когда фигура и пьедестал отлиты заодно. При этом фигура может быть составной, а атрибуты отлиты отдельно.

²⁾ В тех случаях, когда пьедестал не должен был являться реликварием, как, например, у ранних непальских скульптур, мы пишем «дно пьедестала отсутствует» и относим этот признак к технологическим. В тех же случаях, когда пьедестал мог иметь вложения, но следов крепления дна пьедестала нет, мы это отмечаем в описании сохранности. Соответственно, там же отмечается и вскрытие пьедестала.

³⁾ Говоря об аналогиях, мы не имеем в виду иконографию (за исключением особо оговоренных случаев), так как естественно, что одни и те же персонажи будут иметь сходную иконографию. В данном случае мы более обращали внимание на стиль изображения и такие признаки как форма украшений, стиль одежды, форма пьедестала и т. д.

2. Девы. Непал, IX–X века

9528 I

Медь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 132, в. фиг. — 114, осн. — 50 × 45 мм.

Сохранность: Черты лица и мелкие детали сильно сглажены; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *катьяваламбитахаста* (левая рука); атрибуты — *амалака* (правая рука), *падма* (растет от пьедестала, стебель придерживает левая рука); пьедестал — лотос.**Публикации:** Дубровин, 1989, рис. 12; Ганевская, 1994.**Аналогии:** Девы, Непал, X в., Британский музей, Лондон. См.: Шредер, 81F.**Состав:**

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,06	0,01	0,04	0,004	0,02	0,03	0,05	0,9	0,1	0,02	0,01



1) Обработка металла и его сплавов, а также фигур и их частей, выполненных из металла, в том числе и из золота, в процессе изготовления и реставрации.

2) Обработка металла и его сплавов, а также фигур и их частей, выполненных из металла, в том числе и из золота, в процессе изготовления и реставрации.

3) Обработка металла и его сплавов, а также фигур и их частей, выполненных из металла, в том числе и из золота, в процессе изготовления и реставрации.

4) Обработка металла и его сплавов, а также фигур и их частей, выполненных из металла, в том числе и из золота, в процессе изготовления и реставрации.

3. Падмапани. Непал, IX–X века (возможно, более позднее тибетское подражание)

5175 I

Бронза, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; фигура цельная, сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 160, в. фиг. — 132, осн. — 55 × 46 мм.

Сохранность: Дефекты литья, мелкие детали и черты лица сильно сглажены; нимб утрачен; след заделки крепления нимба на спине; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — *варадамудра* (правая рука), *катьяваламбитахаста* (левая рука); атрибуты — фигура Будды с *бхумиспаршамудрой* (в прическе), лотос *падма* (растет от пьедестала, придерживается левой рукой); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Куфтин, табл. V (2); Дубровин, 1989; Ганевская, 1994.

Аналоги: Падмапани, Непал, IX в., Азиатское общество, кол. Дж. Д. Рокфеллера III. См.: Шредер, 78В.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	1,0	0,3	0,03	0,09	0,1	0,5	0,3	0,004	0,02	0,003	



Состав: осн. — 4,0; Sn — 1,0; Pb — 0,3; Zn — 0,03; Bi — 0,09; Ag — 0,1; Sb — 0,5; As — 0,3; Fe — 0,004; Ni — 0,02; Co — 0,003; Au — 0,003.

4. Амиتابха-Амитаюс. Непал, X–XI века (возможно, тибетское подражание XVI века)

5169 I

Бронза, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.
Литье полое¹⁾, одновременная отливка всей композиции (кроме ореола); крепление ореола на штырях; позолота; на лице золотая паста поверх грунта; раскраска.
В. — 120, в. фиг. — 89, осн. — 85 × 66 мм.

Сохранность: Ореол утрачен; на спине трещина; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения буддхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жест — дхьяна-мудра; пьедестал — престол с фигурами львов.

Публикации: Ганевская, 1994.

Аналоги: Амиتابха, Непал, XI в., Музей изящных искусств, Вирджиния. См.: Шредер, 85С; Авалокитешвара, Центральный Тибет (?), XII–XIII вв., Региональный музей Лос-Анджелеса. См.: Пал, 1990, кат. № 13; Падмапани, Непал, IX–X вв., Государственный Эрмитаж, У-742.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	8,0	0,8	0,04	0,02	0,05	0,02	0,02	0,2	0,04	0,02	0,009	



¹⁾ Термин «полое литье» мы употребляем, говоря о скульптурах, в которых полость находится не только в пьедестале (пьедесталов без полости мы не знаем), но и в части фигуры (иногда полость доходит до середины головы). Мы не оговариваем размеры и форму полости в каталоге, хотя, на наш взгляд, это представляет определенный интерес и может служить атрибуционным признаком после подробного изучения. Мы указываем, есть ли полость в фигуре. Если полости нет, употребляется термин «сплошная». В тех случаях, когда это возможно, мы также указываем, целиком или по частям отлита скульптура, и из каких частей она состоит во втором случае.

2. Скульптура северо-восточной Индии IX–XIII веков. Стиль Пала-Сена

5. Будда Шакьямуни. Северо-восточная Индия (Наланда?), IX–X века 9527 I

Латунь, серебро, медь, золотая паста, пигменты, грунт.
Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура с пьедесталом и ореол (утрачен, крепился на штырях); инкрустация глаз серебром и губ медью; золотая паста поверх грунта; раскраска (неоднослойная?).
В. — 115, в. фиг. — 65, осн. — 88 x 62 мм.

Сохранность: На пьедестале отверстия для крепления ореола; ореол утрачен; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография будды; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос, лежащий на престоле с фигурами львов по углам.

Публикации: Плухарева, рис. 79; Ганевская, Карпова, обложка.

Аналоги: Тара, Наланда, Индийский музей, Калькутта. См.: Калькутта, 1973, рис. 24(а); Будда, Наланда, период Пала, Индийский музей, Калькутта. См.: Мехта, табл. В.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	2,0	7,0	25,0	0,05	0,08	0,08	0,6	1,0	0,1	0,1	0,007	



6. Авалокитешвара, форма Кхасарпана.

Северо-восточная Индия (Сирпур?), IX–X века

51511

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 178, в. фиг. — 82, осн. — 105 × 87 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует; следов крепления дна нет.**Реставрация:** ГосНИИР, 1980 г.**Надпись:** Выполнена на санскрите алфавитом брахми, строчная, в пять строк. Размещена на круглой печати, расположенной на нижнем конце трости зонта, на тыльной стороне *прабхамандалы*. Отлита одновременно со скульптурой.**Текст:**

ye – dhar – ma – he – tu – pra – (bha) –
 vā – he – tuṃ – te – ṣaṃ – ta – thā –
 ga – tā – prā – ha – te – ṣam – ca –
 yo – ni – ro – dha – ḥ – e – vaṃ – va – [di] –
 ma – ha – śra – ma – ṇa – ḥ

Перевод:

Дхармы причинно обусловлены,
 Причину их назвал татхагата.
 И каково их (дхарм)
 Уничтожение, изъяснил
 Великий шрамана.

Комментарий: дхармы — многозначный термин, здесь — мельчайшие частицы потока индивидуального сознания. Остановить поток сознания и тем самым выйти из круговорота бытия и новых рождений — цель буддизма; татхагата — эпитет Будды («пребывающий в состоянии истинного бытия, „таковости“»); шрамана — приверженец одного из неортодоксальных учений, каковым является буддизм.

Надпись содержит своего рода кредо буддизма — так называемый закон взаимозависимого возникновения (*pratityasamutpada*), провозглашающий прекращение потока бытия (колеса жизни) путем устранения причины, ведущей к новым рождениям.

Текст надписи хорошо размещен на таблетке. Знаки в большинстве случаев написаны отдельно и четко. Не уместились в кругу таблетки два слога формулы (bha — в первой строке и di — в четвертой строке). Написание последнего слова śramaṇaḥ (вариант śraṇaṇaḥ) и употребление глагола prāha (вариант avadat) свидетельствует об относительно раннем варианте формулы причинности. Палеографически надпись близка текстам с этой формулой, относящимся к VIII–IX вв. (Вертоградова, 1991). Язык надписи содержит признаки гибридного санскрита.

Чтение, перевод и комментарий В. В. Вертоградовой.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *нидратахаста* (левая рука); атрибут — *падма* (растет от пьедестала); пьедестал — двойной лотос на прямоугольном престоле; ореол — *прабхаманда*, увенчанная зонтом; на обратной стороне ореола — круглая печать.

Публикации: Куфтин, табл. III (1); Румянцева, с. 13.**Аналогии:** Тара, Наланда, X в., Индийский музей, Калькутта. См.: Калькутта, рис. 24(а).

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
Ост.	2,0	5,0	22,0	0,02	0,1	0,4	0,8	0,4	0,03	0,01	0,02	



7. Манджушри. Северо-восточная Индия, (Сирпур?), IX–X века 9517 I

Латунь, позолота, сусальное золото, золотая паста, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; фигура позолочена; ореол покрыт сусальным золотом на органическом лаке; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 162, в. фиг. — 79, осн. — 90 × 75 мм.

Сохранность: Деформация трости зонта; утраты позолоты, сусального золота, золотой пасты, раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1985 г.

Надпись: Выполнена на санскрите алфавитом брахми, строчная, в шесть строк. Размещена на круглой печати на тыльной стороне *прабхамандалы*, сбоку от трости зонта. Правая верхняя часть текста сильно повреждена. Надежно читается только нижняя строка: śra – ma – pa (слово занимает всю строку).

Комментарий: Несомненно, надпись относится к тому же типу текстов, содержащих буддийскую формулу причинности, что и надпись на скульптуре кат. № 6. Однако отливка текста надписи сделана по другой модели, нежели текст на скульптуре кат. № 6. Эта модель, по всей видимости, соответствует типу 2 из Хиагг-тепе (Вертоградова, 1991).

Исходя из этого, текст надписи можно восстановить достаточно надежно:

[ye – dha – rna – he – tu –
pra – bha – vā – he – tuṃ – te – śaṃ –
ta – tha – ga – ta – ḥ – prā – ha –
te – śaṃ – ca – yo – ni – ro – dha –
e – vaṃ – vā – dī – mā – hā] –
śra – ma – pa

Чтение, перевод и комментарий В. В. Вертоградовой (см. кат. № 6).

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*, на шее — детское колье-оберег с когтями хищников; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *витаркамудра* (правая рука), *нидратахаста* (левая рука); атрибут — *утпапа* в левой руке (растет от пьедестала); пьедестал — двойной лотос на прямоугольном престоле; *прабхаманда*ла, увенчанная зонтом.

Публикации: Ганевская, 1980 (атрибутирована как Ваджрапани).

Аналогии: см. кат. № 6.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	6,0	20,0	0,02	0,008	0,07	0,7	0,4	0,02	0,01	0,02	



8. Авалокитешвара, форма Кхасарпана. Северо-восточная Индия (Куркихар?), XII век (возможно, позднее подражание)

5143 I

Латунь, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Отливка в два фрагмента — фигура с верхней плоскостью пьедестала и пьедестал; орнамент выполнен по воску; золотая паста; вставки полудрагоценных камней.

В. — 162, в. фиг. — 127, осн. — 92 × 53 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утраты золотой пасты, раскраски и лака.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит лотос); атрибуты — *пушта* (растет от пьедестала), *падма* (у левого плеча) фигура *Амитабхи* (в прическе); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.

Публикации: Ганевская, 1975, табл. 1, 2, 3.

Аналогии: Авалокитешвара, Куркихар, XII в., Музей Патны, шт. Бихар, Индия. См.: Шредер, 71А; Толяев, рис. 43.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	3,0	2,0	2,0	30,0	0,05	0,4	0,1	0,3	0,5	0,2	0,01	0,01	пьедестал



9. Авалокитешвара, форма Локанатха. Северо-восточная Индия, XII век
5144 I

Латунь, серебро, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; инкрустация глаз серебром; вставки полудрагоценных камней; золотая паста на лице (2 слоя); раскраска.

В. — 155, в. фиг. — 120, осн. — 99 × 61 мм.

Сохранность: Дефекты литья — раковины на тыльной стенке пьедестала и на спине; утраты полудрагоценных камней, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт; дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения буддхисаттвы*; поза — *махараджалиласана*; жесты — *абхаямудра* (правая рука), *нидратахаста* (левая рука, держит лотос); атрибут — *падма* (растет от пьедестала, слева от фигуры); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Ганевская, 1975, табл. 1, 2, 3.

Аналогии: Вишну Хришикеша, Куркихар, XII в. См.: Мехта, табл. 14.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,7	4,0	24,0	0,02	0,1	0,5	0,4	0,4	0,01	0,008	0,007	



10. Манджушри, форма Манджуваджра. Северо-восточная Индия, XII век
51731

Латунь, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 94, в. фиг. — 62, осн. — 70 x 52 мм.

Сохранность: Деформация меча; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; три лика; шесть рук; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна-сана*; жесты: *ваджрахумкарамудра* (две главные руки), остальные руки, держащие атрибуты, — *кхатакамудра*; атрибуты — *кхада* (правая верхняя), *шара* (правая нижняя), *чана* (левая верхняя), *падма* (левая нижняя); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Ганевская, 1975, табл. 1, 2, 3.

Аналогии: Самвара, стиль Пала, XII в., старая тибетская копия индийского оригинала, не позднее XII в., Паназиатская кол. См.: Бегэн, кат. № 14; Шредер, 70D.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,2	3,0	22,0	0,04	0,1	0,2	0,4	0,8	0,02	0,01	—	—



11. Авалокитешвара, форма Локанатха. Северо-восточная Индия, XII век 51761

Бронза, позолота, золотая паста, пигменты, лак (?).
Раздельная отливка — фигура с лotosовым постаментом, пьедестал и нимб (утрачены); фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 154, в. фиг. — 132, дм. осн. — 30 мм.

Сохранность: Многочисленные дефекты литья; утрачены пьедестал и нимб; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски, дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит лотос); атрибуты — фигура *Амитабхи* (в прическе), лотосы *падма* (с обеих сторон, растут от постамент); постамент — двойной лотос.

Публикации: Ганевская, Карпова, рис. 2.

Аналогии: Авалокитешвара, Северо-восточная Индия, XI в. (?), Британский музей, Лондон. См.: Бегэн, кат. № 8; Манджушри, Восточная Индия, XII в., Государственный Эрмитаж, У-819; Манджушри, Индия, период Пала-Сена, Государственный Эрмитаж, У-823.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	3,0	5,0	0,7	0,04	0,006	0,04	0,2	0,07	0,06	0,1	0,4	



12. Авалокитешвара, форма Махакаруна. Северо-восточная Индия, XII век 51781

Латунь, серебро, золотая паста, пигменты, грунт.
 Одновременная отливка всей композиции (?); фигура сплошная (?), пьедестал полый; глаза, урна и узор на одежде инкрустированы серебром; золотая паста (2 слоя?) поверх грунта; орнамент выполнен по воску; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.
 В. — 140, в. фиг. — 120, дм. осн. — 45 мм.

Сохранность: Мелкие дефекты литья; утраты серебряной инкрустации, позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре руки; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *витаркамудра* (верхняя правая рука), *варадамудра* (нижняя правая рука), *кхатакамудра* (обе левые руки); атрибуты — фигура *Амитабхи* (в прическе), *кунди-ка* (левая нижняя рука), *падма* (левая верхняя рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в перекрестье, центр которой отмечен точкой.

Публикации: Куфтин, табл. VI, рис. 2.

Аналогии: Падмапани, стиль Пала-Сена, XII в., Музей Нортон Симона, Лос-Анджелес; Манджушри, стиль Пала-Сена, XII в., Региональный музей Лос-Анджелеса. См.: Шредер, 70E, 70D.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,2	1,0	26,0	0,01	0,05	0,05	0,06	0,2	0,03	0,05	0,02	



13. Ваджрапани. Северо-восточная Индия, XI–XII века

5872 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Отливка в два фрагмента — фигура с пьедесталом и ореол (утрачен); фигура сплошная; золотая паста; раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 151, в. фиг. — 98, осн. — 70 × 49 мм.

Сохранность: Сквозное отверстие на пьедестале; утрачен ореол; утраты золотой пасты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1982–1983.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — саманада; атрибут — ваджра (держит двумя руками перед грудью); пьедестал — двойной лотос на престоле.**Аналогии:** Шива Локешвара, Восточная Индия, XI в., Музей Асутош, Калькутта; Вишну, Бенгалия, эпоха Пала-Сена, Индийский музей, Калькутта. См.: Калькутта, рис. 21, 60; Бодхисаттва, Индия, подражание стилю Пала-Сена, Государственный Эрмитаж, У-760; Авалокитешвара, Восточная Индия, XI–XII вв., Государственный Эрмитаж, У-761.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		5,0	5,0	8,0	0,09	0,008	0,1	0,3	0,01	0,06	0,03	0,3



14. Коронованный Будда. Северо-восточная Индия, XII век

58141

Латунь, медь, серебро, позолота, золотая паста, пигменты.

Отливка в два фрагмента — фигура с пьедесталом и ореол (утрачен); фигура сплошная; инкрустация серебром и медью урны и нижнего края одежды, лепестков лotosового пьедестала; позолота; золотая паста; раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 175, в. фиг. — 148, дм. осн. — 43 мм.

Сохранность: Сквозное отверстие в плаще; утрачен ореол; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография будды; носит царские украшения — корону, ожерелье, серьги; поза — *сампада*; жест — *абхайямудра* (правая рука), *кхатакамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Коронованный будда в *прабхамандале* утраченной статуи, Восточная Индия, эпоха Пала-Сена, Музей изящных искусств, Бостон. См.: Сарасвати, табл. XII, рис. 5.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,006	11,0	17,0	0,005	0,002	0,02	0,08	0,1	0,006	0,02	0,007		фигура
осн.	0,006	10,0	19,0	0,007	0,006	0,03	0,09	0,3	0,01	0,03	0,1		пьедестал



15. Будда Шакьямуни. Северо-восточная Индия, XII век

5874 I

Латунь, серебро, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты, грунт, цветной лак.

Одновременная отливка всей композиции; инкрустация серебром *урны*, вставка бирюзы в *ушнише*; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска; надпись на дне пьедестала прочеканена.

В. — 133, в. фиг. — 95, осн. — 103 × 79 мм.

Сохранность: Заделки дефектов литья; на спине впаянная заплатка; треугольный фрагмент металла, находящийся на верхней плоскости пьедестала между скрещенных ног фигуры, не закреплен; утраты золотой пасты и раскраски. Пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения находятся при экспонате. При вскрытии пьедестала обнаружилось, что полость, доходящая до середины фигуры, заполнена глиняной массой. В отверстии, выбитом в глине, находился кусок желтой шелковой китайской ткани. После удаления глины выпал незакрепленный кусок металла, описанный выше.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

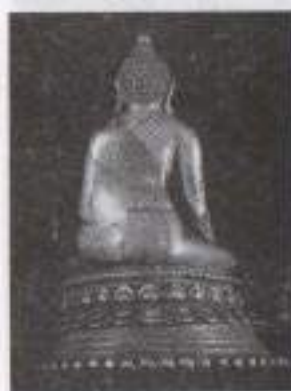
Надпись: Выполнена на санскрите, размещена на дне пьедестала в одну строку.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Будда с бхумиспаршамудрой, Бенгалия, XII в. См.: Банерджи, 1933, табл. XII.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,04	2,0	20,0	0,1	0,005	0,02	0,7	0,04	0,02	0,03	0,02	



3. Скульптура Западного Тибета кашмирской традиции, XVI–XVII века

16. Манджушри, форма Арапачана. Западный Тибет, XVI–XVII века. Поздняя копия кашмирской скульптуры XII века

5145 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта (2 слоя?); раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 179, в. фиг. — 95, осн. — 69 × 52 мм.

Сохранность: Литейная заплата на нимбе; утраты позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; атрибуты — *кхадга* (в правой, поднятой вверх руке), *уттала* (в левой руке, опирающейся о бедро), *пустака* (лежит на лотосе); пьедестал — двойной лотос на прямоугольном престоле. На фронтальной стенке престола фигуры двух львов и *якши*. *Правхамандала* и *ширашчакра*. Реликварий в лотосовом пьедестале.

Публикации: Куфтин, табл. III, (2); Ганевская, 1980.

Аналогии: Авалокитешвара, Ладакх, XI в., Региональный музей Лос-Анджелеса. См.: Пал, 1990, кат. № 53; Бодхисаттва, Спити, Химачал Прадеш, Государственный музей Симла. См.: Шедевры бронзовой скульптуры, рис. 15.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,5	4,0	24,0	0,008	0,006	0,2	0,2	1,0	0,05	0,06	0,02	



17. Майтрея. Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI–XVII века.
Копия кашмирской скульптуры XII века

5826 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску (?); золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 200, в. фиг. — 170, осн. — 68 × 67 мм.

Сохранность: Следы ремонта — трещина на дуге ореола скреплена накладной пластиной; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — вариант абханги, восходит к гандхарской традиции; жесты — витаркамудра (правая рука), левая рука опущена вниз; атрибуты — мала (правая рука), и кундика (левая рука), ступа (в прическе), аджина на левом плече, гирлянда; пьедестал — лотос на прямоугольном престоле; обрамление — прабхаманда и ширашчакра, аналогичные скульптуре кат. № 16, но ширашчакра имеет приращение в вершине в виде кирттимукхи.

Публикации: Ганевская, 1980.

Аналогии: См. кат. № 16.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	5,0	5,0	0,01	0,006	0,08	0,2	0,2	0,02	0,01	0,01	0,02



18. Манджушри. Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI–XVII века
5834 I

Бронза, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в три фрагмента — фигура вместе с атрибутами, пьедестал, нимб (крепление на штырях); фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 170, в. фиг. — 149, осн. — 70 × 60 мм.

Сохранность: Заплаты — заделки производственного брака, заклепки на правом бедре и на ногах; нимб утрачен; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — саманада; жесты и атрибуты — кхадага (в правой руке, поднятой к голове), нустака на утпале (левая рука); пьедестал — лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 269.

Аналогии: Две триады «Ваджрапани, Манджушри, Палмапани». Западный Тибет, XII в., частное собрание. См.: Шредер, 32А, 32В; Манджушри, Западный Тибет, XI–XII вв., Британский музей, О. А. 1905.5–19.15. См.: Цвальф, 1981, № 42; Дубровин, 1990, № 182 (датирует ее XVIII в.); Манджушри, Западный Тибет, XII в., Государственный Эрмитаж, У-825. См.: Дубровин, 1990, № 340 (датирует ее XVI в.); Манджушри, Западный Тибет, XI–XII вв., Государственный Эрмитаж, У-824. См.: Дубровин, 1990, № 177 (датирует ее XVI–XVII в.).

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	15,0	0,3	11,0	0,01	0,007	0,01	0,09	0,05	0,03	0,008	—	—	фигура
осн.	0,03	0,05	11,0	0,005	0,007	0,01	—	0,03	0,05	0,008	0,01	—	крепление фиг.
осн.	19,0	0,1	10,0	0,02	0,005	0,01	0,07	0,05	0,03	0,03	—	—	пьедестал



19. Авалокитешвара. Западный Тибет, XVII век.
Позднее подражание стилю Пала-Сена

5835 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 168, в. фиг. — 123, осн. — 46 × 32 мм.

Сохранность: Правый лотос спаян в трех местах; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.

Реставрация: ГбСНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — *падма*, *шанкха* (на лотосе слева), фигура *Амитабхи* (в прическе); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: см. кат № 18.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	4,0	10,0	0,006	0,7	0,4	0,2	0,4	0,09	0,01	0,2	



20. Авалокитешвара. Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI–XVII века 5847 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 176, в. фиг — 150, осн. — 70 × 60 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утрачен нимб; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты и атрибуты — *варадамудра* и *пустака* (правая рука), левая рука опущена вниз и придерживает *надму* (растет от пьедестала); пьедестал — лотос.

Публикации: Ганевская, 1980 (атрибутирована как Падмапани); Дубровин, 1990, № 177 (датирует ее XVI в.).

Аналогии: Падмапани, Западный Тибет, XI–XII вв., Государственный Эрмитаж, У-895. См.: Грюнведель, 1900, Ч. I, кат. № 534; Праджняпарамита, Спити, Химачал Прадеш, XII в., Государственный музей, Симла. См.: Шедевры бронзовой скульптуры, рис. 14.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	5,0	6,0	9,0	0,07	0,05	0,1	0,4	1,0	0,02	0,008	0,03	



21. Ваджрасаттва. Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI–XVII века
5858 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Отливка в два фрагмента (фигура с пьедесталом и нимб);
фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая
паста; раскраска.

В. — 120, фиг. — 100, дм. осн. — 40 мм.

Сохранность: Утрачен нимб; утраты золотой пасты
и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вло-
жения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения
бодхисаттвы; поза — *сампада*; жесты и атрибуты —
опущенная вниз левая рука держит *гханту*, на ладони
правой руки стоит *ваджра*; пьедестал — лотос.

Публикации: Куфтин, табл. V (3); Ганевская, 1980
(атрибутирована как Ваджрапани).



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,006	0,04	8,0	01	0,006	0,01	0,07	0,04	0,0007	0,007	—	—



22. Ваджрапани. Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI–XVII века
5859 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Отливка в три фрагмента (фигура, пьедестал и нимб); фигура сплошная, отлита, очевидно, не к этому пьедесталу; крепление на штыре; пьедестал изготовлен из двух половин, отлитых в форму; орнамент выполнен по воску; золотая паста; раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 120, фиг. — 100, дм. осн. — 40 мм.

Сохранность: Утрачен нимб, утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *саманада*; жесты и атрибуты — опущенные вниз руки держат змею, в правой руке *ваджра*; пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Куфтин, табл. V (3); Ганевская, 1980 (атрибутирована как Манджушри).



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,3	0,5	19,0	0,002	0,02	0,001	0,9	0,03	0,3	0,008	0,007		фигура
осн.	0,2	0,2	26,0	0,005	0,3	0,002	—	0,07	0,2	0,01	0,02		крепл. фиг.
осн.	0,5	0,5	35,0	0,006	0,1	0,02	—	0,1	0,9	0,01	0,05		пьедестал



23. Падмапани. Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI–XVII века
5883 I

Бронза, золотая паста, пигменты.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста; раскраска; дно пьедестала отсутствует.

В. — 129, в. фиг. — 109, осн. — 45 × 41 мм.

Сохранность: Сквозное отверстие на пьедестале; нимб утрачен.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *сампада*; жесты и атрибуты — *варадамудра* (правая рука), *катьяваламбитахаста* (левая рука, придерживает стебель лотоса *падма*); пьедестал — лотос.

Аналогии: Падмапани, Западный Тибет, XI–XII вв., Паназиатская кол. См.: Шредер, 30 F.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,02	13,0	0,02	0,05	0,002	0,01	4,0	0,5	1,0	0,3	0,07	



24. Падмапани. Западный Тибет, кашмирская традиция, XVI–XVII века

5884 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в три фрагмента — фигура, пьедестал, нимб (крепление на штырях); фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 157, в. фиг. — 133, осн. — 50 × 35 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.**Реставрация:** ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — саманада; жесты и атрибуты — *варадамудра* (правая рука, держит *кундику*); левая рука повернута ладонью вниз, держит лотос *падма*; пьедестал — двойной лотос.**Публикации:** Ганевская, 1980.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,2	5,0	10,0	0,008	0,003	0,01	0,09	0,08	0,004	0,007	0,06		фигура
осн.	0,2	2,0	10,0	0,006	0,002	0,01	0,09	0,07	0,004	0,006	0,008		крепл. фиг.
осн.	0,003	0,1	17,0	0,02	0,005	0,01	—	0,3	0,02	0,004	—		пьедестал



4. Скульптура Западного Тибета XV–XVIII веков

25. Авалокитешвара, форма Шадакшари. Западный Тибет, XV–XVI века
5825 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску с прочеканкой по металлу; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска (2 слоя).

В. — 210, в. фиг. — 162, осн. — 166 × 110 мм.

Сохранность: Следы ремонта — заплата на правой стороне груди, под поясом, на спине между лопатками; утрачены шпильон и навершие центрального зубца короны, утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре руки; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жесты — *анджалимудра* (главные руки), *витаркамудра* (обе дополнительные руки); атрибуты — *шриватса* в короне, *мала* (правая рука), *падма* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 83.

Аналогии: Мандушри, Западный или Центральный Тибет, XIII в., Региональный музей Лос-Анджелеса. См.: Пал, 1990, кат. № 59; Амогасиддхи, XVI–XVII вв., приобретен в Китае, Британский музей, О. А. 1909.8–2.5. См.: Цвальф, № 56.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,02	0,1	21,0	0,2	0,01	0,02	2,0	0,03	0,01	0,005	0,01	0,01	фиг.
осн.	0,4	0,2	15,0	0,3	0,005	0,02	2,0	0,2	0,01	0,007	0,01	0,01	заплата



26. Будда Шакьямуни. Западный Тибет, XVI–XVII века

5786 I

Латунь, серебро, медь, золотая паста, пигменты.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
инкрустация урны серебром и губ медью; золотая паста;
раскраска (2 слоя).

В. — 178, в. фиг. — 130, осн. — 113 × 72 мм.

Сохранность: Многочисленные следы производственного брака и их заделки на задней стороне пьедестала; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; поза — *дхьянасан*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.

Примечание: Высокая *ушница* с островерхой почкой лотоса — признак влияния стиля металлической скульптуры Юго-Восточной Азии.

Публикации: Дубровин, 1990, № 224.

Аналоги: Будда Бхайшаджьягуру, Западный Тибет, XII–XIII в., кол. Астмана; Амогхасиддхи, Западный Тибет, XII в., Галерея Фишер, Люцерн. См.: Шредер, 33F, 33G.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,7	3,0	18,0	0,02	0,09	0,1	0,5	2,0	0,1	0,03	0,005	



27. Авалокитешвара, форма Шадакшари. Западный Тибет, XVI–XVII века
5163 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; литники и жеребейки не удалены; золотая паста поверх грунта (2 слоя); раскраска.

В. — 178, в. фиг. — 130, осн. — 113×72 мм.

Сохранность: Мелкие разрывы металла около ноги и на пьедестале; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре руки; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *анджали-мудра* (главные руки), *кхатакамудра* (дополнительные руки); атрибуты — фигура *Амитабхи* (в прическе), *падма* и *пушпы* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос.

Примечание: В данном случае отсутствуют атрибуты — четки и лотос, которые *бодхисаттва* должен держать в дополнительных руках, однако, жест *кхатакамудра* позволяет предположить их присутствие.

Аналогии: См. кат. № 26.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,07	3,0	22,0	0,1	0,003	0,1	0,4	0,2	0,05	0,007	0,02	



28. Ратнасамбхава, форма Самбхогакая. Западный Тибет, XVI–XVII века
9533 I

Латунь, медь (?), бирюза, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; литники не удалены; орнамент выполнен по воску; инкрустация украшений медью (?); вставки бирюзы; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 178, в. фиг. — 130, осн. — 113×72 мм.

Сохранность: Трещина на спине, три сквозных отверстия на пьедестале (следы крепления утраченных деталей?); утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала утрачено; вложения утрачены частично.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — *пушты* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 292.

Аналоги: Ратнасамбхава, Западный Тибет, XIII в., кол. Циммермана. См.: Шредер, 34А; Амогхасидхи, Тибет, XVI–XVII вв. См.: Цвальф, № 56; Ваджрасаттва, Тибет, XVI–XVII вв., кол. Сильвермана, Нью Йорк. См.: Бегэн, № 48; Акшобхья, Западный Тибет, XVI–XVII вв., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1861; Манджушри, Тибет, XIX в., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1790.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	6,0	8,0	11,0	0,06	0,007	0,05	0,3	0,6	0,05	0,01	0,01	



29. Авалокитешвара, форма Шадакшари. Западный Тибет, XVI–XVII века
9537 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; пояски на пьедестале прочеканены; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 165, в. фиг. — 120, осн. — 102 × 77 мм.

Сохранность: Вмятина на задней стенке пьедестала, зарубки на пьедестале, дно пьедестала деформировано; утраты позолоты и раскраски.

Реставрация: ГюсНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*; жесты — *анджали-мудра* (главные руки), *кхатакамудра* (дополнительные руки); атрибуты — *падма* (в левой руке), *пушта* (в правой руке); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.

Публикации: Дубровин, 1990, № 291.

Аналогии: Авалокитешвара, из Лхасы, XVI в., Британский музей, О. А. 1905.5–19.7. См.: Цвальф, № 35.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	6,0	8,0	0,06	0,007	0,2	0,1	0,1	0,04	0,006	0,06	



30. Бодхисаттва. Западный Тибет, XVI–XVII века

4908 I

Латунь, пигмент.

Раздельная отливка фигуры и пьедестала (утрачен, крепился на штырях); литники на короне сохранены; орнамент выполнен по воску; следы раскраски.

В. — 240 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утрачены пьедестал, часть левой ладони; деформация правого локтя; утраты раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1969 г., дар г-на Е. Л. Финикова

Иконография: Облик мирный; украшения и одежды бодхисаттвы; поза — *сампада*; жесты — *витаркамудра* (правая рука), *варадамудра* (левая рука).

Публикации: Дубровин, 1990, № 29.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	2,0	3,0	17,0	0,02	0,004	0,6	0,4	0,6	0,08	0,01	0,03	



31. Вайрочана. Западный Тибет, XVII–XVIII века

5885 I

Латунь, серебро, медь, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; литники на короне не удалены, на спине и сзади на руках сохранены жеребейки; орнамент выполнен по воску; инкрустация ладоней и украшений серебром и медью; вставки полудрагоценных камней; золотая паста поверх грунта; раскраска. На дне пьедестала выгравирована *Вишваваджра*.

В. — 255, в. фиг. — 210, осн. — 170 × 105 мм.

Сохранность: Глубокая раковина на спине и мелкие раковины на пьедестале, следы заделок производственного брака; утрачена верхняя часть шиньона; утраты полудрагоценных камней, золотой пасты, грунта и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхармачакра-правартанамудра*; атрибуты — *кирттимукха* в прическе, *пушпы* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Публикации: Дубровин, 1990, № 295.

Аналогии: Ратнасамбхава, Западный Тибет, XIII в., кол. Циммермана. См.: Шредер, 34А; Ратнасамбхава, Тибет, XVI в., Британский музей, О. А. 1905.5–19.6. См.: Цвальф, № 34; Бодхисаттва, Западный Тибет, XIV в., Государственный Эрмитаж, У-904; Белая Тара, Западный Тибет, XIV в., Государственный Эрмитаж, У-928. См.: Дубровин, 1990, № 177 (датирует ее XVI в.); Амитабха, Тибет, XV–XVII вв., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1922; Майтрея, Тибет, XVI в., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1770.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	5,0	15,0	0,1	0,008	0,3	1,0	0,5	0,2	0,04	0,04



32. Бодхисаттва Майтрея. Западный Тибет, XVIII век

51371

Латунь, серебро, медь, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка по частям — фигура, пьедестал, атрибуты; орнамент выполнен по металлу; инкрустация украшений полудрагоценными камнями, серебром и медью; 2 слоя золотой пасты с разделяющим их слоем грунта; раскраска.

В. — 270, в. фиг. — 200, осн. — 190 × 100 мм.

Сохранность: Многочисленные заделки производственного брака; отверстия на пьедестале (следы крепления утраченного атрибута); деформация зубцов короны; утраты полудрагоценных камней, утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *лалитасана* (левая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*); жесты — *абхаямудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — *пушлы* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала), *калаша* (стоит на *пуше* справа от фигуры); пьедестал — двойной лотос. Реликварий находится только в полости фигуры. Крышка реликвария отделяет полость внутри фигуры от полости внутри пьедестала.

Публикации: Глухарева, рис. 42. Дубровин, 1990, № 228.

Аналоги: Зеленая Тара, Тибет, XVII в., Музей Виктории и Альберта. См.: Лоури, кат. № 6.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,004	4,0	31,0	—	0,004	—	—	0,06	0,008	0,006	0,07	



33. Авалокитешвара, форма Шадакшари. Западный Тибет, XVII век

5166 I

Латунь, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; вставки полудрагоценных камней; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала выгравирована.

В. — 110., в. фиг. — 85, осн. — 75 × 85 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

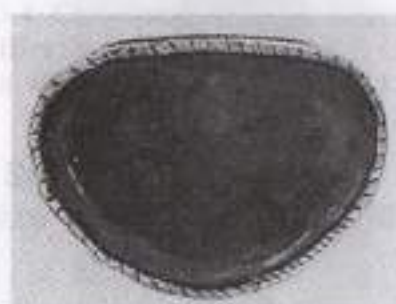
Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жесты — *анджали-мудра* (главные руки), *витаркамудра* (дополнительные руки); атрибуты — *мала* (правая рука), *падма* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в перекрестье, центр которой отмечен точкой.

Публикации: Дубровин, 1990, № 297.

Аналогии: Бхайшаджьятуру, Западный Тибет, XII–XIII в., кол. Астмана; Амогхасиддхи, Западный Тибет, XII в., Галерея Фишер, Люцерн. См.: Шредер, 33F, 33G.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	1,0	6,0	21,0	0,05	0,005	1,0	0,6	0,8	0,04	0,006	0,03	



34. Манджушри. Западный Тибет (?), XVII век 51401

Латунь, золотая паста, пигменты.

Состоит из трех фрагментов: сплошной фигуры, отлитой вместе со всеми атрибутами, полого пьедестала и нимба; крепление на штырях; орнамент нанесен по воску; золотая паста и раскраска без грунта; дно пьедестала крепится на восковой мастике.

В. — 230, в. фиг. — 188, осн. — 65 мм.

Сохранность: Утрачены два зубца короны, утрачен оригинальный ореол или нимб; прикреплен ореол от другой скульптуры; утраты позолоты и красочного слоя.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты и атрибуты — витаркамудра (правая рука, держит пустаку), левая — опущена вниз, держит стебель лотоса *падма* (растет от пьедестала); пьедестал — двойной лотос; орнаментальная *прабхаманда*; дно пьедестала без изображений.

Публикации: Дубровин, 1990, № 222.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,02	3,0	15,0	0,02	0,01	0,03	0,4	0,4	0,1	0,04	0,03		фигура
осн.	3,0	9,0	4,0	0,1	0,01	0,3	0,4	0,1	0,03	0,007	0,03		пьедестал



5. Скульптура Китая эпохи Мин, XV–XVII века

35. Манджушри, форма Арапачана. Китай, XV век.
Стиль эпохи императора Юнлэ (1403–1424)

5141 I

Латунь, позолота, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Литье полное, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; надпись на пьедестале выгравирована, *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 190, в. фиг. — 143, осн. — 115 × 80 мм.

Сохранность: Деформация меча и перлов у основания пьедестала; утраты золотой пасты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1982–1983 гг.**Поступление:** 1941 г., из Музея народов СССР.**Надпись:** Размещена на верхней плоскости пьедестала, перед сидящей фигурой, строчная, выполнена китайскими иероглифами — «Дай Мин Юнлэ нянь ши» — «Сделано (пожертвовано) в годы правления императора под девизом Юнлэ династии Великая Мин». Перевод В. Л. Сычева. Девиз соответствует 1403–1424 гг.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *кхатакамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит *падму*); атрибуты — *кхадга* (правая рука), *пустака* на лотосе (слева); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.**Аналогии:** Будда Шакьямуни, период Юнлэ, Британский музей; Шадакшари Авалокитешвара, период Юнлэ, частное собрание; Манджушри, период Юнлэ, Британский музей. См.: Кармей, рис. 50, 53, 54; Амитаюс, период Юнлэ, Тибет хауз. См.: Тибет хауз музей, рис. 19; Манджушри, период Юнлэ, Британский музей, О. А. 1953.7–13.4. См.: Цвальф, № 91; Манджушри, период Юнлэ, Государственный Эрмитаж, У-834; Будда Шакьямуни, период Юнлэ, Государственный Эрмитаж, Ко-345; Авалокитешвара, период Юнлэ, Государственный Эрмитаж, У-766.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,3	2,0	18,0	0,1	0,04	0,06	0,2	0,1	0,03	0,02	0,2	



36. Манджушри. Китай, XV век. Стилль эпохи императора Юнлэ (1403–1424) 5153 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент нанесен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста (2 слоя?); раскраска; надпись на пьедестале выгравирована, *Вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 185, в. фиг. — 140, осн. — 115 × 80 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГбсНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Аналогична надписи на скульптуре кат. № 35.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *нидратахаста* (правая рука), *кхатакамудра* (левая рука); атрибуты — фигура *Амитабхи* (на темени), *пустака* (левая рука), справа и слева фигуру фланкируют лотосы *падма* (растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье. Скульптура аналогична другим скульптурам с надписями эпохи императора Юнлэ (см. кат. № 35), но имеет уникальные черты — орнамент на ткани одежды, выполненный в высоком рельефе, и сам тип одежды — *дхоти*, а не юбка, как у других *бодхисаттв* данной группы.

Скульптура аналогична другим скульптурам с надписями эпохи императора Юнлэ (см. кат. № 35), но имеет уникальные черты — орнамент на ткани одежды, выполненный в высоком рельефе, и сам тип одежды — *дхоти*, а не юбка, как у других *бодхисаттв* данной группы.

Аналогии: См. кат. № 35.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,6	3,0	20,0	0,1	0,009	0,02	0,04	0,06	0,02	0,07	0,5	



37. Амитаюс. Китай, XV век. Стиль эпохи императора Юнлэ (1403–1424) 5167 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции (за исключением атрибута); позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска (2 слоя?); надпись на пьедестале выгравирована, *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 151, в. фиг. — 110, осн. — 93 × 66 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Надпись: Аналогична надписи на скульптуре кат. № 35.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакаша* (стоит на ладонях); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 35.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	2,0	3,0	13,0	0,08	0,02	0,07	0,07	0,2	0,02	0,002	0,1	



**38. Манджушри, форма Арапачана. Китай, XV в.
Стиль эпохи императора Юнлэ (1403–1424)**

5795 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
орнамент проработан по воску; позолота; золотая па-
ста поверх грунта; раскраска; надпись на пьедестале
выгравирована, *Вишваваджра* на дне пьедестала про-
чеканена.

В. — 148, в. фиг. — 108, осн. — 93 × 66 мм.

Сохранность: Утрачена половина клинка меча; утраты
золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Надпись: Аналогична надписи на скульптуре кат. № 35.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения*
бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*; жесты — *кхатака-*
мудра (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит
стебель лотоса); атрибуты — *кхадга* (правая рука), *пу-*
стака (на лотосе *надма* слева); пьедестал — двойной
лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком
инь-ян в перекрестье.

Аналоги: См. кат. № 35.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,5	3,0	19,0	0,1	0,04	0,1	0,2	0,1	0,02	0,008	0,1	



39. Манджушри, форма Дхармачакра. Китай, XV век.
 Стиль эпохи императора Юнлэ (1403–1424)

5797 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.
 Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
 орнамент проработан по воску; позолота; золотая паста
 (2 слоя?); раскраска поверх грунта; надпись на пьедестале
 выгравирована, *вишваваджра* на дне пьедестала
 прочеканена.

В. — 180, в. фиг. — 130, осн. — 125×83 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Аналогична надписи на скульптуре кат. № 35.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхармачакра-правартанамудра* (держит стебли лотосов); атрибуты — *кила* и *пустака* (слева и справа от фигуры на лотосах *падма*); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 35.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,4	2,0	16,0	0,1	0,01	0,02	0,04	0,2	0,02	0,005	0,03	



40. Манджушри, форма Арапачана. Китай, XV век.

Стиль эпохи императора Юнлэ (1403–1424)

5802 I

Лагунь, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста (3 слоя); раскраска (3 слоя?); надпись на пьедестале выгравирована, *Вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 193, в. фиг. — 145, осн. — 129×83 мм.

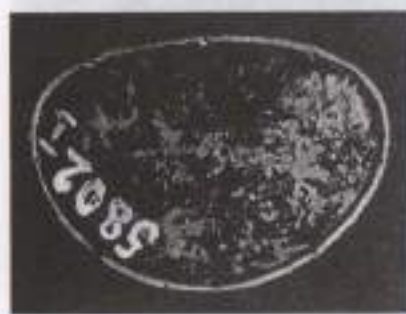
Сохранность: На центральном зубце короны два отверстия; деформация клинка меча; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Надпись:** Аналогична надписи на скульптуре кат. № 35.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *кхатакамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — *кхадга* (правая рука), *пустака* (на лотосе *падма*, который держит левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 35.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	1,0	4,0	15,0	0,1	0,04	0,04	0,1	0,2	0,02	0,01	0,2	



41. Манджушри, форма Арапачана. Китай, XV век.
 Стиль эпохи императора Юнлэ (1403–1424)

5867 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.
 Литье полое, одновременная отливка всей композиции,
 орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста;
 раскраска; грунт только на *ушнише*; надпись на пьедестале
 выгравирована, *Вишваваджра* на дне пьедестала
 прочеканена.

В. — 152, в. фиг. — 110, осн. — 97 × 60 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Надпись: Аналогична надписи на скульптуре кат. № 35.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре руки; *одежды и украшения буддистов*; поза — *дхьяна*; жесты — *кхатакамудра* (две правые и верхняя левая руки), *витаркамудра* (левая нижняя рука); атрибуты — *кладба* (верхняя правая рука), *чана* (левая рука), *пустака* на лотосе *падма* (левая нижняя рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 35.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,8	3,0	13,0	0,07	0,02	0,04	0,07	0,1	0,02	0,02	0,3	



42. Манджушри, форма Дхармачакра или Манджувара. Китай, XV век.
 Стиль эпохи императора Юнлэ (1403–1424)

6128 I

Латунь, позолота, цветной лак.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции, лотосы изготовлены отдельно; крепление на штырях и пайка (?); позолота; цветной лак поверх позолоты.

В. — 180, в. фиг. — 130, осн. — 125 × 83 мм.

Сохранность: Утрачен левый цветок лотоса; утраты позолоты и лака; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены; скульптура установлена на деревянную подставку.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1947 г., дар г-на Пенкоши.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жест — дхармачакра-правартанамудра; атрибут — кила (на лотосе надма у правого плеча); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 35.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		2,0	2,0	13,0	0,1	0,03	0,03	0,1	0,1	0,06	0,01	0,2



43. Махакала, форма Паньчаранатха. Китай, XV век.

Стиль эпохи императоров Юнлэ (1403–1424) и Сюаньдэ (1424–1435)

5886 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигмент.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал, (крепление на штырях), часть атрибутов, подвески к поясу (пайка); позолота; золотая паста (2 слоя?); раскраска.

В. (со штырями для крепления на пьедестале) — 260, в. фиг. — 205 мм.

Сохранность: Утрачен пьедестал; утраты золотой пасты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1982–1983 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик гневный; поза *претасанастханоттхита*; жесты — *кхатакамудра* (правая рука) и *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — *картрика* (правая рука), *капала* (левая рука); на спине две крышки реликвариев.**Аналогии:** Махакала с надписью с именем императора Сюаньдэ. Продана на аукционе Кристи, июнь 1978 г. См.: Шредер, 149А.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,009	3,0	5,0	0,03	0,01	0,9	3,0	0,03	0,02	0,006	0,03	



44. Ваджрапани. Китай, XVI–XVII века. Подражание стилю эпохи императоров Юнлэ (1403–1424) и Сюаньдэ (1424–1435)

6086 I

Латунь, позолота, пигменты, лак.

Литье полое (?), отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал, часть атрибутов (крепление на штырях); орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска.

В. фиг. — 104 мм.

Сохранность: Утрачен оригинальный пьедестал и три атрибута; расшатано крепление меча; утраты позолоты, раскраски и лака.**Реставрация:** ГосНИИР, 1982–1983 гг.**Поступление:** 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.**Иконография:** Облик гневный; шесть рук; одежды и украшения *дхармапалы*; поза — *сампада*; жесты — *кхатакамудра* (все руки), атрибуты — *кхадга* (правая верхняя рука), *ваджра* (правая средняя рука), *пушина* (левая верхняя рука).**Публикации:** Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 51, ил. 7, атрибутирована как Китай (?), XV–XVI века.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	1,0	2,0	25,0	0,03	0,03	0,02	0,1	1,0	0,02	0,01	0,4		фигура
осн.	3,0	2,0	24,0	0,02	0,004	0,05	0,9	0,4	0,02	0,02	0,03		пьедестал



45. Манджушри, форма Дхармачакра или Манджувара. Китай, XVII век (?).
 Подражание стилю эпохи императоров Юнлэ (1403–1424)
 и Сюаньдэ (1424–1435)

5882 I

Лагунь, позолота, золотая паста, пигменты, лак.
 Литье полое, одновременная отливка всей компози-
 ции за исключением атрибутов; позолота; золотая па-
 ста (2 или 3 слоя); цветной лак; раскраска; на внутрен-
 ней поверхности прочеканены два иероглифа.
 В. — 258, в. фиг. — 192, осн. — 180 × 128 мм.

Сохранность: Утрачены атрибуты, верхние части по-
 бегов лотосов и навершие одного из зубцов короны;
 деформировано навершие шиньона; утраты позолоты,
 золотой пасты и лака; пьедестал вскрыт, дно пьедестала
 утрачено, вложения частично утрачены, частично на-
 ходятся в полости фигуры, завернутые в полотняную
 ткань.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения
бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жест — *дхармачакра-*
правартанамудра (держит стебли лотосов); атрибут —
утпала (справа); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Майтрея, Китай, XV в., Государственный
 Эрмитаж, У-814; Амитаюс, Китай, XV в., Государственный
 Эрмитаж, У-656.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,1	3,0	11,0	0,04	0,1	0,1	0,08	0,1	0,02	0,004	0,05	



46. Манджушри, форма Арапачана. Китай, XV–XVI века. Подражание стилю эпохи императоров Юнлэ (1403–1424) и Сюаньдэ (1424–1435)

5857 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент проработан по воску; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 142, в. фиг. — 111, осн. — 100 × 72 мм.

Сохранность: Деформация меча, шербины на пьедестале, зарубки на спине; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*, поза — *дхьяна*; жесты и атрибуты — *кхатакамудра* и *кхадга* (правая рука), *витаркамудра* и *пустака* на лотосе *падма* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: Тара, Китай, период Юнлэ. См.: Кармей, рис. 56.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	6,0	8,0	13,0	0,2	0,008	0,04	0,4	0,2	0,03	0,04	0,3	



6. Традиция незолоченой скульптуры XV–XVIII веков

6.1. Незолоченая скульптура Тибета XV века

47. Сарвабудхадакини. Тибет, XV век

5150 I

Бронза, золотая паста, пигменты.

Фрагмент составной композиции, фигура цельнолитая; золотая паста; раскраска.

В. фиг. — 135 мм.

Сохранность: Утрачены пьедестал и атрибут; утраты золотой пасты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1984–1986 гг.**Поступление:** 1941 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик молодой красивой женщины с гневным выражением лица; поза — *пратьялидха*; жесты — *тарджанимудра* (правая рука), *кхатакамудра* (левая рука), атрибуты — *ардхаваджра* (в навершии шиньона), *картрика* (правая рука), *капала* (левая рука), *кхатванга* (утрачен).**Публикации:** Ганевская, 1988, рис. 61; Дубровин, 1990, № 163.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	2,0	0,4	0,07	0,005	0,2	0,4	0,1	0,2	0,02	0,006	0,5	



6.2. Незолоченая скульптура Тибета XVI–XVII веков

48. Будда Шакьямуни. Тибет, XVI век

5807 I

Лагунь, золото, серебро, медь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по металлу чеканкой и инкрустирован золотыми, серебряными и медными листочками; золотая паста поверх грунта; раскраска; надпись прочеканена.

В. — 170, в. фиг. — 113, осн. — 104×70 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1984–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Строчная, размещена на основании пьедестала, практически опоясывая его. Выполнена на тибетском языке.

Текст: OM¹ svasti thub-dbang² yid-nor-bu³i³ // sku-dra' dir pha-ma sems-can sdir-gsrib sbyang phyir-du // cho-ma'i ming-can sangs-rgyas-dpun-gyis bzhangs // dge de pha-ma sems-can don-du bsngo // ma-nga-lam

Комментарий: ¹OM svasti и ma-nga-lam — стандартные формулы благопожелания на санскрите, выполненные тибетским алфавитом. ²thub-dbang — редуцированная форма от thub-pa'i dhang-po; опущены морфемы pa и po. ³yid-nor-bu — редуцированная форма от yid-bzhin-nor-bu; опущена знаменательная морфема bzhin.

Перевод: «ОМ! Свасти! Ныне образ Владыки аскетов¹, Чинтамани, чтобы родителей и живых существ очистить от грехов, Санчженун², прозванный „драчливым“, воздвиг. [Да] созреет [во благо] родителей и живых существ будущая добродетель³. Мангалам!»

Комментарий: 1. Владыка аскетов и Чинтамани — эпитеты Будды Шакьямуни. 2. Санчженун — имя собственное, очевидно, принадлежит донатору и заказчику. 3. Создание изображений в нынешней жизни, согласно буддийским представлениям, способствует росту корней добродетели и закладывает благой результат на будущее.

Надпись подтверждает атрибуцию. Заказана в память о покойных родителях.

Чтение, перевод, комментарии Е. Д. Огневой.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения будды; поза — *дхьянасана*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); перед фигурой Будды лежит *ваджра*; пьедестал — двойной лотос.

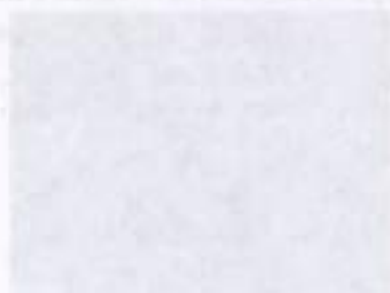
Публикации: Дубровин, 1990, № 74.

Аналогии: Махасиддха Авалидхипа. Тибет, XV в., Музей Виктории и Альберта. См.: Лоури, кат. № 151.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,09	0,2	0,2	20,0	0,007	0,005	0,01	—	0,02	0,007	0,005	—



49. Махасиддха Вирупа. Тибет, XVI век

5138 I

Бронза, латунь, серебро, золотая паста, пигменты, грунт. Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибутов; одежда, гирлянда и подстилка из шкуры газели выполнены из латуни и бронзы, крепление на штырях; зубы сделаны из серебра (?); орнамент прочеканен; на лице два слоя золотой пасты; раскраска.

В. — 197, в. фиг. — 141, осн. — 130 × 94 мм.

Сохранность: Отверстия от крепления утраченного атрибута на фигуре и на пьедестале с левой стороны; утрачено навершие шньюна; через отверстие на верхушке шньюна видны вложения — красные шарики; пьедестал вскрыт, утраты золотой пасты и раскраски, дно пьедестала утрачено, вложения частично утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Надпись: Выполнена тибетской графикой на гибридном тибетско-санскритском языке. Строчная, размещена на передней стороне пьедестала.

Текст: Virvara-la namo

Virvara — санскритское имя собственное; la — падежная частица; namo — индийское заимствование в тибетской транслитерации.

Перевод: «Поклон Вирвапе».

Надпись подтверждает атрибуцию. Относится к разряду посвятительных. Появилась после обряда освящения.

Чтение, перевод, комментарий Е. Д. Огневой.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Один из вариантов иконографии *махасиддхов* — гротескное изображение тучного тела с нарочито укороченными пропорциями; нагой; украшен цветочными гирляндами; поза — *махараджалиласана*; жесты и атрибуты — *тарджанимудра* (правая рука), *дхьянамудра* и *капала* (левая рука); пьедестал — лотос с подстилкой из шкуры газели на травяной подушке.

Публикации: Куфтин, табл. XVIII, (1); Дубровин, 1990, № 159.

Аналогии: Махасиддха Вирупа, Тибет, XV в., частное собрание, США. См.: Берэн, кат. № 150; Махасиддха Вирупа, Тибет, XVI в., кол. Герд-Вольфганга Эссена. См.: Шредер, 131Н.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,7	2,0	0,2	0,008	0,004	0,2	0,09	0,02	0,01	0,006	0,02	0,02	фигура
осн.	3,0	2,0	21,0	0,02	0,005	0,09	0,09	0,01	0,009	0,005	0,3	0,3	шкура газели



50. Портрет Далай-ламы. Тибет, XVI–XVII (?) века

58101

Латунь, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; золотая паста, раскраска. В. — 107, в. фиг. — 82, осн. — 56 × 42 мм.

Сохранность: Дефекты литья, заделки производственного брака; утраты золотой пасты, позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды тибетского монаха, шапка *шасэр*; поза — *дхьянасана*, жесты — *витаркамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука, держит стебли лотосов); атрибуты — *амритакаша* (стоит на левой ладони), *ступа* (на лотосе *падма*, справа), *пустака* и *кила* (на лотосе *падма*, слева); пьедестал — лотос; дно пьедестала без изображений.

Публикации: Дубровин, 1990, № 84.

Аналогии: Портрет ламы, Тибет, 1550–1650 гг., представлен на аукционе Кристи. Лондон, 19 июня 1973 г. с датировкой — XIV в.; Портрет ламы, Тибет, XVII в., Музей Виктории и Альберта, Лондон. См.: Шредер, 137Д, 140Е.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,03	0,3	0,3	23,0	0,03	0,03	0,08	0,4	0,5	0,02	0,006	0,02



51. Будда Шакьямуни. Тибет, XVI–XVII века

5875 I

Бронза, золотая паста, пигменты.

Литье половое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по металлу чеканкой (?); золотая паста (2 слоя); раскраска; надпись на задней стороне пьедестала прочеканена; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 130, в. фиг. — 97, осн. — 97 × 73.

Сохранность: Деформации дна пьедестала, вмятины на фигуре и на задней стенке пьедестала; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография будды; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со спиралью, вписанной в окружность, в перекрестье.

Надпись: Выполнена на санскрите в тибетской транслитерации. Строчная.

Текст: Om! tñpe tñpe mahā tñpe shakya tñpeye SVĀHĀ//

Перевод: «Om! отшельник, отшельник, великий отшельник [из рода] Шакья! Сваха!».

Надпись подтверждает атрибуцию.

Чтение и перевод Е. Д. Огневой.

Публикации: Дубровин, 1990, № 336.**Аналогии:** Будда Шакьямуни, Тибет, 1500–1550 гг., частное собрание. См.: Шредер, 133А.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	7,0	11,0	6,0	0,4	0,03	0,5	0,9	1,0	0,04	0,01	0,2	



52. Будда Бхайшаджьягуру, Тибет, XVI век

5856 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; золотая паста поверх грунта; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 108, в. фиг. — 74, осн. — 83×64 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утраты золотой пасты и раскраски; крепление дна пьедестала свидетельствует о переосвящении скульптуры.**Реставрация:** ГосНИИР, 1985–1986 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна-сана*; жесты и атрибуты — *варадамудра* и плод *амалаки* (правая рука), *дхьянамудра* и *патра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.**Публикации:** Дубровин, 1990, № 328.**Аналоги:** Будда Шакьямуни, Тибет, 1500–1550 гг., частное собрание. См.: Шредер, 133А.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	3,0	0,9	15,0	0,02	0,007	0,02	0,08	0,2	0,03	0,007	0,04	



53. Будда Шакьямуни. Тибет, XVI–XVII века

9522 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска.

В. — 110, в. фиг. — 85, осн. — 73 × 57 мм.

Сохранность: Дефекты литья; заделка раковин; утраты позолоты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1985–1986 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.**Публикации:** Дубровин, 1990, № 294.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	5,0	5,0	14,0	0,06	0,006	0,04	0,5	0,6	0,05	0,02	0,07	



54. Цзонхава Лобзанг-Дакпа (1357–1419). Тибет, XVI–XVII века

5818 I

Бронза, золотая паста, пигменты.

Литье полное, одновременная отливка всей композиции, за исключением проволочных стеблей лотосов; золотая паста (2 слоя); орнамент прочеканен (?); раскраска; надпись на пьедестале прочеканена (?); *Вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 129, в. фиг. — 93, осн. — 11 × 55 мм.

Сохранность: Раковины на металле, заплата на задней стенке пьедестала; ослаблено крепление стеблей лотосов; утраты позолоты и красочного слоя.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежда тибетского монаха — безрукавка и *сангхати*; прическа — коротко остриженные волосы; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхармачакраправартанамудра* (держит стебли лотосов); атрибуты — *кила* справа и *кила на пустяке* слева на лотосах *падма*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Примечание: Отсутствует шапка на голове персонажа, однако можно предположить, что она была выполнена из ткани, свободно снималась и потому утрачена.

Надпись: Строчная, размещена на тыльной стороне пьедестала, на уровне нижних лепестков лотоса. Выполнена тибетской графикой на гибридном тибетско-санскритском языке:

Текст: rje-btsun blo-bzang-grags-pa-la namo//.

rje-btsun — титул; blo-bzang-grags-pa — имя собственное; la — падежная частица, указывает на адресата; namo — индийское заимствование, выполненное тибетским алфавитом.

Перевод: «Поклон преподобному Лобзанг-Дакпе».

Надпись подтверждает атрибуцию. Относится к разряду посвятительных.

Чтение, перевод и комментарии Е. Д. Огневой.

Публикации: Дубровин, 1990, № 343.**Аналогии:** См. кат. № 50.**Состав:**

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	12,0	6,0	3,0	0,06	0,01	0,04	0,2	0,03	0,04	0,02	0,02



55. Будда Шакьямуни. Тибет, XVII век

3018 нв I

Латунь, золотая паста, грунт, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 78, в. фиг. — 59, осн. — 56 × 40 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты, грунта и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1985–1986 гг.**Поступление:** 1966 г.**Иконография:** Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.**Аналогии:** Будда Шакьямуни, Тибет, XVII в., частное собрание, Антверпен. См.: Шредер, 138В.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	5,0	4,0	16,0	0,04	0,01	0,01	0,7	0,4	0,8	0,01	0,2	



56. Будда Шакьямуни. Тибет, XVI–XVII века

5791 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент проработан по воску, доработан по металлу (чеканка, гравировка); золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска; надпись и изображения Восьми драгоценностей прочеканены; *вишваваджра* на дне пьедестала выгравирована.

В. — 105, в. фиг. — 79, осн. — 85 × 60 мм.

Сохранность: Утраты металла на основании; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Размещена на спине в одну вертикальную строку, выполнена тибетской графикой: три санскритские мантры, *Om Āh Nūm*

Текст: Ом, Ах, Хум; размещены произвольно.

Надпись нанесена после освящения скульптуры.

На дне пьедестала в тибетской графике обозначено число 17 — порядковый номер.

Чтение, перевод и комментарий Е. Д. Огневой.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *бхумиспар-шамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука) сзади на пьедестале изображения Восьми драгоценностей; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Публикации: Дубровин, 1990, № 287.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	1,0	3,0	14,0	0,02	0,01	0,3	0,5	0,4	0,07	0,01	0,003	



6.3. Подражание стилю Пала-Сена. Тибет, XVII–XVIII века. Китай, XVIII век

57. Ушнишавиджая. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена 3825 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Литье полое, раздельная отливка — составная фигура (правые руки отлиты отдельно и припаяны, фигура отлита вместе с лотосовым постаментом), престол, отлитый в форму и состоящий из двух частей, ореол; крепление на штырях; надпись прочеканена; дно пьедестала отсутствует; золотая паста, раскраска, искусственное патинирование(?).

В. — 125, в. фиг. — 100, осн. — 125 × 62 мм.

Сохранность: Отломана и утрачена часть стрелы; утрачены золотая паста и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Надпись: Размещена на задней стороне стенки пьедестала, строчная. Выполнена на тибетском языке.

Текст: *nam-rgyal-ma* — редуцированная форма от *gtsug-tor-nam-par-rgyal-ma* опущено слово *gtsug-tor*, стоящее в препозиции, и служебная морфема *-par*.

Перевод: Намчжалма.

Надпись является именем изображенного персонажа. В полном виде читается как Цугтор-нампа-чжалма (скр. Ушнишавиджая). Соответствует атрибуции персонажа.

Чтение и перевод Е. Д. Огневой.

Поступление: 1927 г., из Центрального хранилища Гос. музейного фонда (колл. б. Румянцевского музея).

Иконография: Облик мирный; три лика с тремя глазами каждый; правый лик имеет гневное выражение; восемь рук; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты и атрибуты — фигура *Амитабхи* (правая верхняя рука), *кхатакамудра* и *шара* (средняя правая рука), *варадамудра* (третья правая рука), *вишваваджра* (стоит перед грудью на четвертой правой руке), *кхатакамудра* и *чапа* (левая верхняя рука), *абхалмудра* (вторая левая рука), *дхьянамудра* и *амритакалаша* (третья левая рука), *витаркамудра* и *паша* (четвертая левая рука); пьедестал — лотосовый постамент, лежащий на прямоугольном престоле, на передней стенке которого изображены фигуры *якши* (в центре) и двух львов; *прабхаманда* в виде спинки трона, увенчанной тимпаном с фигурой *Гаруды* (в центре) и парными фигурами *нагов* и *макар* (по бокам); спинку трона фланкируют композиции из стоящих друг на друге слона, льва и всадника на мифическом животном; *ширашчакра* вписана в спинку трона за головой персонажа.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналогии: Ратнасамбхавя, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-898; Гаруда, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-1136; Амитаюс, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-640; Симхавактра, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-1101; Яма Дхармараджа, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-1100; у последних трех скульптур *прабхаманда* в виде языков пламени.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,03	0,09	23,0	0,005	0,1	0,04	—	0,07	0,02	0,002	0,007	0,007	фигура
осн.	0,02	0,06	24,0	0,008	0,2	0,06	—	0,2	0,02	0,004	0,03	0,03	пьедестал



Примечание: изображения, что даны здесь Банк являются в XVIII в.

58. Будда Шакьямуни с предстоящими. Тибет, XVII век.**Подражание стилю Пала-Сена**

5804 I

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура Будды с лotosовой подушкой, фигуры *бодхисаттв* (предстоящих), престол, состоящий из двух частей; спинка трона крепится на расклепанных штырях; инкрустация цветов на одежде серебряной и медной фольгой; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?), надпись прочеканена, дно пьедестала отсутствует.

В. — 207, в. фиг. — 103, осн. — 143 × 65 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Надпись: Размещена на задней стенке престола, строчная. Выполнена на тибетском языке.

Текст: thub-dbang

thub-dbang — редуцированная форма от thub-pa'i dbang-ro, опущены служебные морфемы pa'i и ro.

Перевод: Тхубванг или «Владыка отшельников» (скр.: Munindra); один из эпитетов Будды Шакьямуни. Может употребляться в редуцированном виде — Тхубванг. Надпись соответствует персонажу. Нанесена после обряда освящения. На задней стороне спинки трона тушью латиницей написана буква «са» тибетского алфавита, обозначающая цифру «5».

Чтение и перевод Е. Д. Огневой.

Иконография: Центральный персонаж: облик мирный; иконография будды; поза — *дхьянасанана*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); предстоящие: поза — *абханга*; жесты — *витаркамудра*, *варадамудра*, держат цветы *пушпы*; пьедестал — лotosовые постаменты у всех фигур группы, лежащие на общем прямоугольном престоле; престол и *ширашчакра* аналогичны скульптуре кат. № 57.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналогии: См. кат. № 57.

Состав:

Сu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,05	2,0	28,0	0,007	0,3	0,1	0,01	0,1	0,1	0,006	0,1	пьедестал



59. Будда Шакьямуни. Тибет, XVII век.
Подражание стилю Пала-Сена

9529 I

Лагунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — составная фигура (правая рука выше локтя отлита отдельно и припаяна), престол, спинка трона¹⁾; крепление на штырях; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (дно пьедестала отсутствует).

В. — 218, в. фиг. — 133, осн. — 115×82 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумистаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — прямоугольный престол; на передней стенке изображение *ваджры* и двух львов; *прабхаманда* и *ширашчакра* в виде спинки трона аналогичны скульптуре кат. № 57.

Публикации: Дубровин, 1989.**Аналогии:** См. кат. № 57.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,3	2,0	2,0	5,0	0,009	0,05	0,04	0,04	0,03	0,1	0,02	0,05	пьедестал
осн.	0,2	0,07	0,07	5,0	0,003	0,1	0,01	—	0,05	0,1	0,01	0,05	крепление фиг.
осн.	1,0	3,0	3,0	34,0	0,03	0,1	0,1	0,1	0,7	0,08	0,009	0,01	спинка трона



¹⁾ Представляется вероятным, что спинка трона была изготовлена в XVIII в.

60. Будда Бхайшаджьягуру. Тибет, не ранее XVII века.

Подражание стилю Пала-Сена

51361

Латунь, медь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в четыре фрагмента: фигура *Будды* (составная, правая рука отлита отдельно и припаяна в плече) с лotosовым сиденьем, спинка трона, пьедестал из двух частей (отлит в форму); лotosовое сиденье и спинка трона крепятся к пьедесталу на расклепанных штырях; одежда *Будды* сделана из меди; золотая паста поверх грунта; искусственное патинирование (?); дно пьедестала отсутствует.

В. — 212, в. фиг. — 98, осн. — 134 x 74 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьянасан*; жесты и атрибуты — *варадамудра* с *амалакой* (правая рука), *дхьянамудра* с *патрой* (левая рука); пьедестал и *ширашчакра* аналогичны скульптуре кат. № 57, но фигуры *макар* в тимпане замещены фигурами гусей.

Публикации: Дубровин, 1989.**Аналоги:** См. кат. № 57.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,07	1,0	27,0	0,004	0,2	0,02	0,07	0,3	0,03	0,004	0,04	0,04	пьедестал
осн.	0,02	0,5	30,0	0,007	0,3	0,02	—	0,2	0,03	0,002	0,03	0,03	ореол



61. Будда Амогхасиддхи. Тибет, XVII век.
Подражание стилю Пала-Сена

5806 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в несколько фрагментов — фигура составная (правая рука отлита отдельно и припаяна в плече), полая, отлита вместе с лотосовым постаментом, пьедестал (состоит из двух частей, отлит в форму), ореол; крепление на штырях; золотая паста поверх грунта, раскраска; искусственное патинирование (?); дно пьедестала отсутствует.

В. — 202, в. фиг. — 100, осн. — 135 x 74 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография будды; поза — *дхьяна*; жесты — *абхая* (правая рука), *дхьяна* (левая рука); пьедестал — лотосовый постамент, лежащий на прямоугольном престоле; *ширашчакра*; фигурные композиции на престоле и спинке трона аналогичны скульптуре кат. № 60.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналогии: См. кат. № 57.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,07	0,5	27,0	0,004	0,2	0,02	0,07	0,3	0,09	0,040	0,04		фигура
осн.	0,02	0,2	28,0	0,006	0,3	0,06	0,08	0,3	0,3	0,008	0,003		пьедестал



62. Будда Мучилинда. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена
5805 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в несколько фрагментов — фигура (полая) с травяной подстилкой, трон (центральная часть передней стенки отлита отдельно и припаяна), спинка трона (крепление на штырях); золотая паста поверх грунта (2 вида); раскраска; искусственное патинирование (?); дно пьедестала отсутствует.

В. — 192, в. фиг. — 100, осн. — 130 × 82 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; голову осеняют девять змей, их переплетенные тела спускаются по спине *Будды*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *уттарабодхи-мудра*; пьедестал — постамент в виде травяной подстилки, лежащей на прямоугольном престоле; на передней стенке трона композиция из фигур *якши* и двух львов; на двух боковых сторонах спинки трона симметричные композиции из фигур слонов и стоящих на них мифических животных, поднявшихся на задние ноги; в центре верхней перекладины спинки трона помещен нимб с рельефным изображением дерева *бодхи*; нимб фланкируют две *ступы* на лотосах *падма*.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналогии: Прототип трона и *прабхамандалы* в скульптуре эпохи Пала, напр., Тара, Куркихар, IX в. См.: Шредер, 59Е.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,03	0,2	27,0	0,006	0,1	0,05	0,01	0,2	0,2	0,007	0,002		пьедестал
осн.	0,006	0,05	27,0	0,007	0,2	0,03	—	0,2	0,2	0,007	0,003		крепление фиг.
осн.	0,006	0,1	30,0	0,006	0,1	0,02	—	0,1	0,2	0,009	0,004		спинка трона



63. Амитаюс. Тибет, XVII вк. Подражание стилю Пала-Сена 9464 I

Латунь, золотая и серебряная фольга, золотая паста, грунт, пигменты.

Отливка в несколько фрагментов — фигура (полая) с лотосовым постаментом, спинка трона, пьедестал; крепление на штырях; инкрустация золотой и серебряной фольгой; орнамент по воску (?); золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?); дно пьедестала отсутствует.

В. — 365, в. фиг. — 140, осн. — 170 × 140 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхьянамудра*; атрибуты — *амритакалаша* (на ладонях); *прабхаманда* в виде спинки трона, увенчанная тимпаном с фигурой *Гаруды* в центре и парными изображениями *нагов* и *макар*; боковины и спинку трона фланкируют композиции из стоящих друг на друге персонажей: слона, льва, всадника на мифическом животном; *ширашчакра* вписана в спинку трона за головой персонажа; пьедестал — лотосовый постамент, лежащий на прямоугольном престоле.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналогии: См. кат. № 57.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,06	0,2	5,0	0,01	0,006	0,03	0,03	0,1	0,1	0,03	0,04		фигура
осн.	0,1	0,6	17,0	0,01	0,04	0,03	0,04	0,05	0,09	0,004	0,03		нимб
осн.	0,1	0,6	10,0	0,02	0,07	0,03	0,04	0,04	0,09	0,004	0,02		пьедестал



64. Майтрея. Тибет, XVI век.

Подражание стилю Пала-Сена

5146 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции, фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; золотая паста (2 слоя?); раскраска по грунту; искусственное патинирование (?).

В. — 172, в. фиг. — 137, дм. осн. — 65 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *утпала* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала), *стула* (в прическе), *дхармачакра* (справа на лотосе), *кундика* (слева на лотосе); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Манджушри, Тибет, XVI в., Музей Человека, Париж; Манджушри, Тибет, XVIII в., Королевский исторический музей, Брюссель. См.: Шредер, 129Н, 130В; Будда Шакьямуни, Тибет, XVI в., Государственный Эрмитаж, У-507; Бодхисаттва, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-757.

Публикации: Дубровин, 1990, № 59.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,03	0,2	27,0	0,001	0,2	0,1	—	0,3	0,05	0,004	0,02	



65. Манджушри, форма Манджуvara. Тибет, XVII век.
Подражание стилю Пала-Сена

5148 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал, лотосы, стебли лотосов; крепление на штырях; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 185, в. фиг. — 135, осн. — 112 × 79 мм.

Сохранность: Заделки дефектов литья на задней стенке пьедестала; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жест — дхарма-чакра-вартанамудра (держит стебли лотосов *падма*); атрибуты — *кхадага* и *пустака* (справа и слева от фигуры, на лотосах); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 188.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	5,0	0,9	11,0	0,01	0,09	0,1	0,3	0,07	0,06	0,006	0,006		фигура
осн.	0,3	0,5	8,0	0,01	0,09	0,1	0,2	0,2	0,04	0,004	0,02		крепл. фиг.
осн.	2,0	0,4	5,0	0,01	0,08	0,06	0,07	0,05	0,04	0,004	0,06		пьедестал



66. Авалокитешвара, форма Кхасарпана. Тибет, XVII век.
 Подражание стилю Пала-Сена

51541

Лагунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 140, в. фиг. — 100, осн. — 87×54 мм.

Сохранность: Мелкие сквозные отверстия на пьедестале; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — махараджалиласана; жесты — гидратахаста (левая рука), урусанстхитамудра (правая рука); атрибуты — падма, аджина (повязана вокруг торса на манер упавиты); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Сарасвати, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-640.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,03	0,2	31,0	0,02	0,3	0,07	0,1	0,03	0,04	0,003	0,04



67. Манджушри, форма Симханада. Тибет, XVII век.
Подражание стилю Пала-Сена

5165 I

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; цветы на одежде частично инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 112, в. фиг. — 88, осн. — 74 x 55 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; *вахана* — лев; жест — *дхамачакравартанамудра* (держит стебли лотосов *утпала*); атрибуты — лотосы (фланкируют фигуру), *кхадага* и *лустака* (справа и слева от фигуры, на лотосах); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 92.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,02	0,2	25,0	0,009	0,08	0,03	0,06	0,07	0,1	0,005	0,4



68. Авалокитешвара, форма Кхасарпана. Тибет, XVII (XVIII ?) век.
Подражание стилю Пала-Сена

5168 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; золотая паста поверх грунта (2 слоя); раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 138, в. фиг. — 92, осн. — 115 × 71 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный, одежды и украшения бодхисаттвы; поза — махараджалиласана; жесты — урусанстхитамудра (правая рука), нидратахаста (левая рука); атрибуты — падма (слева, растет от пьедестала), аджина (на левом плече, повязана вокруг торса на манер утавиты); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Ваджрасаттва, Тибет, XVIII в., Британский музей, О. А. 1878.11–1.352. См.: Цвальф, № 1.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	5,0	0,2	26,0	0,004	0,1	0,02	—	0,1	0,2	0,008	0,05	



69. Манджушри. Тибет, XVII век.
Подражание стилю Пала-Сена

51721

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 132, в. фиг. — 89, осн. — 73×49 мм.

Сохранность: Заплаты на спине — заделки производственного брака; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жесты и атрибуты — *тарджанамудра*, *кладья* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 66.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	0,2	22,0	0,02	0,1	0,1	0,3	0,05	0,07	0,007	—	—



70. Авалокитешвара, форма Локанатха. Тибет, XVII век.

Подражание стилю Пала-Сена

51771

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста (2 слоя?) поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?)

В. — 172, в. фиг. — 135, дм. осн. — 57 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.**Реставрация:** ГбСНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — *утпала* и *падма* (фланкируют фигуру слева и справа, растут от пьедестала), *аджина* (на левом плече); пьедестал — двойной лотос.**Примечание:** Лотос *утпала*, стоящий слева от фигуры, не известен в иконографии *Авалокитешвары*.**Публикации:** Дубровин, 1990, № 52.**Аналогии:** См. кат. № 64.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	05,0	0,2	22,0	0,02	0,3	0,3	0,8	0,01	0,04	0,007	0,004	



71. Ваджрадхара. Тибет, XVII век.

Подражание стилю Пала-Сена

5790 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — составная фигура (руки выше локтей отлиты отдельно и припаяны); крепится к пьедесталу двумя сдвоенными штырями; золотая паста; раскраска по верху грунта; искусственное патинирование (?).

В. — 167, в. фиг. — 128, осн. — 101×69 мм.

Сохранность: Трещины на левом конце шарфа; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*; жест и атрибуты — *ваджрахумкарамудра*, *ваджра* (правая рука), *ганта* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 91.

Аналоги: Ситатара, Тибет, XVI в., Музей Гимэ, MG20661. См.: Бегэн и Лицак-Ур, № 34; Ситатара, Тибет, XVII в., Музей Гимэ, MG11272. См.: Бегэн и Лицак-Ур, № 35; Манджушри, Тибет, XVII в., ГМБ, 5850 I; Будда, Тибет, XV в., Государственный Эрмитаж, У-481. См.: Дубровин, 1990, № 70 (датирует ее XVI в.); Манджушри Анала, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-847; Акшобхья, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-575; Майтрея, Тибет, XVIII–XIX вв., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1933.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,3	0,6	26,0	0,02	0,6	0,06	0,2	0,2	0,03	0,008	0,001		фигура
осн.	0,2	0,3	21,0	0,001	0,5	0,05	0,3	0,6	0,04	0,01	0,009		крепление фиг.
осн.	0,4	0,4	26,0	0,03	0,5	0,1	0,2	0,3	0,03	0,006	0,03		пьедестал



72. Будда Шакьямуни. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена 5793 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; фигура составная (руки выше локтей отлиты отдельно и припаяны); надпись на тыльной стороне пьедестала прочеканена; надпись на внутренней стенке пьедестала выполнена тушью; золотая паста поверх грунта (2 вида); раскраска.

В. — 126, в. фиг. — 84, осн. — 85 × 56 мм.

Сохранность: Заделка дефектов литья; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народоведения.

Надпись: Выполнена на тибетском языке, строчная. Размещена на тыльной стороне пьедестала под лотосом.

Текст: de-mo (ma?)-li-mo.

Перевод: «Это из лимо».

Лимо — сплав, используемый для изготовления скульптур. Состав не известен. Внутри пьедестала надпись черной тушью. Может читаться как «gugl-la». Чтение перевод и комментарий Е. Д. Огневой.

Иконография: Облик мирный; иконография будды; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *бхумиспар-шамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 68.

Аналогии: См. кат. № 71.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		0,002	0,3	25,0	0,08	0,3	0,5	0,8	0,1	0,009	0,009	0,004



73. Тара. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена

5815 I

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полов, одновременная отливка всей композиции, за исключением припаянных концов шарфа; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 135, в. фиг. — 80, осн. — 79 × 58 мм.

Сохранность: Утрачено навершие шньюна, трещина на левом конце шарфа, утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жесты — абхайма-дра (правая рука), вьякхьянамудра (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 71.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,005	0,2	26,0	0,05	0,8	0,5	0,6	0,2	0,07	0,006	0,004	



74. Манджушри, форма Джнянасаттва. Тибет, XVIII век.
Подражание стилю Пала-Сена

5831 I

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции (за исключением стрелы); орнамент выполнен по воску; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 147, в. фиг. — 105, осн. — 84×55 мм.

Сохранность: Сквозное отверстие на пьедестале, деформация меча, трещина на лезвии меча; утрата атрибута, свободно вставлявшегося в кисть левой руки; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре руки; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жесты — *витаркамудра* (левая верхняя рука), *кхатакамудра* (все остальные руки); атрибуты — *кхадага* (верхняя правая рука), *шара* (нижняя правая рука), *пустака* (в левой верхней руке на лотосе *утпала*), *чана* (левая нижняя рука, в настоящее время утрачен); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 71.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,1	0,3	30,0	0,01	<1,0	0,2	0,3	0,5	0,04	0,004	0,04	



75. Манджушри, форма Джнянасаттва. Тибет, XVII век.

Подражание стилю Пала-Сена

5833 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; золотая паста; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 135, в. фиг. — 90, осн. — 80 × 65 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала утрачено, вложения частично утрачены.**Реставрация:** ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; три лица; шесть рук; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *ваджрахумкарамудра* (две главные руки), *кхатакамудра* (остальные руки); атрибуты — *кхадга* (правая верхняя рука), *шара* (правая нижняя рука), *чакра* (левая верхняя рука); *падма* (левая нижняя рука); пьедестал — двойной лотос.**Аналогии:** См. кат. № 71.**Состав:**

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,005	0,3	28,0	0,007	0,3	0,9	0,7	0,2	0,07	0,007	—



76. Манджушри. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена
5836 I

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в несколько фрагментов — фигура и пьедестал, фигура составная (левая рука выше локтя припаяна), крепится на штырях, лотос крепится на штыре; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 200, в. фиг. — 160, дм. осн. — 65 мм.

Сохранность: Мелкие раковины; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — витаркамудра (правая рука, держит стебель лотоса), варадамудра (левая рука); атрибуты — на правом плече кхадга на лотосе падма; пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 132.

Аналогии: См. кат. № 64.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,03	0,3	21,0	0,03	0,3	0,1	0,2	0,09	0,09	0,009	0,02		фигура
осн.	0,01	0,2	28,0	0,01	0,3	0,04	—	0,1	0,09	0,01	0,003		пьедестал
осн.	0,07	0,3	25,0	0,04	0,2	0,06	0,08	0,04	0,08	0,009	0,003		крепление фиг.



77. Тара. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена

5840 I

Медный сплав, золотая и серебряная фольга, золотая паста, пигменты.

Одновременная отливка всей композиции, фигура сплошная; цветы на одежде инкрустированы золотой и серебряной фольгой; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 180, в. фиг. — 138, дм. осн. — 65 мм.

Сохранность: Деформация короны; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *падма* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 64.



78. Тара. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена

58411

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции, фигура сплошная; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска (2 слоя); искусственное патинирование (?).

В. — 175, в. фиг. — 115, дм. осн. — 63 мм.

Сохранность: Заледка производственного брака; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народоведения.

Иконография: Облик мирный; дополнительные глаза на лбу и на ладонях; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *утпала* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 54.

Аналогии: См. кат. № 64.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		0,06	0,4	26,0	0,02	0,1	0,2	0,4	0,07	0,06	0,007	0,004



79. Авалокитешвара. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена
5844 I

Латунь, золото, медь, золотая паста, пигменты, грунт.
Одновременная отливка всей композиции; орнамент
выполнен по воску; инкрустация золотой и медной
проволокой; золотая паста поверх грунта; раскраска;
искусственное патинирование (?).

В. — 140, в. фиг. — 115, дм. осн. — 54 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно
пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедеста-
ла нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения
бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *витаркамудра*
(правая рука), *варадамудра* (левая рука); атрибуты —
падма (справа, растет от пьедестала), *аджина* (на левом
плече); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 64.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,06	0,3	25,0	0,003	0,04	0,07	—	0,01	0,1	0,01	0,04	



80. Майтрея. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена

5848 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 178, в. фиг. — 136, дм. осн. — 65 мм.

Сохранность: Многочисленные разломы (дефекты литья); утрачен палец правой руки, деформация пальцев левой руки и короны; следы ремонта; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.**Реставрация:** ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит стебель лотоса); атрибуты — *дхармачакра* (справа) и *кундика* (слева) на лотосах *утпала* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала), в прическе — *стуна*; пьедестал — двойной лотос.**Публикации:** Дубровин, 1990, № 185.**Аналогии:** См. кат. № 64.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,2	0,9	28,0	0,01	0,05	0,4	0,2	0,03	0,09	0,006	0,004	



81. Авалокитешвара. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена

5824 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в несколько фрагментов — сплошная цельная фигура (крепление на штырях), пьедестал, состоящий из двух частей (отлит в форму); орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 126, в. фиг. — 101, осн. — 49×51 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *катьяваламбитахаста* (левая рука, держит стебель лотоса); атрибуты — *надма* (слева от фигуры), *аджина* (на левом плече, повязана на манер *улавиты*); пьедестал — двойной лотос.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,3	1,0	30,0	0,02	0,8	0,04	0,4	0,5	0,03	0,006	0,003		фигура
осн.	0,4	1,0	26,0	0,01	0,2	0,07	0,6	0,4	0,06	0,006	0,008		крепление фиг.
осн.	0,4	1,0	30,0	0,02	0,4	0,07	0,5	0,5	0,06	0,009	0,006		пьедестал



82. Манджушри. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена

5849 I

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты.

Одновременная отливка всей композиции, фигура сплошная; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 170, в. фиг. — 135, осн. — 68 мм.

Сохранность: Раковины; забоины; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *утпаля* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала), *кхадга* и *пустака* (справа и слева от фигуры на лотосах); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 186.

Аналогии: См. кат. № 64.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,2	1,0	29,0	0,03	0,07	0,2	0,2	0,06	0,06	0,007	0,003	



83. Манджушри. Тибет, XVIII век. Подражание стилю Пала-Сена
9475 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал (изготовлен из двух частей, отлит в форму), крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное латинирование (?); на тыльной внутренней стенке пьедестала прочеканена буква тибетского алфавита.

В. — 135, в. фиг. — 116, осн. — 55 × 49 мм.

Сохранность: Мелкие раковины; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Надпись: Размещена на внутренней стенке пьедестала. Буква тибетского алфавита «kha», обозначающая цифру «2». Чтение и интерпретация Е. Д. Огневой.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — варадамудра (правая рука, держит стебель лотоса), витаркамудра (левая рука); атрибуты — лотосы надма, кхадеа и пу-стака (справа и слева на лотосах); пьедестал — двойной лотос.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,2	0,5	33,0	0,03	0,4	0,03	0,7	0,09	0,06	0,01	0,01	0,01	фигура
осн.	0,2	0,6	32,0	0,04	0,3	0,02	0,5	0,07	0,05	0,01	0,009	0,009	крепление фиг.
осн.	0,2	0,6	36,0	0,04	0,3	0,02	0,6	0,06	0,05	0,01	0,008	0,008	пьедестал



84. Ваджрасаттва. Тибет, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена
9534 I

Лагунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 140, в. фиг. — 90, осн. — 77 × 55 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, вложения частично утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна-сана*; жесты и атрибуты — *катьяваламбитахаста* (левая рука), *ваджра* (стоит на правой руке), *ганга* (в левой руке); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 71.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,03	0,4	24,0	0,04	0,06	0,3	0,4	0,09	0,1	0,006	0,01	



85. Ваджрасаттва. Тибет, XVII–XVIII века. Подражание стилю Пала-Сена
5787 I

Латунь, золотая и серебряная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — составная фигура (руки выше локтей отлиты отдельно и припаяны), пьедестал (состоит из двух частей, отлит в форму); орнамент инкрустирован золотой и серебряной фольгой; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 178, в. фиг. — 129, осн. — 108 × 78 мм.

Сохранность: Крепление фигуры к пьедесталу нарушено; утраты золотой пасты, раскраски и частично инкрустации; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; атрибуты — *ваджра* (держит в правой руке), *ганга* (в левой руке, опущенной на скрещенные ноги); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 104.

Аналогии: См. кат. № 71.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,06	0,2	5,0	0,003	0,1	0,6	0,5	1,0	0,1	0,01	0,006	—	фигура
осн.	0,02	0,1	4,0	0,04	0,3	0,6	0,4	0,1	0,03	0,007	—	—	пьедестал



86. Майтрея. Тибет, не ранее XVII века. Подражание стилю Пала-Сена
51741

Латунь, серебряная и медная фольга, золотая паста, пигменты, грунт.

Одновременная отливка всей композиции, фигура сплошная; один литник не удален; орнамент выполнен по воску; цветы на одежде инкрустированы серебряной и медной фольгой; золотая паста (2 слоя?) поверх грунта; раскраска.

В. — 199, в. фигур. — 146, осн. — 68 мм.

Сохранность: Трещины на голених ног; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — варадамудра (правая рука), витаркамудра (левая рука); атрибуты — дхармачакра и кундика на лотосах утпала (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 60.

Аналогии: См. кат. № 64.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		0,007	0,2	28,0	0,04	0,3	0,4	0,3	0,05	0,01	0,008	—



87. Авалокитешвара. Тибет, не ранее XVII века. Подражание стилю Пала-Сена 5837 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в несколько фрагментов — составная фигура (руки выше локтей припаяны), пьедестал, лотосы; фигура крепится к пьедесталу на штырях; золотая паста поверх грунта; раскраска (2 слоя).

В. — 185, в. фиг. — 148, осн. — 67 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утраты позолоты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — *надма* (справа) и *утнала* (слева), фланкируют фигуру, растут от пьедестала, *кундика* (на лотосе слева); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 55.

Аналогии: См. кат. № 64.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,05	0,2	6,0	0,05	0,1	0,1	1,0	0,07	0,1	0,009	0,009		фигура
осн.	0,04	0,2	10,0	0,04	0,04	0,2	0,6	0,1	0,05	0,01	0,01		крепление фиг.
осн.	0,06	0,2	7,0	0,08	0,09	0,1	1,0	0,05	0,1	0,01	0,007		пьедестал



88. Ваджрапани. Тибет, XVII–XVIII века.
Подражание стилю Пала-Сена

58111

Бронза, золотая паста, пигменты.

Отливка в несколько фрагментов — сплошная фигура, полый пьедестал, (состоит из двух частей, прилит к фигуре); золотая паста; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 189, в. фиг. — 148, осн. — 70 × 48 мм.

Сохранность: Следы ремонта; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — варадамудра (правая рука), витаркамудра (левая рука); атрибуты — лотосы *падма* (справа) и *утпала* (слева), фланкируют фигуру, растут от пьедестала, *ваджра* (на лотосе слева), пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 346.

Аналогии: См. кат. № 64.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	11,0	6,0	3,0	0,07	0,01	0,04	0,2	0,4	0,05	0,01	0,02		пьедестал



89. Манджушри, форма Арапачана. Тибет, XVII–XVIII века.
Подражание стилю Пала-Сена

5813 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Отливка в несколько фрагментов — фигура сплошная, составная (правая рука выше локтя отлита отдельно и припаяна), пьедестал; крепление на штырях; золотая паста (2 слоя?); раскраска.

В. — 190, в. фиг. — 158, дм. осн. — 71 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — витаркамудра (правая и левая руки, держит стебли лотосов); атрибуты — кхадга и нустака (на лотосах утпала справа и слева); пьедестал — лотос.

Аналогии: См. кат. № 64.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,4	0,4	28,0	0,006	0,2	0,2	0,1	0,3	0,2	0,01	0,1		фигура
осн.	0,2	0,3	24,0	0,005	0,08	0,09	0,06	0,2	0,1	0,01	0,009		крепление фиг.
осн.	0,05	0,1	24,0	0,001	0,09	0,04	0,02	0,1	0,2	0,01	0,002		пьедестал



90. Манджушри. Китай, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена

5839 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в два фрагмента — цельная фигура, пьедестал; в подставке не удалены литники; фигура крепится к пьедесталу мягким припоем (?); орнамент выполнен по воску (?); золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 205, в. фиг. — 150, осн. — 65 × 65 мм.

Сохранность: Следы ремонта — многочисленные заплатки; пайка мягким припоем (?), утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты и атрибуты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит лотос), *нустака* и *кхадга* (на лотосе *падма*); лотосовый пьедестал на престоле.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	4,0	5,0	25,0	0,04	0,006	0,3	0,4	0,6	0,04	0,009	0,01	



91. Зеленая Тара. Китай, XVIII век. Подражание стилю Пала-Сена

5846 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; фигура составная (руки выше локтей отлиты отдельно и припаяны); золотая паста; раскраска (2 слоя?); искусственное патинирование (?).

В. — 116, в. фиг. — 86, осн. — 71 × 45 мм.

Сохранность: Утрачен цветок с правой стороны от фигуры; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *варадамудра*, левая рука, держит лотос *падма*; атрибуты — лотосы (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,4	1,0	29,0	0,04	0,4	0,04	0,1	0,3	0,09	0,006	0,006	



92. Ваджрапани. Китай, XVII век. Подражание стилю Пала-Сена
5822 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в два фрагмента (?) — фигура и пьедестал, (крепление на штырях); орнамент прочеканен; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование(?).

В. — 175, в. фиг. — 153, дм. осн. — 64 мм.

Сохранность: Заплаты на пьедестале и на правом бедре фигуры; утрачен цветок слева; утраты золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — витаркамудра (обе руки); атрибуты — лотосы (фланкируют фигуру, растут от пьедестала), ваджра (справа, на лотосе падма); пьедестал — лотос.

Аналоги: Манджушри, Западный Тибет, XV в., кол. Эссена. См.: Эссен. Т. II. № 108.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	11,0	7,0	10,0	0,03	0,08	0,5	0,3	0,3	0,2	0,02	0,06	0,06	фигура
осн.	6,0	5,0	12,0	0,02	0,1	0,5	0,3	0,5	0,2	0,01	0,07	0,07	пьедестал



93. Манджушри. Тибет, не ранее XVIII века. Подражание стилю Пала-Сена
5853 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Отливка в два фрагмента (фигура и пьедестал); фигура цельная; крепление на штырях; литники не удалены; орнамент выполнен по воску; золотая паста поверх грунта (2 вида); раскраска.

В. — 138, в. фиг. — 89, осн. — 81×56 мм.

Сохранность: Мелкие раковины; заделка дефектов литья; утраты позолоты и красочного слоя; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *абханга*; жесты — *витаркамудра* (обе руки, держат стебли лотосов); атрибуты — *кхадга* и *пустака* (на лотосах *утпала* справа и слева); пьедестал — лотос.

Аналогии: См. кат. № 64.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,3	2,0	28,0	0,01	0,09	0,1	0,1	0,07	0,1	0,01	0,05		фигура
осн.	0,4	3,0	29,0	0,01	0,06	0,1	0,2	0,06	0,1	0,01	0,05		крепление фиг.
осн.	0,1	0,3	26,0	0,005	0,06	0,08	0,07	0,3	0,09	0,01	0,1		пьедестал



6.4. Единичные подражания стилям различных центров буддийской скульптуры

94. Манджушри. Тибет, XVI век. Подражание стилю Пала-Сена 5155 I

Латунь, серебро, медь, золотая паста, пигменты, грунт. Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; одежда и украшения инкрустированы серебром и медью; золотая паста (2 слоя?) поверх грунта; раскраска.

В. — 112, в. фиг. — 81, осн. — 80×51 мм.

Сохранность: Многочисленные дефекты литья; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *махараджалиласана*; жесты — *урусанстхитамудра* (правая рука), *нидратахаста* (левая рука, держит лотос); атрибуты — *пустака* (на лотосе *утпала*); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Манджушри, Восточная Индия, XII в., кол. Эссена. См.: Шредер, 69А.

Публикации: Дубровин, 1990, № 204.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,008	1,0	20,0	—	0,002	—	0,6	0,06	0,1	0,005	0,02	



95. Манджушри. Тибет, XVI век. Подражание стилю Пала-Сена

9530 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; фигура составная (руки отлиты отдельно и припаяны в плечах); орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу чеканкой и гравировкой; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 119, а. фиг. — 85, осн. — 76×49 мм.

Сохранность: Глубокая каверна на затылке, каверны в районе швов — следы пайки или ремонта; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; атрибуты — лотос утпала на левом плече, кхадга (правая рука), нустака (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	1,0	5,0	15,0	0,05	0,03	1,0	0,7	0,2	0,01	0,004	0,04	



96. Авалокитешвара. Тибет (Китай?), не ранее XVII века.
 Подражание стилю Пала-Сена

5809 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Отливка отдельная — фигура, пьедестал; крепление на штырях; фигура цельная, сплошная; пьедестал отлит в форму; золотая паста; искусственное патинирование (?).
 В. — 115, в. фиг. — 93, дм. осн. — 54 мм.

Сохранность: Заделки производственного брака на спине; утраты позолоты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — варадамудра (правая рука), витаркамудра (левая рука, держит стебель лотоса); атрибуты — надма (слева) и пушта (справа), фланкируют фигуру, растут от пьедестала; пьедестал — двойной лотос.

**Состав:**

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,004	0,03	3,0	0,01	0,006	0,07	—	0,3	0,09	0,01	—	пьедестал



97. Авалокитешвара. Тибет, XVII век.

Подражание стилю Пала-Сена

5832 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Отливка в три фрагмента — сплошная фигура, пьедестал и ореол; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска; на дне пьедестала прочеканена *вишваваджра*.

В. — 165, в. фиг. — 95, дм. осн. — 51 мм.

Сохранность: Мелкие раковины и неровности — производственный брак; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1990 г.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит стемпель лотоса); атрибуты — лотосы *падма* (растут от пьедестала, фланкируют фигуру); ореол — *прабхаманда*, увенчанная зонтом; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: Авалокитешвара, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-1799.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,6	2,0	3,0	0,02	0,01	0,03	0,09	0,1	0,06	0,007	0,07	



98. Будда Шакьямуни. Тибет, XVI–XVII века. Подражание индийским скульптурам XII века, воспроизводящим иконографию большой статуи Шакьямуни в храме Махабодхи (шт. Бихар), изготовленной бирманскими мастерами в XII века

5852 I

Латунь, медь, позолота (?), золотая паста, раскраска. Отливка в несколько фрагментов — фигура крепится к пьедесталу расчеканенной втулкой; фигура сделана из латуни и меди, части очень точно сведены друг с другом; латунные детали были позолочены (?); золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 135, в. фиг. — 80, осн. — 115 × 65 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — престол с травяной подстилкой; в центре травяной подстилки — *киртимукха*; на передней стенке престола изображены пара донаторов (в центре), слоны и львы; дно пьедестала без изображений.

Аналогии: Будда, кол. Дж. Д. Рокфеллера. См.: Пал, 1972, рис. 1, 2.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	2,0	2,0	14,0	0,03	0,03	0,02	0,03	0,9	0,06	0,01	0,04		фигура
осн.	2,0	2,0	12,0	0,03	0,06	0,1	0,1	0,1	0,06	0,006	0,04		пьедестал



99. Будда Мучилинда. Тибет, XVII век. Подражание джайнским скульптурам Западной и Центральной Индии

9469 I

Латунь, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура с пьедесталом и ореол (крепился на штыре); дно пьедестала отсутствует; золотая паста; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 170, в. фиг. — 102, осн. — 95 × 53 мм.

Сохранность: Утрачен ореол; утраты золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; над головой поднимаются капюшоны семи кобр, их тела, переплетаясь, спускаются на спину Будды; поза — *дхьянасан*; жест — *уттарабодхи*; пьедестал — лотос, лежащий на престоле; на верхней плоскости престола помещены фигуры двух донаторов; передняя стенка престола украшена девятью почками лотосов, расположенными в ряд.

Публикации: Дубровин, 1990, № 53.

Аналогии: Будда Мучилинда, Государственный Эрмитаж, У-601. См.: Грюнведель, 1900, с. 110, рис. 97.

Скульптура сохранила ореол, имеющий форму арки с изображением ступы в вершине. Арка опирается на четыре колонны; на фоне двух внутренних колонн помещены фигуры *будд*, стоящих в позе *саманада*. Над ними помещены фигуры двух *будд*, сидящих в позе *дхьянасан* с жестом *дхьянамудра*. Композиция фигур на фоне арки находит близкую аналогию в иконографии джайнских скульптур. Сходство, возможно, не случайное — наличие джайнских скульптур в тибетских храмах засвидетельствовано Дж. Туччи (см.: Туччи, 1948). Заметим, что в джайнской иконографии известен также сюжет защиты Будды семиглавым змеем *тиртханкары* Паршванатхи от непогоды в период медитации. (см.: Гхост. Т. II, табл. 355.). Форма арки и композиция скульптур на ее фоне находят аналогию в ряде джайнских памятников, в том числе в хранящейся в ГМВ скульптуре инв. № 7395 II. Девять лотосов на троне могут быть объяснены как по-своему понятая группа «восемь планет», помещаемая на джайнских скульптурах на передней стенке пьедестала по четыре с двух сторон от колеса закона, или от символической фигуры, служащей обозначением конкретного *тиртханкары*. Планеты изображаются в виде человеческих фигур или отдельных голов. В литой скульптуре милой формы они часто плохо различимы и могли быть истолкованы как более привычные буддийскому художнику объекты или сознательно ими заменены. Джайнские скульптуры см.: Шедевры бронзовой скульптуры Индии, с. 61, рис. 10, 11.



Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	фигура
осн.	0,08	0,5	26,0	0,02	0,6	0,1	0,3	0,05	0,05	0,003	0,003	фигура



100. Ваджрадхара. Китай, XVIII век. Подражание скульптурам эпохи императоров Юнлэ (1403–1424) и Сюаньдэ (1424–1435)

58711

Латунь, полудрагоценные камни и их имитация, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; надпись на дне пьедестала прочеканена, *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 188, в. фиг. — 148, осн. — 130 × 97 мм.

Сохранность: Заделка производственного брака, выбоина на нижней части пьедестала; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Выполнена на маньчжурском языке. Размещена на дне пьедестала в одну вертикальную строку, поверх *вишваваджры*. Вероятно, не относится к данной скульптуре и является фрагментом надписи, выполненной на металлической пластине, из которой был вырезан пьедестал. Не прочитана.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *ваджрахум-карамудра*; атрибуты — *ваджра* (правая рука), *ганга* (левая рука), перед фигурой изображение лежащей *ваджры*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Публикации: Дубровин, 1990, № 281.

Аналоги: Амитаюс, XVIII в., аукцион Сотбис, ноябрь 1973 г., № 612; Будда Шакьямуни, вторая половина XVII в., Музей Азиатского общества, Сан-Франциско. См.: Шредер, 152А, 152D.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	3,0	5,0	10,0	0,05	0,05	0,7	0,3	0,6	0,08	0,007	0,03	



101. Амитаюс. Тибет (?), XVIII в.

Подражание стилю ранней непальской школы

51621

Медный сплав.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; искусственное патинирование (?).

В. — 155, в. фиг. — 89 осн. — 107 × 65 мм.

Сохранность: Деформация верхней части нимба; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхьяна-мудра*, атрибут — *амритакалаша* (стоит на ладонях); пьедестал — престол с лotosовым постаментом; обрамление — *пробхаманда* с *ширашчакрой*.

Аналогии: Повторяет иконографию *Амитаюсов*, ведущую свое начало от иконографии сидящих персонажей в одеждах *бодхисаттвы* ранней непальской скульптуры, причем очень точно воспроизводит орнамент пламени на ореоле и нимбе. См.: Ганевская, 1994, табл. № 2.



102. Девы. Тибет, XVIII век.

Подражание стилю ранней непальской школы

9476 I

Латунь, золотая паста, пигменты, грунт, позолота.
 Одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; искусственное патинирование(?).
 В. — 142, в. фиг. — 115, осн. — 61 × 51 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1980 г.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), левая рука поднята к плечу, держит лотос; атрибут — лотос *падма* (слева), пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналоги: Прототип — Девы, Непал, IX–X вв. (см. кат. № 2).

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	6,0	5,0	22,0	0,07	0,3	0,1	0,2	0,2	0,07	0,02	0,004	



103. Зеленая Тара. Подражание стилю Пала-Сена.
Происхождение неизвестно

1860 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Одновременная отливка всей композиции; фигура сплошная; орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена. В. — 155, в. фиг. — 105, осн. — 100 × 80 мм.

Сохранность: Сквозное отверстие на пьедестале; мелкие раковины; зарубки на спине; утрачены верхние части лотосов; утраты позолоты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1938 г., приобретена у г-жи Широценской.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьянасан*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы (фланкируют фигуру, растут от пьедестала) пьедестал — двойной лотос, на дне пьедестала *вишваваджра* со знаком нить-янь в перекрестье.



7. Традиция золоченой скульптуры. Непал—Тибет, XV – начало XVIII века

7.1. Скульптура, декорированная цветными камнями

104. Бодхисаттва. Непал, XV век

564 II

Медь, полудрагоценные камни, позолота, пигменты.
Отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал (при-
лит к фигуре); орнамент выполнен по воску; вставки
полудрагоценных камней; позолота; раскраска.
В. — 168, в. фиг. — 135, дм. осн. — 42 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позо-
лоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала
и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: Данных о поступлении экспоната в до-
кументах музея не сохранилось. Единственная за-
пись — о передаче скульптуры из Отдела Дальнего
Востока в Отдел Ближнего и Среднего Востока.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения
бодхисаттвы; поза — самалада; жесты — *варадамудра*
(правая рука), *витаркамудра* (левая рука); пьедестал —
двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1989.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,02	0,2	0,3	0,02	0,9	0,01	0,05	0,06	0,02	0,02	0,09	10,0	фигура
осн.	0,02	0,2	0,3	0,02	0,003	0,01	0,05	0,06	0,02	0,1	0,06		пьедестал



105. Майтрея. Тибет (Непал?), XV век

5590 II

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; золотая паста поверх грунта; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена. В. — 309, осн. — 180×140 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1996 г.

Поступление: 1977 г., дар г-жи Кемпбел, из собрания семьи Рерихов.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *праямбападасана*; ноги покоятся на подставке в виде лотоса *падма*; жест — *дхармачакра-правартанамудра*, держит стебли лотосов; атрибуты — *дхармачакра*, *ступа* (на лотосах справа и слева); пьедестал — престол с лotosовой подставкой для ног; на дне пьедестала — *вишваваджра*, в ее перекрестье окружность с вписанной в нее спиралью.

Аналогии: Характерные пропорции с чрезмерно маленькими руками и ногами имеет: Тара, Непал, XVII в., Музей изящных искусств, Бостон. См.: Кумарасвами, 1923, с. 132.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,7	0,2	0,5	0,02	0,3	0,03	0,1	0,2	0,2	0,01	1,0	



106. Манджушри, форма Дхармачакра или Манджувара с предстоящими.
Западный Тибет (?), Непал (?), XIV–XV века

8256 II

Бронза, полудрагоценные камни, позолота, пигменты. Отливка в несколько фрагментов — фигура с лotosовым постаментом, пьедестал, ореол, предстоящие; фигура *Манджушри* полая; ореол отлит в форму (?); крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; раскраска. В. — 235, в. фиг. — 98, осн. — 150 × 70 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1977 г., дар г-жи Кемпбел, из собрания семьи Рерихов.

Иконография: Центральный персонаж: облик мирный, *одежды и украшения буддхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхармачакраправартанамудра*, держит стeбли лотосов; атрибуты — лотосы *падма*, *кхадга* (на лотосе справа), *пустака* (на лотосе слева), *ваджра* (лежит на пьедестале); предстоящие — две фигуры мирного облика в одеждах *буддхисаттвы* (фланкируют центральный персонаж); ореол — *прабхаманда* с композицией «*Гаруда, наги и макары*» в тимпане и мифическими животными, попирающими слонов, по бокам; пьедестал — лotosовые постаменты, лежащие на прямоугольном престоле; от базы престола поднимаются лотосы *падма*, несущие фигуры донаторов; на передней стенке престола — фигуры двух львов.

Аналогии: Ваджрадхара, Тибет, XV в., частное собрание, Бельгия. См.: Шредер, 113С; аналогия *прабхамандалы* — Буддхисаттва, Тибет, XIII–XIV вв., Тибет хауз музей, Дели. См.: Пал, 1969, кат. № 52.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	4,0	2,0	3,0	0,02	0,2	0,04	0,2	0,2	0,3	0,02	0,1		центральная фиг.
осн.	4,0	2,0	0,4	0,01	0,2	0,02	0,1	1,0	0,2	0,02	1,0		ореол
осн.	0,6	0,3	1,0	0,02	0,9	0,03	0,2	1,0	0,2	0,02	0,3		предстоящий



107. Ваджрадхара. Непал, XV–XVI века

5868 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье половое (?), одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *Вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена; дно пьедестала позолочено.

В. — 118, в. фиг. — 94, осн. — 75 × 63 мм.

Сохранность: Мелкие вмятины на пьедестале; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *ваджрахумкарамудра*; атрибуты — *ваджра* (правая рука), *ганга* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в центре.

Аналогии: Падмапани, Непал, XV в., Музей искусств, Сиэтл; Васудхара, Непал, 1466 г., кол. Б. Крона, Великобритания; Манджушри, Непал, XVI в., частное собрание. См.: Шредер, 98А, 98В, 100С; Найратма, Тибет, XVI в., Региональный музей Лос-Анджелеса. См.: Пал, 1985, кат. № 29.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,3	0,05	0,2	0,03	0,007	0,3	0,2	0,2	0,08	0,01	3,0	



108. Вайрочана, форма Сарвавид. Непал, XVI век
5819 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
орнамент прочеканен по металлу; вставки полудрагоценных
камней; позолота.

В. — 141, в. фиг. — 107, осн. — 95×62 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут; утраты вставок полудрагоценных
камней и позолоты; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения
утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре лика; две руки;
одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*;
жест — *дхьянамудра*; отсутствует атрибут — *дхармачакра*,
который должен стоять на ладонях; на сидении лежит *ваджра*;
пьедестал — двойной лотос.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,6	0,06	0,3	0,01	0,006	0,04	0,2	0,06	0,03	0,04	0,4	



109. Манджушри, форма Манджуvara или Дхармачакра.
Непал, XVI век

9535 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура с верхней частью пьедестала и нижняя часть; меч изготовлен отдельно, крепление механическое; орнамент чеканный (?); вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 170, в. фиг. — 130, осн. — 115 × 80 мм.

Сохранность: Утрачены стебли лотосов, утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены, за исключением одного свитка. См. Приложение № 1.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жест — дхармачакра-правартанамудра; атрибуты — *кхадга* (на лотосе *падма* справа), *пустака* (на лотосе *падма* слева); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,1	0,009	0,06	0,004	0,007	0,01	0,06	0,4	0,06	0,01	0,08	



110. Манджушри. В этой форме входит в группу «Восемь бодхисаттв».
Непал, XVI век

9536 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в два фрагмента (?) — фигура и пьедестал, прилитый на остатки литников; орнамент и надпись на невари выполнены по воску; надпись на тибетском языке прочеканена; вставки полудрагоценных камней; позолота (2 слоя?); золотая паста (2 слоя?); раскраска.

В. — 335, в. фиг. — 290, осн. — 85×55 мм.

Сохранность: Утрата зубца короны; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Надписи: Строчные, размещены на задней стенке пьедестала.

Надпись на невари выполнена в две строки. Не прочитана.

Надпись на тибетском языке размещена под неварской надписью в одну строку.

Текст: *gīn-'byung gyon*

gīn-'byung — редуцированная форма от *gīn-chen-'byung*, опущена знаменательная морфема *chen*;

gyon — редуцированная форма от *gyon-ṛa*, опущена служебная морфема *ṛa*.

Перевод: «Слева от Ринчжунга».

Ринчжунг (скр. *Ratnasambhava*) — имя персонажа пантеона. Указывается расположение *Ratnasambhavy* относительно *Манджушри* в составе иконографической группы «Восемь бодхисаттв» при расстановке на алтаре или при воссоздании *Сукхавати*. Надпись косвенным образом подтверждает атрибуцию персонажа, указывает на размещение данного персонажа относительно центральной фигуры композиции.

Чтение, перевод и комментарий Е. Д. Огневой.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жест — *витаркамудра* (правая и левая руки), держит в руках стебли лотосов *падма*; атрибуты — *кхадага* (на лотосе справа), *пустака* (на лотосе слева); пьедестал — двойной лотос; крышка реликвария в спине фигуры.

Публикации: Дубровин, 1989.

Аналогии: См. кат. № 106.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,06	1,0	2,0	0,04	0,2	0,6	0,4	0,4	0,04	0,008	10,0		фигура
осн.	0,06	1,0	4,0	0,06	0,03	0,6	0,2	0,4	0,04	0,01	2,0		пьедестал



111. Ваджрасаттва. Непал, XVI век

5799 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта (3 слоя); раскраска (2 слоя); *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 207, в. фиг. — 162, осн. — 175 × 124 мм.

Сохранность: Вмятина на груди; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски; следы вскрытия и повторного закрепления дна пьедестала.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жесты и атрибуты — правой рукой держит *ваджру* перед грудью; в левой руке, опущенной на бедро, держит *гханту*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106, а также: Манджушири, Непал, XV в., Академия Бирлы, Калькутта, Индия. См.: Калькутта, кат. № 93.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,05	0,07	0,05	0,02	0,004	0,1	0,4	0,06	0,04	0,06	0,8		фигура
осн.	0,03	0,02	0,04	0,02	0,002	0,08	0,4	0,07	0,04	0,06	0,4		пьедестал



112. Манджушри, форма Манджуvara или Дхармачакра. Непал, XVI–XVII века
51611

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением двух стеблей лотосов (изготовлены из проволоки и припаяны); орнамент выполнен по воску (?); вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта, положенного на позолоту; раскраска поверх грунта; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена пуансоном; дно пьедестала позолочено.

В. — 87, в. фиг. — 62, осн. — 68×50 мм.

Сохранность: Деформация меча; утрачен стебель левого лотоса; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхармачакравартанамудра*, держит в руках стебли лотосов; атрибуты — лотосы *падма*, *кхадга* (на лотосе справа), *пустака* (на лотосе слева); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Аналоги: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,04	0,04	0,3	0,01	0,004	0,02	0,2	0,08	0,08	0,2	0,4	



113. Зеленая Тара. Непал, XVI–XVII века

5879 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта (грунт двух типов); раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена пуансоном.

В. — 155, в. фиг. — 125, осн. — 120 × 82 мм.

Сохранность: Легкая деформация навершия шиньона; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*, жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — фигура *Амитабхи* (в прическе), лотосы *падма* (фланкируют фигуру, растут от пьедестала); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,06	0,07	2,0	0,008	0,005	0,009	0,1	0,08	0,04	0,01	0,4



114. Манджушри, форма Манджуvara или Дхармачакра.
Непал, XVI–XVII века

51641

Латунь, серебро, позолота, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением стеблей лотосов; гирлянды инкрустированы серебром; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 118, в. фиг. — 88, осн. — 90 × 56 мм.

Сохранность: Утрачен стебель правого лотоса; утраты полудрагоценных камней и инкрустации, утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — махараджаласана, левая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жест — дхармачакраправартанамудра; атрибуты — лотосы *падма*, *ихадга* (на лотосе справа), *пустака* (на лотосе слева); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,4	0,8	6,0	0,03	0,004	0,04	0,3	0,04	0,02	0,1	0,2	



115. Манджушри, форма Манджуvara или Дхармачакра.
Непал, XVI–XVII века

5880 I

Медь, серебро, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; инкрустация серебряной проволокой; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала выгравирована; дно пьедестала профактурено чеканкой и позолочено.

В. — 135, в. фиг. — 111, осн. — 100 × 67 мм.

Сохранность: Трещина на спине со следами заделки; стебли цветов утрачены; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; нарушено крепление дна пьедестала.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхармачакра-правартанамудра*; атрибуты — *кхадга* (на пушпе справа), *пустака* (на пушпе слева); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с квадратом в перекрестье.

Публикации: Дубровин, 1990, № 12.

Аналоги: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,005	0,02	0,03	—	0,02	0,01	0,02	0,7	0,02	0,008	0,3	



116. Зеленая Тара. Непал, XVI–XVII века

5792 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент на одежде выполнен чеканкой пуансоном; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста (2 слоя); раскраска; розетка на дне пьедестала выгравирована.

В. — 71, в. фиг. — 48, осн. — 62×23 мм.

Сохранность: Утрачены стебли лотосов, утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *вародамудра* (правая рука), *кхатакамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *падма*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — восьмилепестковая розетка.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,08	0,2	0,8	0,04	0,002	0,08	0,1	0,01	0,05	0,06	0,1	



117. Амиताюс. Тибет (Непал?), XVI–XVII века
5798 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отдельная отливка фигуры и пьедестала (крепление на штырях); вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала выгравирована.

В. — 182, в. фиг. — 145, осн. — 140 × 97 мм.

Сохранность: Дефекты литья, глубокая щель в нижней части фигуры; утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; верхняя часть шиньона прикрыта круглой шапочкой с навершием в виде *ваджры* и четырьмя драгоценностями по периметру; поза — *дхьянасана*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакалаша* (стоит на ладонях); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с квадратом, разделенным диагоналями на четыре части, в перекрестье которых — круг.



Аналогии: Форма ожерелья и шапочки, прикрывающей шиньон, подражают ранним непальским и тибетским тханкам. Ср.: Ратнасамбхава и восемь бодхисаттв, тханка, Непал, XII в., Региональный музей, Лос-Анджелес. См.: П. Пал, 1975, рис. 10.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,05	0,2	1,0	0,02	0,006	0,02	0,1	0,2	0,04	0,007	0,2	



118. Ваджрадхара. Непал—Тибет, XVI—XVII века

57811

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка отдельная, в два фрагмента — фигура с атрибутами (за исключением стеблей лотосов) и пьедестал; дно пьедестала припаяно; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 195, в. фиг. — 148, осн. — 121 × 89 мм.

Сохранность: Утрачены нижние части стеблей лотосов; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дьянасан*; жест — *ваджрахумкарамудра*; атрибуты — лотосы *падма*, *ваджра* (на правом лотосе), *ганга* (на левом лотосе); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* в рамке со знаком *инь-ян* в перекрестье.



119. Ваджрасаттва. Непал, XVII век

5783 I

Медь, позолота, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу (?); вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 160, в. фиг. — 125, осн. — 113×72 мм.

Сохранность: Трещина на конце шарфа; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски; следы вскрытия и повторного закрепления дна пьедестала, дно деформировано.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*; атрибуты — *ваджра* (правая рука), *ганга* (левая рука, опирающаяся о бедро); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.

Публикации: Дубровин, 1990, № 18.

Аналогии: См. кат. № 106, а также Амитаюс, Непал-Тибет, XVII–XVIII вв., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ. № оф1783.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,006	0,03	—	0,007	0,004	0,01	0,5	0,02	0,08	0,004	—	—



120. Тара. Непал, XVII век

5817 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал (крепление на штырях); орнамент прочеканен по металлу; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 169, в. фиг. — 143, осн. — 96 × 75 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит стебель лотоса); атрибут — лотос *падма* слева; пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106, а также Богиня изобилия, Непал, XV в., Региональный музей Лос-Анджелеса. См.: Пал, 1985, кат. № 39.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,04	0,2	0,4	0,007	0,004	0,006	0,2	0,2	0,06	0,06	0,4	



121. Амитаюс. Непал, XVII век

5788 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; вставки полудрагоценных камней; орнамент выполнен частично по воску, частично чеканкой и гравировкой; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена пуансоном; дно пьедестала позолочено.

В. — 117, в. фиг. — 91, осн. — 78 × 68 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхьяна-мудра*; атрибут — *амритакалаша* (стоит на ладонях); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в перекрестье, центр которой отмечен точкой.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,4	1,0	10,0	0,03	0,004	0,02	0,2	0,04	0,3	0,1	0,4	



122. Ваджрадхара. Непал, XVII век

5808 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции, за исключением стеблей цветов; вставки полудрагоценных камней или их имитации; орнамент прочеканен; позолота; золотая паста (2 слоя) поверх грунта; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена. В. — 145, в. фиг. — 117, осн. — 95×72 мм.

Сохранность: Стебли цветов из проволоки, возможно, восстановлены; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *ваджрахумкара*, держит стебли цветов; атрибуты — *ваджра* (стоит на *пуше* справа), *ганга* (на *пуше* слева); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в перекрестье, внутри которой случайная черта.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,6	0,4	0,4	0,01	0,9	0,04	0,09	0,1	0,02	0,06	0,4	



123. Манджушри. Непал, XVI–XVII века

2257 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, грунт, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал, меч изготовлен отдельно; полудрагоценные камни крепятся на красной мастике; позолота; золотая паста; раскраска поверх грунта; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена; дно пьедестала позолочено.

В. — 235, в. фиг. — 188, осн. — 167 × 130 мм.

Сохранность: Трещины на спине и боку фигуры — следы производственного брака (?); утрачен цветок лотоса с левой стороны; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1926 г., из Государственного музейного фонда.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*, шлемовидная шапочка; поза — *дхьяна-санна*; жест — *дхармачакраправартанамудра*, держит стебли лотосов; атрибуты — *кладга* (на лотосе *падма* справа); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		0,4	5,0	23,0	0,2	0,01	0,04	0,6	0,2	0,02	0,07	0,4



124. Манджушри, форма Дхармачакра или Манджувара. Непал, нач. XVIII века
5881

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по металлу (?); вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 147, в. фиг. — 116. осн. — 115×85 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*; жест — *дхармачакра-правартанамудра*, держит стебли лотосов; атрибуты — *кхадега* и *пустака* (на лотосах *падма* справа и слева); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.

Аналогии: См. кат. № 106.



125. Зеленая Тара. Непал, XVII-XVIII века

5800 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции, за исключением лotosовой подставки для ноги и стеблей лотоса; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала нанесена сечкой.

В. — 230, в. фиг. — 187, осн. — 165 × 110 мм.

Сохранность: Трещины на шее и на задней стенке пьедестала; деформация навершия шиньона; пластина, закрывающая дно пьедестала деформирована; утрачены стебли лотосов; утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*; правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — на вершине шиньона фигура *Будды Шакьямуни с патрой* в руках; центральный зубец короны в виде головы *Гаруды*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,01	0,1	0,02	0,01	0,004	0,02	—	0,4	0,03	0,008	0,4



126. Бодхисаттва (Майтрея, Манджушри?). Непал, XVII век

5149 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, скульптура — часть многофигурной композиции; фигура отлита одновременно с пьедесталом; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 145, в. фиг. — 130, осн. — 40 мм.

Сохранность: Трещины на ногах; утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскраски; вскрыт реликварий в пьедестале, вложения утрачены; реликварий на спине закрыт медной пластиной.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — саманада; жест — дхармачакравартанамудра; пьедестал — лотос. Отсутствие атрибутов не позволяет определить имя персонажа. Указанную мудру имеют Майтрея и Манджушри.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,02	0,1	20,0	0,008	0,003	0,02	0,2	0,09	0,05	0,08	0,4	



127. Зеленая Тара. Непал, XVII-XVIII века

5851 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — составная фигура (левая рука выше локтя изготовлена отдельно и припаяна) с верхней частью пьедестала, нижняя часть пьедестала (механическое крепление); орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска; лотос на дне пьедестала прочеканен.

В. — 102, в. фиг. — 78, осн. — 82 × 60 мм.

Сохранность: Утрачен правый лотос и стебель левого; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски; дно пьедестала деформировано.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1990 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *лалиласана*, правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *падма*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — цветок лотоса.

Аналогии: См. кат. № 106, а также: Васудхара, Непал, 1720 г. Региональный музей искусства Лос-Анджелеса. См.: Пал, 1985, кат. № 52.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,03	0,2	0,4	0,02	0,006	0,1	0,3	0,03	0,09	0,009	0,4	



128. Праджняпарамита. Непал, XVII век

5854 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску и доработан по металлу; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска.

В. — 227, в. фиг. — 182, осн. — 157 × 117 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре руки; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жесты — *дхармачакравартанамудра* (главные руки), *витаркамудра* (дополнительные руки); атрибуты — *пустак*, лежащие на лотосах *падма*, которые персонаж держит в дополнительных руках; пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.

Аналогии: См. кат. № 106.



129. Зеленая Тара. Непал, XVII век

7884 II

Медь, полудрагоценные камни, позолота, пигменты.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции,
за исключением стебля левого лотоса; вставки полу-
драгоценных камней; позолота; раскраска.

В. — 105. В. фиг. — 75, осн. — 75 × 45 мм.

Сохранность: Сильная деформация пьедестала; мно-
гочисленные забоины; утрачен стебель левого лотоса;
утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскрас-
ки; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утра-
чены.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1990 гг.

Поступление: 1988 г., приобретена у частного вла-
дельца.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения
бодхисаттвы; поза — *лалиласана*, правая нога по-
коится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты —
варадамудра (правая рука), *витаркамудра* (левая рука);
атрибуты — лотосы *падма*; пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,03	0,02	0,02	0,005	0,001	0,01	0,09	0,8	0,04	0,01	0,2	



130. Амитаюс. Непал. XVII–XVIII века

10567 I

Бронза, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент прочеканен; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала вычеканена; дно пьедестала было покрыто красным пигментом.

В. — 144, в. фиг. — 120 осн. — 104 × 87 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьянасана*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакаша* (стоит на ладонях); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
ос.	4,0	1,0	3,0	0,02	0,01	0,09	0,2	0,05	0,03	0,01	0,2	



131. Ваджрадхара. Непал-Тибет, XVI–XVII века
9468 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала выгравирована.

В. — 123, в. фиг. — 93, осн. — 86 × 60 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски; дно пьедестала повреждено, хранится отдельно, вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *ваджрахумкарамудра*; атрибуты — *ваджра* (правая рука), *ганга* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: См. кат. № 106.



Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,02	0,03	0,9	0,01	0,006	0,007	0,4	0,03	0,2	0,01	0,02



132. Амитаюс. Тибет, XVI–XVII века

57801

Бронза, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент прочеканен; инкрустация бирюзой (крепится на красноватой мастике); позолота; золотая паста; раскраска; *ваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 137, в. фиг. — 110, осн. — 90×65 мм.

Сохранность: По нижнему краю пьедестала многочисленные утраты, частично восстановленные; легкая деформация навершия; крепление дна нарушено в нескольких местах; дно сильно деформировано; утраты инкрустации, позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакаша* (стоит на ладонях); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *ваджра*.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,2	1,0	0,7	0,008	0,003	—	0,1	0,1	0,05	0,005	0,08



133. Манджушри, форма Манджуvara или Дхармачакра. Тибет, XVII век
5816 I

Лагунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена, дно пьедестала позолочено.

В. — 106, в. фиг. — 88, осн. — 72 × 55 мм.

Сохранность: Следы производственного брака; след удара на пьедестале; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: : ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхармачакра-правартанамудра*, держит стебли лотосов *утпала*; атрибуты — *кладга* (на лотосе справа), *пустакка* (на лотосе слева); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с цветком в перекрестье.

Аналоги: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		2,0	4,0	10,0	0,03	0,007	0,04	0,2	0,2	0,08	0,01	0,2



134. Ваджрадхара. Тибет, XVII века

5845 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 195, в. фиг. — 143, осн. — 122 × 102 мм.

Сохранность: Следы зачеканки дефектов литья; зубцы короны деформированы; следы ударов на правом плече; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *ваджрахумкарамудра*; атрибуты — *ваджра* (правая рука), *гханта* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,6	0,2	3,0	0,02	0,008	0,03	0,1	0,03	0,03	0,04	0,4	



135. Зеленая Тара. Тибет, XVII–XVIII века

5823 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена, дно позолочено.

В. — 163, в. фиг. — 131, осн. — 135 × 95 мм.

Сохранность: Вмятины на спине и пьедестале; деформация короны; следы ремонта; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *уттала* (справа), *падма* (слева) — фланкируют фигуру, растут от пьедестала; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106.



136. Амитаюс. Тибет, XVII–XVIII века

5782 I

Бронза, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; позолота (2 слоя); золотая паста; роспись.

В. — 167, в. фиг. — 125, осн. — 120 × 68 мм.

Сохранность: Дефекты литья; деформация навершия шньюна; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.**Реставрация:** ГосНИИР, 1982–1983 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакаша* (стоит на ладонях); пьедестал — двойной лотос.**Аналоги:** См. кат. № 106.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	5,0	4,0	2,0	0,1	2,0	0,1	0,3	0,05	0,03	0,08	0,4	



137. Амиताюс. Тибет, XVIII век

5869 I

Медный сплав, позолота, золотая паста.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен чеканкой по металлу; позолота; золотая паста и раскраска по грунту; в гнездах для вставки полудрагоценных камней пигмент.

В. — 168, в. фиг. — 135, осн. — 115 × 76 мм.

Сохранность: Нарушено крепление дна пьедестала; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жест — дхьяна-мудра; атрибут — амритакалша (стоит на ладонях); пьедестал — лотос; дно пьедестала без изображений.



138. Ваджрадхара. Тибет, XVIII век

5761 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура с атрибутами и пьедестал, стебли лотосов изготовлены отдельно; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; вишваваджра на дне пьедестала прочеканена.

В. — 195. В. фиг. — 148 осн. — 121 × 89 мм.

Сохранность: Утрачены стебли лотосов; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски; дно пьедестала деформировано.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жест — ваджрахумкара-мудра, держит стебли лотосов *падма*; атрибуты — *ваджра* (на лотосе справа), *ганга* (на лотосе слева); пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: См. кат. № 106.



139. Ачала, форма Сита Ачала. Непал-Тибет, XVII век

6096 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, раскраска.

Отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал; фигура сплошная (?); крепление на штырях; орнамент прочеканен; вставки полудрагоценных камней; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена. В. — 181, в. фиг. — 147, осн. — 118 × 78 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут; утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскраски.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.

Иконография: Облик гневный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *аванихитаджамукха*; жесты — *тарджанимудра* (обе руки); атрибуты — *кхада* (правая рука), *паша* (левая рука, утрачен), фигура *Амитабхи* (в прическе); пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналоги: Нагарджа, Непал, кон. XV — нач. XVI в., кол. Дж. Г. Форда. См.: Пал, 1975, кат. № 92; Ачала, Тибет, 1450–1550 гг., частное собрание, Брюссель. См.: Шредер, 115D.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 245, ил. 57.



140. Зеленая Тара. Непал, XVI-XVII века

5170 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала выгравирована.

В. — 108, в. фиг. — 83, осн. — 70 × 53 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскраски.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*, правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит стебель лотоса); атрибуты — лотосы *падма*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в перекрестье.

Аналоги: См. кат. № 106.



141. Майтрея. Непал, XVII–XVIII века

5877 I

Медь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, раздельная отливка — фигура вместе с атрибутами (за исключением стеблей лотоса) отлита отдельно от подставки; пьедестал чеканный; орнамент выполнен по воску с последующей прочеканкой по металлу; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 203, в. фиг. — 145, осн. — 136 x 100 мм.

Сохранность: Деформация зубцов короны и навершия шиньона; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения буддхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхармачакраправартанамудра*, держит стебли лотосов; в прическе *ступа* как навершие шиньона; атрибуты — *кундики* (на лотосах *падма* справа и слева от фигуры); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра*, в центре *вишваваджры* — три деления вместо двух.

Аналогии: Ваджрадхара, Тибет, XV в. (?), Музей Виктории и Альберта. См.: Лоурн, кат. № 1.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,3	0,06	0,08	0,02	0,003	0,02	0,03	0,08	0,02	0,07	0,6	фигура



142. Ушнишавиджая. Тибет, XVIII век

4724 II

Латунь, полудрагоценные камни, золотая и серебряная фольга, позолота, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура (составная, руки отлиты отдельно и припаяны в плечах), пьедестал (крепление на расклепанных штырях), ореол; орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу, инкрустирован серебряными и золотыми листочками; вставки полудрагоценных камней; позолота; раскраска.

В. — 305, в. фиг. — 250, осн. — 210 × 145 мм.

Сохранность: Утрачены ореол и часть атрибутов; утрачены полудрагоценных камней, позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1996 г.

Поступление: 1966 г., из Дирекции художественных фондов и проектирования памятников.

Иконография: Облик мирный; три лика; девять глаз; восемь рук; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жесты — *буддхаширамана* (правая верхняя рука), *кхатакамудра* (вторая правая и верхняя левая руки), *варадамудра* (третья правая рука), *дхьянамудра* (четвертая правая и третья левая руки), *абхайтамудра* (вторая левая рука), *витаркамудра* (четвертая левая рука), атрибут — *амритакалаша* (в нижней левой руке); пьедестал — двойной лотос.

Примечание: Скульптура имеет непальский тип лица, но инкрустация орнамента металлическими листочками характерна для тибетских скульптур.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Ап	
осн.	0,2	0,8	7,0	0,03	0,1	0,4	0,08	0,04	0,09	0,004	0,02		фигура
осн.	0,02	0,1	7,0	1,0	1,0	1,0	0,4	0,02	0,02	0,007	0,01		пьедестал



7.2. Скульптура без вставок камней. Тибет, XV–XVIII века. Непал, XV–XVIII века

143. Мастер Соднам-Даши (1352–1417). Портрет Кунга-Чжалцана Бал-Санбо, Тибет, не позднее 1417 года

5873 I

Бронза, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску (?) с последующей доработкой; позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; надпись прочеканена; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена, дно пьедестала позолочено.
В. — 122, в. фиг. — 99, осн. — 77 × 61 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт для исследования скульптуры, вложения и дно пьедестала хранятся при экспонате.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Строчная, размещена на гладком плинте лотосового пьедестала, выполнена на тибетском языке.

Текст: *gdan-sa chen-po thel-gyi mkhan-chen rin-po-che spyan-snga kun-dga'-rgyal-mtshan-dpal-bzang-po lha-bzo slob-dpon bsod-bkras'-kyis bzhengs // phyag-nas mah*

Комментарий: ¹ *bsod-bkras* — редуцированная форма от *bsod-pams-bkra-shis*, опущена морфема *pams* и воспроизведено сокращенное написание слова *bkra-shis*.

Перевод: «Великий учитель, его преподобие, настоятель монастыря [обители] „Великий Тхел“ освятит [образ] Гунга-Чжалцан Бал-Санбо, воздвигнутый наставником Соднам-Даши, мастером святых изображений».

Чтение и перевод Е. Д. Огневой. Комментарий к надписи см. в статье Е. Д. Огневой.

Вложения: 23 свитка с текстами в тибетской графике, 4 свертка со шлаком, пеплом и угольками, 3 свертка с фрагментами костей, 7 свертков с обрезками волос, в одном из которых волосы седые. Среди прочих вложений — зерна пшеницы и гороха, куски войлока, белый порошок, остатки растений, труха. Свертки завернуты в бумагу и куски ткани красного, белого и зеленого цветов. Свертки были уложены вокруг деревянного стержня, выкрашенного в красный цвет и обмотанного нитками красного, синего и желтого цветов. Стержень проходил через торс и голову фигуры.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Иконография монаха; прическа и одежда монашеские; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — лотос; на верхней плоскости пьедестала, перед фигурой портретируемого — изображение *ваджры*; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Аналогии: Портрет Далай-ламы III Соднам-Джамцо (1543–1588), Государственный Эрмитаж, У-985. См.: Грюнведель, 1900, рис. 54; Будда Майтрея, XIII–XIV вв., Бруклинский музей, Нью-Йорк. См.: Пал, 1969, кат. № 45; Бегэн, кат. № 164 (датирует XVI–XVII вв.).

Публикации: Дубровин, 1990, № 270; Ганевская, Огнева, Дубровин.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	5,0	0,6	1,0	0,03	0,08	0,1	0,3	0,09	0,06	0,07	0,2	



144. Махакала. Тибет (Непал?), XVI век. Влияние стиля эпохи императоров Юнлэ (1403–1424) и Сюаньдэ (1424–1435)

9538 I

Медь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье половое, одновременная отливка всей композиции; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 238, в. фиг. — 180, осн. — 157 × 100.

Сохранность: Деформация пьедестала, фигуры, наверхия шиньона и трезубца; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1983–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик гневный; четыре руки; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *праламбапада* (сидит на лежащем человеке); жесты — *кхатакамудра*; атрибуты — фигура *Амитабхи* (в прическе), *картрика* и *капала* (правая и левая главные руки), *кхадга* (правая дополнительная рука), *кхатванга* (левая дополнительная рука); пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Аналогии: Махачакра Ваджрапани с супругой, центральные районы Тибета, первая половина XV в., кол. Циммермана. См.: Мудрость и сострадание, кат. № 56.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн. фигура	0,04	0,01	0,1	0,008	0,1	0,02	0,02	0,08	0,08	0,1	7,0		
осн. пьедестал	0,04	0,02	0,04	0,004	0,008	0,01	0,01	0,04	0,07	0,01	0,1		



Аналогии: Нартеп Дзонг-кагэ III Сэрынг Дзонг (1543–1557), Государственный Эрмитаж, У-953. См.: Ганевская, 1980, рис. 34; Васильева, 1983, кат. 133–134; Васильева, 1984, кат. 164 (датировка XV–XVII вв.).

Публикации: Лубочкин, 1990, № 270; Ганевская, Огнева, Дубровин.

145. Будда Бхайшаджьягуру. Тибет, XV–XVI века
5855 I

Медь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое (?), одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена; дно пьедестала позолочено.

В. — 149, в. фиг. — 115, осн. — 102 × 68 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьянасан*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — *амалака* (правая рука), *патра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; перед фигурой на пьедестале лежит *ваджра*; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью в центре, в которую вписана спираль.

Публикации: Дубровин, 1990, № 5.

Аналогии: Будда, Тибет, XV в., Музей изящных искусств, Бостон. См.: Кумарасвами, 1929, Т. 1; Будда, Тибет, XVII в., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1736.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,04	0,06	0,2	0,007	0,006	0,007	0,2	0,1	0,4	0,01	0,02



146. Татхагата Акшобхья. Тибет, XV–XVI века

9526 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
орнамент — чеканка и гравировка по металлу; позоло-
та; золотая паста поверх грунта; раскраска; *вишвава-*
джра на дне пьедестала прочеканена, дно пьедестала
позолочено.

В. — 153, в. фиг. — 129, осн. — 115 × 90 мм.

Сохранность: Раковины на основании пьедестала;
вмятина на спине; утраты позолоты, золотой пасты
и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*;
поза — *дхьянасана*; жесты и атрибуты — *бхумиспарша-*
мудра (правая рука), *дхьянамудра* и *патра* (левая рука),
ваджра (лежит на пьедестале перед фигурой *Акшобхья*);
пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *ви-*
шваваджра с окружностью в центре, в которую вписана
спираль.

Публикации: Дубровин, 1990, № 251.

Аналоги: См. кат. № 145.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	2,0	0,06	4,0	0,008	0,02	0,09	0,2	0,5	0,1	0,006	0,05	



147. Амиताюс. Непал-Тибет, XVII век

5878 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
позолота; золотая паста поверх грунта; на дне пьедестала прочеканены *вишваваджра* и два знака; дно пьедестала позолочено.

В. — 214, в. фиг. — 167, осн. — 140 × 95 мм.

Сохранность: Мелкие вмятины по всей поверхности; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения буддхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакаша* (стоит на ладонях); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* в рамке с кругом в перекрестье и точкой в центре круга.

Публикации: Дубровин, 1990, № 103.

Аналоги: Амитаюс, Непал, XV–XVI вв., Государственный Эрмитаж, У-641.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,08	0,08	11,0	0,1	0,02	0,6	1,0	0,2	0,02	0,008	0,07	



148. Будда Шакьямуни. Тибет, XVII век

5892 I

Лагунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура вместе с пьедесталом и ореол (утрачен); орнамент выполнен по воску; надпись на пьедестале прочеканена; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 230 в. фиг. — 165, осн. — 170 × 132 мм.

Сохранность: Утрачен ореол; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Строчная, размещена в три строки на тыльной стороне пьедестала, на плинте. Выполнена на тибетском языке.

Текст: sku-'dra rin-po-che 'di'i nang-bzhugs (вместо bzhut) la sangs-rgyas-kyi 'phel-gdung dang rje-btsun blo-bzang (вместо zang) // ye-shes (вместо yeves)-kyi dbu skyes-bu bsogs byin rten mang du bzhugs shing thams-cad (вместо thamd) mkhyen-pa blo-bzang (вместо zang) rgya // mtsho'i-dpal dang rje-btsun blo-bzang (вместо zang) ye-shes (вместо yeves)-kyi phyag-nas mdzad-pa'i byin-flabs-can-la pa-mo //.

Перевод: «В нынешних вложениях драгоценного изображения, среди множества святых реликвий, помещены моши Будды и волосы преподобного Лобсан-Ешея, собранные благородными сынами. Склоняюсь перед благословенным [образом, который] освящен руками Всеведущих Лобзанг-Джамцо и Лобзанг-Ешея»

Чтение и перевод Е. Д. Огневой. Комментарий см. в статье Е. Д. Огневой.

Иконография: Облик мирный; иконография будды; поза — *дхьянасана*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Дубровин, 1990, № 326.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	3,0	1,0	9,0	0,01	0,1	0,08	0,1	0,1	0,08	0,008	0,2



149. Портрет ламы. Тибет, XVII век

5820 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; сзади на пьедестале прочеканены два знака; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 153, в. фиг. — 129, осн. — 115 × 90 мм.

Сохранность: Сзади на пьедестале мелкие вмятины; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.**Реставрация:** ГосНИИР, 1985–1986 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Надпись:** Две цифры в тибетской графике, размещенные на тыльной стороне *ольбока*, обозначающие порядковый номер скульптуры «92». Чтение и интерпретация Е. Д. Огневой.**Иконография:** Иконография тибетского монаха; одежда — безрукавка, *антаравасака*, *сангхати*, накидка со стоячим воротником, спущенная с плечей и лежащая вокруг ног и бедер; поза — *гуптасана*; жесты — *витаркамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — два *ольбока*.**Аналоги:** Скульптура с аналогичной иконографией из кол. Тибет Хауз музей носит имя I Панчэн-ламы, однако, портретного сходства с данной скульптурой не наблюдается. См.: Мудрость и сострадание, кат. № 85; Портрет Далай-ламы, Тибет Хауз музей, Дели. См.: Тибет Хауз музей, рис. 23.**Состав:**

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,05	0,2	1,0	0,01	0,01	0,04	0,09	0,05	0,07	0,009	0,5



150. Манджушри. Тибет, XVIII век

5135 I

Медь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура (составная, руки выше локтя отлиты отдельно и припаяны) вместе с верхней частью пьедестала, нижняя часть пьедестала; сохранились остатки жеребеек; клинок меча изготовлен отдельно; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 227, в. фиг. — 178, осн. — 142 × 108 мм.

Сохранность: Утрачен клинок меча; следы ремонта — стембель лотоса спаян оловом; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1990 гг.**Поступление:** 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жесты — кхатакамудра (правая рука), витаркамудра (левая рука, держит стембель лотоса); атрибуты — кхадега (правая рука), пуштака на лотосе падма (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,007	0,01	0,2	0,005	0,01	0,03	—	0,01	0,05	0,008	0,04		фигура
осн.	0,008	0,04	0,05	0,007	0,01	0,03	—	0,3	0,06	0,01	0,06		н. часть пьедестала



151. Амитаюс. Тибет, XVII–XVIII века

5888 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты, грунт.

Литье полое, скульптура отлита целиком; фигура составная, отлита в три фрагмента (руки отлиты отдельно и припаяны выше локтей; атрибут крепился на штыре и был припаян); вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста поверх грунта (2 слоя?); раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 186, в. фиг. — 170, осн. — 134×96 мм.

Сохранность: Заделки производственного брака; разрыв металла, грубые зарубки; утрачены трон, атрибут, один зубец короны; сквозная трещина в месте крепления левой руки; крепление крышки реликвария нарушено, возможно, было повторное освящение; почти полностью утрачены полудрагоценные камни, утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1990 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жест — *дхьянамудра*; атрибут (утрачен) — *амритакалша*; пьедестал — плинт (оригинальный пьедестал, очевидно, утрачен); на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,5	0,8	2,0	0,02	0,01	0,07	0,3	0,3	0,05	0,006	0,1	



152. Манджушри. Тибет, XVIII век

5157 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибутов (крепление механическое); позолота; золотая паста поверх грунта; раскраска; надписи на задней стенке пьедестала и на дне пьедестала прочеканены *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена и позолочена.

В. — 140, в. фиг. — 118, осн. — 106 × 73 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1990 гг.

Надпись: Число «12», в тибетской графике, является порядковым номером скульптуры. Размещено на задней стенке и дне пьедестала. Чтение и истолкование Е. Д. Огневой.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жесты — *кхатакамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит стебель лотоса); атрибуты — *кхадага* (правая рука), *пустак* на лотосе *падма* (левая рука); пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* в круге со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	2,0	2,0	2,0	2,0	0,02	0,01	0,09	0,1	0,03	0,04	0,01	0,04



153. Манджушри, форма Арапачана. Тибет, XVII (XVIII?) век
9532 I

Медный сплав, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* и знаки на стенке и на дне пьедестала прочеканены.

В. — 124, в. фиг. — 104, осн. — 88 × 62 мм.

Сохранность: Деформация короны, утраты золотой пасты и раскраски.

Надпись: Два идентичных графических знака, являющихся порядковым номером, выполнены тибетскими буквами, размещены на тыльной стороне и дне пьедестала.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука, держит стебель лотоса); атрибуты — лотосы *падма*, *кладга* (на лотосе справа), *пустака* (на лотосе слева); пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье, центр которой отмечен точкой.

Аналогии: См кат. № 145.



154. Амигтаюс. Тибет, XVIII век

5803 I

Латунь, позолота, пигменты.

Литье полов, одновременная отливка всей композиции; фигура составная (руки выше локтей отлиты отдельно и припаяны); позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 165, в. фиг. — 148, осн. — 105 × 80 мм.

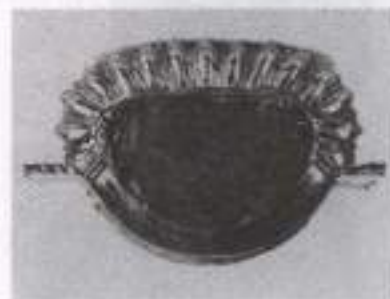
Сохранность: Разрыв соединения края шарфа с пьедесталом; зарубки на подоле одежды и по всему борту пьедестала; утраты позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1989 гг.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения буддистов*; поза — *дхьянасана*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакалаша* (стоит на ладонях рук); пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.

Аналогии: См кат. № 145.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,2	2,0	2,0	0,08	0,006	5,0	0,5	0,1	0,04	0,009	0,02	



155. Девы. Непал, кон. XVII–XVIII века

5613 II

Латунь, позолота.

Литье полое, отдельная отливка — фигура и пьедестал (утрачен); орнамент выполнен по воску; позолота. В. фиг. — 220 мм.

Сохранность: Утрачен пьедестал; утраты позолоты.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1989 гг.

Поступление: 1977 г., дар г-жи Кемпбел, из собрания семьи Рерихов.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — абханга; жесты — варадамудра (левая рука), витаркамудра (правая рука).

Аналогии: Ганга и Джамна, двор королевского дворца в Патане, Непал. См.: Сингх, с. 196–197.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,5	2,0	4,0	0,05	0,6	0,4	0,2	1,0	0,1	0,008	0,03	



156. Майтрея. Тибет (Непал?), XVIII век

5830 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент прочеканен; позолота; раскраска.

В. — 182, в. фиг. — 129, осн. — 113×108 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *прамбападасана*, ноги покоятся на подставке в виде лотоса *падма*; жест — *дхармачакра-праватанамудра* (держит стебли цветов); атрибуты — *дхармачakra* (справа) и *кундика* (слева), стоящие на *пуштах*; пьедестал типа *сумеру* с лotosовой подставкой для ног.

157. Ваджраварахидакини. Тибет, XVII век

6089 I

Латунь, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента: фигура и пьедестал с лежащей фигурой; крепление на штыре; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала сделана сечкой.

В. — 165, в. фиг. — 149, осн. — 114 × 48 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут; утраты полудрагоценных камней, позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1988–1989 гг.

Поступление: 1926 г., из колл. А. М. Позднеева.

Иконография: Облик гневный; три глаза; за правым ухом — свиная голова; вздыбленные волосы; нагая; украшения *дхармапалы* в сочетании с украшениями *бодхисаттвы*; поза — *ардхапарьянка* (стоит на труп); жест — *тарджанимудра* (правая рука); атрибуты — *картрика* (правая рука), *капала* (левая рука); пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра*.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 52, ил. 8.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,2	3,0	23,0	0,03	0,005	0,05	0,1	0,4	0,03	0,008	0,4		фигура
осн.	0,2	3,0	22,0	0,02	0,001	0,07	0,1	0,4	0,02	0,006	0,02		пьедестал



158. Яма. Тибет, XVII–XVIII века

5794 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в три фрагмента: (фигура *Ямы* с *Ями*, пьедестал с фигурами быка и человека, ореол); крепление на штырях; позолота; золотая паста; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена. В. — 96, в. фиг. — 85, осн. — 89 × 41 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утрачен атрибут из правой руки *Ямы*; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик гневный; быкоголовый; обнаженный; украшения *дхармапалы*; поза — *алидха*, стоит на быке, попирающем человека; на левом бедре сидит обнаженная *Ями*; жест — *кхатакамудра*, атрибут — *паша* (левая рука); пьедестал — лотос; *прабхаманда* — ореол из языков пламени; на дне пьедестала — *вишваваджра* с кругом в перекрестье и точкой в центре круга.

Публикации: Дубровин, 1990, № 140.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,2	0,3	10,0	0,003	0,02	0,05	—	0,02	0,05	0,004	0,5		крепление фиг.
осн.	1,0	1,0	6,0	0,003	0,008	0,01	—	0,02	0,05	0,007	0,4		пьедестал



159. Далай-лама VII. Тибет, XVIII век

525 I

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибутов (утрачены), крепившихся на штырях; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 93, в. фиг. — 70, осн. — 70 × 57 мм.

Сохранность: Утрачены атрибуты; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1919 г., из кол. Б. О. Гавронского.

Иконография: Облик мирный; одежды монашеские; поза — *гуптасана*; жесты — *витаркамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — *утпала* и *пустака* (утрачена); пьедестал — три *ольбока*.

Аналогии: Лама, Тибет, XVII в., Государственный Эрмитаж, У-999; V Далай-лама Агван Лобсан Джамцо, Китай, XVIII в., Государственный Эрмитаж, Ко-1368.



160. Симхавактрадакини. Тибет—Китай, конец XVIII—XIX веков
5228 I

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.
Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал; крепление на штырях; орнамент прочеканен; позолота; золотая паста; раскраска.

В. фиг. — 148 мм.

Сохранность: Утрачены пьедестал, атрибуты, один череп из короны, конец шарфа; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; реликварий вскрыт, вложения утрачены.

Поступление: 1945 г., дар И. А. Крюковой.

Иконография: Облик гневный; львиноголовый; поза — *ардхапарьянка*; жесты — *кхатакамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука).

Аналогии: Симхавактра, Китай, 1750–1850 гг., Музей фольклорного искусства, Цюрих. См.: Шредер, 159А.



Состав:

Св	Ас	Рс
0,2	0,2	
1,8	1,3	

Вс	Ас	Рс	Нс	Сс	Ас
0,25	—	0,02	0,01	0,01	0,01
0,21	—	0,02	0,01	0,01	0,01

161. Падмасамбхава. Тибет, XVIII век

10573 I

Медный сплав, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; золотая паста; раскраска. В. — 167, в. фиг. — 133, осн. — 116 × 84 мм.

Сохранность: Утрачено навершие шапки; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, вложения частично утрачены.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; одежды монашеские; шалка с поднятыми вверх полями и знаком солнца и луны спереди; серьги; поза — *дхьямасана*; жесты и атрибуты — *тарджанимудра* и *ваджра* (правая рука), *дхьянамудра* и *капала* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.



162. Джамбхала. Тибет, XVIII век

60941

Медный сплав, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибутов; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; золотая паста; раскраска.

В. — 172, в. фнг. — 139, осн. — 90 × 79 мм.

Сохранность: Деформация пьедестала; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.

Иконография: Облик гневный; одежда — халат и шарф; поза — *лалитасана* (правая нога покоится на подставке в виде *санкхи*, лежащей на сосуде); жесты — *кхатакамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — плод *амалаки* в правой руке, *накула* в левой; пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 255, ил. 60.



163. Бегиз. Тибет, XVIII век

5119 I

Бронза, латунь, пигменты, золотая паста.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов: фигура, фигуры на пьедестале, атрибуты; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; золотая паста; раскраска; искусственное патинирование (?).

В. — 190, в. фиг. — 155, осн. — 170 × 70 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут из левой руки; утрачена крышка реликвария, отверстие залито воском; утраты раскраски и позолоты; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.**Поступление:** 1945 г., из кол. Невзорова.

Иконография: Облик гневный; одежды воина; на голове корона с пятью черепами; поза — *алидха*; в правой руке *кладга* с рукоятью в форме скорпиона, в левой — сердце (утрачено); попирает человека, лежащего на животе и лежащую на боку лошадь; пьедестал — лотос.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	7,0	0,02	6,0	0,01	0,003	0,01	—	0,1	0,1	0,005	—	—	фигура
осн.	0,9	3,0	19,0	0,05	2,0	0,2	0,4	0,6	0,07	0,01	0,02	—	человек
осн.	2,0	2,0	23,0	0,03	0,004	0,05	0,2	0,1	0,02	0,006	0,008	—	пьедестал



164. Махакала, форма Шадбхуджа. Тибет, XIX век

140191

Медный сплав, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал (утрачен); орнамент выполнен по металлу; раскраска.

В. фиг. — 145 мм.

Сохранность: Утрачены пьедестал и атрибуты из двух рук; реликварий вскрыт, вложения утрачены.**Поступление:** 1962 г., приобретена у г-жи Кателиной.**Иконография:** Облик гневный; три глаза; шесть рук; одежды и украшения *дхарманалы*; корона из пяти черепов; поза — *алидха*; жесты и атрибуты — шкура слона (держит двумя верхними руками); *кхатакамудра* и *картрика* (правая главная рука), *дхьянамудра* и *капала* (левая главная рука); атрибуты из двух средних рук утрачены; *дхармачакра* (в качестве пряжки, скрепляющей перевязь на животе); *ардхаваджра* и змеи (в прическе).

166. Белая Тара. Тибет, XVIII век

5192 I

Медный сплав, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура (составная?), пьедестал, атрибуты; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена. В. — 335, в. фиг. — 310, осн. — 240 × 160.

Сохранность: Утрачены атрибуты, пьедестал, ореол; деформация короны и навершия шиньона; утраты золотой пасты и раскраски.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; семь глаз; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); пьедестал — лотосовый постамент, на дне постамента — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Аналогии: Белая Тара, Тибет, XVIII в., Музей человека, Париж. См.: Шредер, 130А; Бегэн, кат. № 19 (атрибутирована как Китай—Тибет, XVIII—XIX вв.).



8. Скульптура Монголии XVII–XIX века

8.1. Традиция Дзанабадзара

167. Авалокитешвара, форма Экадашамукха. Монголия, XVII–XVIII века
51241

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов: фигура, ореол, пьедестал, концы шарфа; крепление на штырях и при помощи заклепок (концы шарфа); орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; позолота; золотая паста; раскраска; *Вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена и позолочена.

В. — 205, в. фиг. — 140, дм. осн. — 90 мм.

Сохранность: Трещина в дне пьедестала; на спине — шов в месте крепления крышки реликвария; отсутствуют атрибуты в левой средней руке; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1945 г., из кол. г-на Дубинского.

Иконография: Облик мирный; одиннадцатиликий; верхняя голова *Амитабхи*, под ней голова *Махакалы*; восемь рук; поза — *сампада*; жесты — *анджалимудра* (главные руки), *кхатакамудра* (верхняя и средняя пары рук), *варадамудра* (нижние руки); атрибуты — *мала* (верхняя правая рука), *дхармачakra* (правая средняя рука), *падма* (левая верхняя рука), *кундика* (левая нижняя рука); пьедестал — лотос; ореол — *прабхаманда* и *ширашчakra* из растительных побегов; на дне пьедестала — *вишваваджра*, вписанная в окружность, с кругом в перекрестье; реликварий в спине фигуры.

Публикации: Ганевская, 1981, рис. 1.

Аналоги: Шадакшари Авалокитешвара, Монголия, XVIII в., Дзанабадзар. См.: Сергеева, с. 24; Амитаюс, Монголия, XVII–XVIII вв., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф999.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,005	0,6	14,0	0,005	0,2	0,01	—	0,02	0,06	0,005	0,7		фигура
осн.	0,006	0,5	14,0	0,004	0,004	0,01	—	0,02	0,05	0,005	0,02		крепление фиг.
осн.	0,005	0,5	14,0	0,005	0,01	0,01	—	0,02	0,05	0,006	0,06		пьедестал
осн.	0,005	0,6	14,0	0,005	0,005	0,02	—	0,02	0,05	0,005	0,1		нимб



168. Лхамо. Монголия, XVIII век

5121 I

Латунь, позолота, пигменты.

Литье полое, отливка в четыре фрагмента: фигура богини с атрибутами, фигура мула, пьедестал, чаша с дарами; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска.

В. — 203, в. фиг. (с мулом) — 170, осн. — 160×90 мм.

Сохранность: Деформация жезла; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1943 г., из кол. г-на Невзорова.

Иконография: Облик гневный; три глаза; *одежды и украшения дхармапалы*; поза — *прамбанадасана*, сидит на муле; жесты — *тарджанимудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — *схатванга* (правая рука), *капала* (левая рука), полумесяц и павлиньи перья (в прическе), фигура льва (у правого уха), змея (у левого уха); на пьедестале стоит *капала* с дарами, (свернутый балдахин и другие плохо различаемые предметы); пьедестал — лотос, на верхней плоскости которого изображены морские волны с плавающими по ним останками людей; в фигурах *Лхамо* и мула находятся реликварии.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,5	3,0	17,0	0,03	0,006	0,08	0,1	0,2	0,04	0,007	0,5		фигура
осн.	0,2	6,0	17,0	0,02	0,006	0,03	0,1	0,3	0,04	0,005	0,1		пьедестал
осн.	0,6	3,0	17,0	0,02	0,008	0,1	0,1	0,2	0,04	0,008	0,7		мул



169. Майтридакини. Монголия, XVIII – начало XIX века

5142 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Раздельная отливка — составная фигура (руки с атрибутами припаяны выше локтей), пьедестал (отлит из двух частей и спаян), ореол (отлит в форму); фигура и нимб крепятся к пьедесталу на штырях; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 238, в. фиг. — 193, осн. — 192 × 65 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут, стоящий на пьедестале; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.**Поступление:** 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик гневный; обнаженная; носит украшения как *бодхисаттвы*, так и *дхармапалы* — черепа в короне, ожерелье из мелких бусин, цветочная гирлянда; поза — стоит на правой ноге, левая нога поднята вверх и перекинута через левую руку; атрибуты — *картрика* (правая рука), *капала* (левая рука); пьедестал — лотос; ореол — *прабхаманда* из растительных побегов.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,2	4,0	25,0	0,02	0,003	0,04	0,1	2,0	0,04	0,02	—	—	фигура
осн.	0,1	3,0	23,0	0,01	0,003	0,06	0,1	2,0	0,03	0,03	0,2	—	ореол
осн.	0,2	3,0	22,0	0,03	0,003	0,04	0,1	2,0	0,03	0,03	—	—	передняя часть пьедестала
осн.	0,2	4,0	15,0	0,01	0,004	0,07	0,1	2,0	0,04	0,04	0,08	—	задняя часть пьедестала



170. Будда Шакьямуни. Монголия, XVII век

3827 I

Бронза, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибута; орнамент прочеканен; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 165, в. фиг. — 130, осн. — 112 × 180 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и аложения утрачены.**Реставрация:** ГосНИИР, 1996 г.**Поступление:** 1929 г., из Гос. музейного фонда.**Иконография:** Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибут — *патра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	2,0	0,06	0,7	0,002	0,07	0,02	0,02	0,07	0,09	0,008	0,05	



171. Зеленая Тара. Монголия, XVIII век

10566 I

Латунь, серебро, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — составная фигура (голова, руки, туловище, спаянное из двух половинок, ноги до колен), пьедестал (изготовлен из двух частей), атрибуты, украшения; лотосы и пояски на пьедестале сделаны из серебра приблизительно 70-й пробы; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста (2 слоя?); раскраска; *вишваваджра* чеканная, позолочена, крепится к дну пьедестала заклепками; под ней, по-видимому, находится еще одна прочеканенная на дне *вишваваджра*.

В. — 172, в. фиг. — 138, осн. — 118 × 88 мм.

Сохранность: Утрачены стебли лотосов; деформация цветов лотосов и короны; утраты полудрагоценных камней, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *залитасана* (правая нога покоится на подставке в виде лотоса *падма*); жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы *падма*; пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,08	3,0	3,0	0,1	0,006	0,1	0,3	0,05	0,04	0,004	0,2	



8.2. Другие школы Монголии

172. Будда Шакьямуни. Внутренняя Монголия, XVIII век

8335 II

Латунь, позолота, пигменты, грунт.

Литье полое, отдельная отливка фигуры и пьедестала;
крепление на штырях; орнамент выполнен по воску;
позолота; раскраска по грунту; *вишваваджра* на дне
пьедестала выгравирована.

В., — 350, в. фиг. — 305, осн., — 140 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и раскраски.**Реставрация:** ГосНИИР, 1990 г.**Поступление:** 1977 г., дар г-жи Кемпбел, из собрания семьи Рерихов.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*;
поза — *саманада*; жесты — *варадамудра* (правая рука),
дхьянамудра (левая рука); пьедестал — лотос; на дне
пьедестала — *вишваваджра*.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	3,0	2,0	15,0	0,05,0	0,9	0,4	0,2	1,0	0,1	0,008	0,03	



173. Яма. Монголия (?), XVIII век

5860 I

Латунь, пигменты (имитация полудрагоценных камней), позолота.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура Ямы, бык, пьедестал вместе с фигурой лежащей женщины (руки и ноги изготовлены отдельно); бык вычеканен по частям, рога и уши вставные; вставки полудрагоценных камней; позолота.

В. — 260, в. композиции 215 мм, осн. — 215 мм.

Сохранность: Дефекты литья; деформация фигуры быка; утраты полудрагоценных камней, позолоты.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

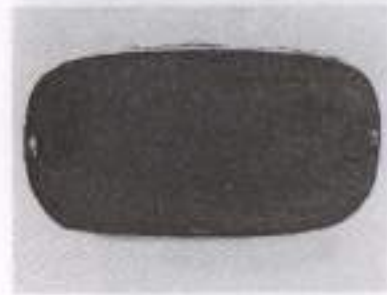
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик гневный; быкоголовый; ногой; украшения и прическа *дхармавалы*; поза — *алидха*, стоит на быке, попирающем женщину; жест — *кхатакамудра*; атрибуты — жезл с балдахином и круглый медальон на животе, *ваджра* в прическе; на спине быка украшение в виде *ратны* или почки лотоса; пьедестал — лотос; дно пьедестала без изображения.

Публикации: Дубровин, 1990, № 216 (атрибутирована как тибетская).

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,2	2,0	30,0	0,08	0,005	0,1	0,2	0,5	0,06	0,007	0,02	фигура



174. Ваджратара (?), Монголия, XVIII–XIX века

3535 I

Бронза.

Литье полное, отливка в несколько фрагментов, из которых сохранилась только фигура; фигура составная — две руки отлиты отдельно и укреплены на штырях; следы крепления фигуры к пьедесталу заклепками; орнамент выполнен по воску.

В. — 163 мм.

Сохранность: Утрачены пьедестал, атрибуты, две руки, навершие ступы в прическе; деформирована корона.

Реставрация: ГосНИИР, 1989–1990 гг.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева, дар В. Н. Позднеевой.

Иконография: Облик мирный; четыре лика; на каждом лице по три глаза, двенадцать рук; жесты — *дхьянамудра* (правая главная рука), *витаркамудра* (левая главная рука), *тарджанимудра* (?) (верхняя правая рука), *варадамудра* (нижние руки), *витаркамудра* (остальные руки); атрибуты — *ваджра* (вторая правая рука), раковина (левая четвертая рука); остальные атрибуты утрачены. Отличается от известной по литературе иконографии *Ваджратары* большим количеством рук и наличием *ступы* в прическе.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	3,0	2,0	0,7	0,003	0,05	0,02	0,08	0,08	0,1	0,008	0,04



**175. Дамчан Дарлес, один из Пяти царей — покровителей священных мест.
Монголия, XVIII–XIX века**

5889 I

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску и доработан по металлу; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 200, в. фиг. — 170 мм.

Сохранность: Дефекты литья; утрачены пьедестал и атрибут из левой руки; отверстие на подоле одежды; следы ударов на спине; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; реликварий вскрыт, вложения утрачены.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик гневный; одежды светские: халат; корона из черепов; поза — *прамбападасана*; жесты — *тарджанимудра*; атрибут — *ваджра* (правая рука); *вахана* — лев; пьедестал отсутствует; реликварий в брюхе льва.



176. Амитаюс. Монголия, XVIII–XIX века

553 I

Медь, пигмент.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов, из которых сохранилась только фигура; остатки крепления фигуры к подставке латунными заклепками.

В. — 150 мм.

Сохранность: Скульптура находится во фрагментарном состоянии, разрыв металла по контуру фигуры у подола одежды; утрачены часть ноги и конец шарфа; круглые отверстия в нижней части.

Реставрация: ГосНИИР, 1985–1986 гг.

Поступление: 1919 г., из кол. Фаберже, передана из Национального музейного фонда.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения буддистов; поза — дхьяна-асана; жест — дхьяна-мудра.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.		0,004	0,04	0,05	—	0,003	—	0,06	0,01	0,06	0,008	0,07



177. Манджушри. Монголия, XIX век

1863 I

Латунь, позолота.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота.

Сохранность: Утраты позолоты. Дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.**Поступление:** 1924 г., из Главного хранилища Музейного Фонда.**Иконография:** Облик мирный; поза — *махараджалиласана*; жесты — *бхумистаршамудра* (правая рука), *нидратахаста* (левая рука, держит лотос, покоится на подставке в виде лотоса *падма*); атрибуты — лотосы *падма* (справа) и *утпала* (слева, растет из лotosовой подставки), *пустака* (на лотосе слева); пьедестал — двойной лотос.**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,003	1,0	26,0	0,009	0,004	0,03	0,06	0,03	0,04	0,06	0,03	



178. Небесные танцовщицы. Монголия, XIX век

5180 I и 5181 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Фигуры составные, отлиты по частям и спаяны; орнамент по воску с доработкой по металлу; позолота.

В. — 138 мм.



Сохранность: Утрачены pedestals, флейта (№ 5180 I), фрагменты шарфа (№ 5181 I); утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *ардханарьяника*; жесты рук символического значения не имеют; одна из фигур (№ 5180 I) изображена играющей на флейте.



9. Китайская скульптура эпохи Цин (1644–1911)

9.1. Скульптура конца XVII–XVIII веков

179. Будда Шакьямуни. Китай, конец XVII – начало XVIII веков

4656 I

Латунь, позолота (2 слоя?), золотая паста (?), пигменты. Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибута, крепящегося на штыре; орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска.

В. — 157, в. фиг. — 119, осн. — 116 × 75 мм.

Сохранность: Темное пятно на спине (следы ремонта?); утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1986 г.

Поступление: 1935 г., из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука), атрибут — *патра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.

Аналоги: Будда с дхармачакрамудрой. Дерево, позолота, Китай, кон. XVII в., реклама фирмы «Санук», Сан-Франциско. См.: *Arts of Asia*, 1991, сентябрь–октябрь, р. 15; Будда Шакьямуни, Тибет–Китай, XVII в., Государственный Эрмитаж. См.: *Мудрость и сострадание*, кат. № 85.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	1,0	5,0	22,0	0,08	0,01	0,3	0,4	0,6	0,06	0,01	0,04	



180. Будда Ратнасамбхава. Китай, XVIII век

3371 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибута, крепящегося на штыре; орнамент прочеканен; позолота; раскраска: *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 128, в. фиг. — 94, осн. — 100 × 74 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и раскраски.**Поступление:** 1932 г., передана из кол. г-на Остроухова.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — *патра* и *ратна* (на левой ладони); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян*, в перекрестье.



181. Будда Шакьямуни. Китай, XVIII–XIX века
6083 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибута, крепящегося на штыре; орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 155, в. фиг. — 119, осн. — 119 × 87 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибут — *патра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 221, ил. 66.



182. Бодхисаттва. Китай, конец XVII–XVIII века
51791

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полов, отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал и, возможно, лотос (утрачен); орнамент выполнен по воску и доработан по металлу; позолота; раскраска.

В. фиг. — 158 мм.

Сохранность: Утрачены пьедестал и лотос (след от крепления на правом плече); утраты позолоты и раскраски; на спине заделано прямоугольное отверстие реликвария.

Реставрация: ГосНИИР, 1996 г.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *трибханга*; жесты — *витаркамудра* (обе руки), атрибуты — *кхадга* и *вишваваджра* в центральном зубце короны; реликварий в фигуре, отверстие на спине.

Аналогии: Бодхисаттва, Китай, XVII–XVIII вв., Музей Неварк, США. См.: Шредер, 148А. Там же приведены другие атрибуции и датировки: Е. Олсмон — Непал или Китай, XVII–XVIII вв.; С. Крамриш — Пекин, XVIII в.; Бегэн — Северный Китай, XVII–XVIII вв.



183. Авалокитешвара, форма Кхасарпана. Китай, XVIII век

5152 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, пигменты, грунт.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней, позолота, золотая паста, раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 168, в. фиг. — 130, осн. — 127 × 87 мм.

Сохранность: Утраты полудрагоценных камней, золотой пасты, позолоты и раскраски.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *махараджалиласана*; жесты — *урусанетхитамудра* (правая рука), *нидратахаста* (левая рука держит лотос); атрибут — *надма* (слева от фигуры, растет от пьедестала); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.



9.2. Скульптура Китая эпохи Цяньлуна, вторая половина XVIII века

184. Авалокитешвара, форма Экадашамукха. Китай, XVIII век

3064 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полов, отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал (утрачен), часть атрибутов; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; позолота (атрибуты и украшения были, вероятно, вызолочены еще раз позднее); золотая паста; раскраска.

В. фиг. — 165 мм.

Сохранность: Дефекты литья, следы заделки дефектов литья; утрачены пьедестал и часть атрибутов; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1932 г., из Московского госфонда.

Иконография: Облик мирный; одиннадцать ликов; верхняя голова *Амитабхи*, под ней голова *Махакалы*; одежды и украшения *бодхисаттвы*; поза — *сампада*; жесты — *анджалимудра* (главные руки), *виджнянамудра* (верхние руки), *тарджанимудра* (средние руки), *варадамудра* (нижние руки); атрибуты — бусина от утраченных четок (правая верхняя рука), *пушта* (левая верхняя рука), *кундика* (левая нижняя рука); реликварий в фигуре, отверстие в подоле одежды.

Публикации: Ганевская, 1981, рис. 2.

Состав:

Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	0,09	2,0	6,0	0,03	0,006	0,1	0,08	0,4	0,02	0,003	0,004



185. Амитаюс, Китай, 1771 год

521 I

Латунь, позолота, золотая паста, пигменты.

Скульптура составная: фигура вычеканена по частям и спаяна, руки отлиты и припаяны; ореол отлит в форму, крепится на штырях; атрибуты и украшения чеканные и припаяны; надпись гравированная; позолота; золотая паста (2 слоя); раскраска: искусственное патинирование (?).

В. — 210, в. фиг. — 138, осн. — 114×90 мм.

Сохранность: Утрачены атрибут и часть ленты; деформация короны; утраты позолоты и раскраски; реликварий вскрыт, крышка реликвария и вложения утрачены.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Надпись: Размещена на основании передней стенки пьедестала, строчная, выполнена на китайском языке, иероглифами: «Дай Цин Цяньлун Гэнзинь нянь цзин цзао».

Перевод: «В году Гэнзинь в правление императора под девизом Цяньлуна династии Великая Цин с почтением сделано». Соответствует 1771 г. Перевод В. Л. Сычева.

Поступление: 1919 г., из кол. Б. О. Гавронского.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения будхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *дхьяна-мудра*; атрибут — *амритакалаша* (утрачен), пьедестал — престол *сумеру*, в орнаменте ножек которого персик — китайский символ долголетия; *прабхаманда* и *ширашчаakra* с языками пламени; реликварий в фигуре.

Аналоги: Амитаюс, Китай, 1771 г., Государственный Эрмитаж, У-636; Амитаюс, Китай, 1781 г., Государственный Эрмитаж, Ко-336. См. Леонов, 1978; Амитаюс, Китай, кон. XVIII в., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1758; Амитаюс, Китай, кон. XVIII–XIX вв., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф2425; Амитаюс, Китай, кон. XVIII–XIX в., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф2477.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,3	2,0	16,0	0,02	0,005	0,04	0,1	0,03	0,04	0,2	0,6		фигура
осн.	0,07	2,0	1,0	0,2	0,005	0,1	0,2	0,04	0,04	0,1	0,4		пьедестал
осн.	7,0	4,0	8,0	0,05	0,004	0,07	0,2	0,2	0,03	0,08	0,06		ореол



186. Амитаюс. Китай, 1771 год

522 I

Латунь, позолота, пигменты.

Скульптура составная, фигура вычеканена по частям и слаяна, руки отлиты и припаяны; ореол отлит в форму, крепится на штырях; атрибуты и украшения припаяны; надпись на пьедестале гравированная, знаки на креплениях ореола прочеканены; позолота; раскраска.

В. — 211, в. фиг. — 130, осн. — 144×89 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут, деформация короны; утраты позолоты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Надпись: Аналогична надписи на скульптуре кат. № 185. На внутренней стенке пьедестала зарубки, напоминающие иероглиф «4», на штыре ореола знаки, составленные из прямых линий, над ними иероглиф, не поддающийся истолкованию, и иероглиф «цаи» — «праздники», на нижней части верхней плоскости пьедестала белой краской написаны иероглифы, не поддающиеся истолкованию. Интерпретация знаков В. Л. Сычева.

Поступление: 1919 г., из кол. Б. О. Гавронского.

Иконография: См. кат. № 185.

Аналоги: См. кат. № 185.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,02	2,0	0,6	0,04	0,006	0,08	0,2	0,02	0,06	0,1	0,3		пьедестал
осн.	0,02	1,0	18,0	0,006	0,006	0,02	0,1	0,04	0,02	0,2	0,4		фигура
осн.	0,2	2,0	23,0	0,02	0,005	0,01	0,08	0,06	0,02	0,1	0,5		ореол



187. Амитаюс. Китай, 1771 год

58121

Латунь, золотая паста, пигменты.

Скульптура составная, вычеканена по частям и спаяна; кисти рук отлиты и припаяны, ореол отлит в форму, спаян из двух частей, крепится к трону на штырях; трон спаян из нескольких фрагментов; атрибуты и украшения вычеканены, надпись на пьедестале гравированная; золотая паста; роспись; искусственное патинирование (?). В. — 213, в. фиг. — 138, осн. — 111 × 89 мм.

Сохранность: Утрачены атрибут и зубец короны; деформация короны; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Аналогична надписи на скульптуре кат. № 185. На внутренней стороне пьедестала и на одном из штырей ореола вычеканены линии, среди которых можно различить иероглифы «му» — «дерево» и «бай» — «100», но сходство может быть случайным. Там же печать размером 5 × 5 мм с иероглифом «бао» — «драгоценность» и знак — круг с двойным крестом. Интерпретация знаков В. Л. Сычева.

Иконография: См. кат. № 185.

Аналогии: См. кат. № 185.

Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,02	2,0	4,0	0,01	0,006	0,01	0,09	0,02	0,02	0,02	0,1	0,4	фигура
осн.	0,07	2,0	8,0	0,008	0,006	0,006	0,06	0,04	0,02	0,05	0,04		ореол
осн.	0,06	2,0	0,07	0,006	0,03	0,02	0,2	0,01	0,02	0,05	0,05		пьедестал



188. Амитаюс. Китай, 1781 год

5796 I

Латунь, позолота, пигменты, золотая паста.

Скульптура составная: фигура вычеканена по частям; кисти рук отлиты и припаяны, атрибуты и украшения вычеканены и припаяны; надпись на пьедестале выгравирована; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 192, в. фиг. — 135 мм., осн. — 111×89 мм.

Сохранность: Утрачены орел, корона, бумба; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Реставрация: ГосНИИР, 1982–1983 гг.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Надпись: Размещена на передней стенке пьедестала, строчная, выполнена на китайском языке иероглифами: «В 37-й год правления императора под девизом Цяньлуи династии Цин с почтением создано». Год правления соответствует 1781 г. Перевод В. Л. Сычева.

Иконография: См. кат. № 185.

Аналогии: См. кат. № 185.

**Состав:**

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au	
осн.	0,04	2,0	10,0	0,01	0,005	0,008	0,3	0,04	0,01	0,08	0,6		фигура
осн.	0,01	2,0	5,0	0,01	0,003	0,008	0,07	0,03	0,02	0,01	0,02		пьедестал



9.3. Скульптура Китая конца XVIII–XIX веков

189. Амитаюс. Китай, XVIII–XIX века

6095 I

Медный сплав, позолота, раскраска, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции, за исключением атрибута (утрачен, крепился на штыре); орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; позолота; раскраска.

В. — 210. В. фиг. — 160, осн. — 152×115 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения буддистов; поза — дхьяна-сана; жест — дхьяна-мудра; атрибут — амритакалша (утрачен, помещался на ладонях); пьедестал — двойной лотос.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 68, ил. 15. Атрибутирована как Китай, кон. XVIII века.



190. Авалокитешвара, форма Шадакшари. Китай (?), конец XIX века
10584 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибутов; *пушпа* чеканная; орнамент выполнен по воску; атрибуты вложены в руки и не закреплены; позолота; раскраска.

В. — 117, в. фиг. — 93, осн. — 78 × 53 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; два лика; четыре руки; верхняя голова — Будды, одежды и украшения бодхисаттвы; поза — дхьяна-сана; жесты — анджали-мудра (главные руки), кхатакамудра (дополнительные руки); атрибуты — мала (правая рука), *пушпа* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; дно пьедестала без изображений.



191. Коронованный будда. Китай, конец XIX века
10572 I

Медный сплав, позолота.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 155, в. фиг. — 119, осн. — 108 × 89 мм.

Сохранность: Мелкие раковины; заплата на правом бедре — заделка производственного брака; утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; носит корону и серьги; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумиспаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибут — *патра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.



192. Цзонхава Лобзанг-Дакпа (1357–1419). Китай, XVIII век

6085 I
Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 128, в. фиг. — 94, осн. — 107 × 76 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.

Иконография: Иконография тибетского монаха; отсутствует шапка, очевидно, выполненная из ткани и не закреплявшаяся на скульптуре; поза — *дхьяна-санна*; жест — *дхармчакрапривартанамудра*, держит стебли лотосов; атрибуты — *кхадега* и *пустака* (справа и слева на лотосах *ладма*); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 286, ил. 67. Атрибутирована как Джанджухутухта, Китай (?), XVIII–XIX века.



193. Гэсэр. Китай, конец XVIII века

58611

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 172, в. фиг. — 126, осн. — 115 × 76 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.**Поступление:** 1940 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик грозный; одежда — воинские доспехи; поза — *праламбападасана*, сидит на престоле; пьедестал — прямоугольный плинт.**Аналогии:** Вайшравана, Тибет—Китай, первая половина XVIII в., Государственный Эрмитаж. См.: Мудрость и сострадание, кат. № 118; Локапала, Китай, XVIII в., Государственный Эрмитаж, У-1172; Локапала, Китай, XVIII в., Государственный Эрмитаж, У-1173; Локапала, Китай, XVIII в., Государственный Эрмитаж, У-1174; Локапала, Китай, XVIII в., Государственный Эрмитаж, У-1175; Гэсэр, Китай, XVIII—XIX вв., Государственный Эрмитаж, У-1177; Бегцэ, Китай, XVIII в., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1770.

194. Вайшравана. Китай, конец XVIII–XIX века
51181

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; центральный зубец отлит отдельно и укреплен на штыре (ремонт?); орнамент выполнен по воску и доработан; позолота; раскраска.

В. — 168, в. фиг. — 145, осн. — 155 × 78 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут; деформация короны; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1945 г., из кол. Невзорова.

Иконография: Облик грозный; одежда — воинские доспехи; на голове — корона; поза — *прамбанадасана*, сидит на льве; жесты — *кхатакамудра* (обе руки); атрибуты — *накула* (левая рука), знамя (правая рука, утрачено); пьедестал — лотос.

Аналоги: См. кат. № 193.



195. Портрет ламы школы гелук. Китай, конец XVIII–XIX века
5785 I

Латунь, позолота.

Литье полное, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибута (?); орнамент выполнен по воску; позолота; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 410, в. фиг. — 310, осн. — 300 × 220 мм.

Сохранность: Многочисленные следы заделок производственного брака (заплаты); утраты позолоты.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Иконография тибетского монаха; носит шапку школы гелук; поза — *дхьянасана*; жест — *дхармачакраправартанамудра*, держит стебли лотосов; атрибуты — *кхадга* и *пустака* (на лотосах *падма* справа и слева), пьедестал — лотос, на дне пьедестала *вишваваджра* с двойной пустой окружностью в перекрестье.



Состав:

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Au
осн.	1,0	0,1	4,0	0,01	0,1	0,02	0,01	0,04	0,04	0,09	0,09	



196. Хайягрива. Китай (Монголия?), XVIII век
3829 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал, атрибуты (крепление на штырях); орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 150, в. фиг. — 135, осн. — 137 × 58 мм.

Сохранность: Заделки дефектов литья; утрачены атрибуты; утраты полудрагоценных камней, позолоты, золотой пасты и раскраски.

Поступление: 1929 г., из Государственного музейного фонда.

Иконография: Облик гневный; три лика; шесть рук; шесть ног; в причёске три лошадиные головы; одежды и украшения дхармапалы; поза — *алидха*, попирает змей; жесты — *тарджанимудра* (все руки); атрибут — *хладеа* (нижняя левая рука); пьедестал — лотос; дно пьедестала без изображений.



197. Будда Шакьямуни. Китай, XVIII-XIX века
10565 I

Медный сплав, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; золотая паста; раскраска. В. — 157, в. фиг. — 119, осн. — 119×79 мм.

Сохранность: Заделки производственного брака; утраты золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; иконография будды; поза — *дхьямасана*; жест — *дхармачакраправартанамудра*; пьедестал — двойной лотос.

Аналогии: Будда Шакьямуни, Китай, XVIII в., Государственный Эрмитаж, Ко-1.



198. Бодхисаттва. Китай, XIX век

6091 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; позолота.

В. — 150, в. фиг. — 120, осн. — 100×90 мм.

Сохранность: Утрачены концы шарфа, спускавшиеся с пьедестала; утраты камней и позолоты; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.**Поступление:** 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *сукхасана*; жесты — *витаркамудра* (обе руки); пьедестал — двойной лотос.**Публикации:** Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 288, ил. 69. Атрибутирована как Китай, кон. XVIII века.

199. Майтрея. Китай, XVIII–XIX века

46511

Медный сплав, позолота.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал, атрибуты; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; позолота.

В. — 231, в. фиг. — 187, осн. — 101 × 72 мм.

Сохранность: Дефекты литья (производственный брак); утрачена заплата на передней стенке пьедестала; утрачены атрибуты, стоявшие на лотосах, навершие ступы в прическе; утраты позолоты; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1935 г., из Гос. фонда, из собрания Донского антирелигиозного музея.

Иконография: Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — саманада; жест — дхармачакравартанамудра, держит стебли лотосов; атрибуты — ступа (в прическе), лотосы падма с атрибутами — дхармачакрой и калашей (утрачены); пьедестал — лотос.



200. Бодхисаттва. Китай, XIX век

6087 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска.

В. — 99, в. фиг. — 78, осн. — 72×55 мм.

Сохранность: Залелка производственного брака на груди; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.**Поступление:** 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.**Иконография:** Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *бхумистаршамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибут — *патра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.**Публикации:** Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 123, с. 52. Атрибутирована как Китай, XVIII – нач. XIX века.

201. Будда Шакьямуни. Китай (Восточный Тибет?), кон. XVIII–XIX века
6093 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибута (крепление на штыре); орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу; позолота; раскраска.

В. — 165, в. фиг. — 130, осн. — 107×87 мм.

Сохранность: Зарубки на задней стенке пьедестала; утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.

Иконография: Облик мирный; иконография *будды*; поза — *дхьяна*; жесты — *витаркамудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 282, ил. 66. Атрибутирована как Будда Ратнашикхин, Китай, XVIII–XIX века.



10. Скульптура конца XVIII–XIX веков с неясно выраженными стилевыми различиями

202. Ушнишавиджая. Монголия (?), конец XVIII–XIX века
51931

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением атрибутов, крепившихся на штырях; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 385, в. фиг. — 300, осн. — 280 × 180 мм.

Сохранность: Следы заделки производственного брака (заплаты); утрачены атрибуты; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, часть вложений утрачена.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; три лика; девять глаз; восемь рук; правый лик — гневный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жесты — *буддхаширамана* (правая верхняя рука), *кхатакамудра* (вторая правая, верхняя левая и средняя левая руки), *дхьянамудра* (левая нижняя и правая средняя руки), *варадамудра* (правая нижняя рука); пьедестал — двойной лотос.



203. Белая Тара. Монголия, конец XVIII–XIX века

3884 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 315, в. фиг. — 245, осн. — 244 × 150 мм.

Сохранность: Утрачены лотосы, крепившиеся к плечам, центральный зубец короны; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, часть вложений утрачена.

Поступление: 1920 г., из кол. Вишневских.

Иконография: Облик мирный; семь глаз; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); атрибуты — лотосы (утрачены); пьедестал — двойной лотос.

Аналоги: Ушнишавиджая, Тибет—Китай, XVIII–XIX вв., Государственный Эрмитаж. См.: Мудрость и сострадание, кат. № 124; Харити, Китай, XIX в., Бурятский исторический музей, Улан-Удэ, № оф1029.



204. Белая Тара. Китай, конец XVIII века

51911

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции;
орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста;
раскраска.

В. — 270, в. фиг. — 230, осн. — 180 x 130 мм.

Сохранность: Многочисленные следы заделок производственного брака; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик мирный; семь глаз; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жесты — *вародамудра* (правая рука), и *витаркамудра* (левая рука), держит в руках стебли лотосов *падма*; пьедестал — лотос; реликварий в фигуре, отверстие в спине.



205. Ушнишавиджая. Китай, XVIII–XIX века

10574 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — составная фигура (руки отлиты отдельно и припаяны в плечах), атрибуты и концы шарфа, крепящиеся на штырях; орнамент выполнен по воску и доработан по металлу; позолота; раскраска.

В. — 168, в. фиг. — 123, осн. — 102 × 82 мм.

Сохранность: Утрачены атрибуты из пяти рук; утраты позолоты и раскраски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Поступление: 1956 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; три лика; девять глаз; восемь рук; правая голова с гневным выражением лица; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьянасана*; жесты — *варадамудра* (правая нижняя и левая верхняя руки), *кхатакамудра* (правая средняя, левая средняя и правая основная руки), *дхьянамудра* (левая нижняя и правая основная руки); атрибут — фигура *Амитабхи* (на правой верхней руке); пьедестал — двойной лотос.



206. Хайягрива. Китай, XIX век

9564 I

Медный сплав, пигменты.

Литье полов, отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал, часть атрибутов (крепление на штырях); орнамент прочеканен по металлу; иероглиф на спине прочеканен; раскраска.

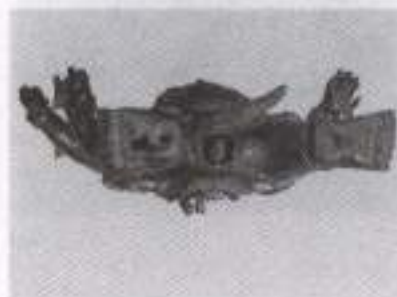
В. — 183, в. фиг. — 159, осн. — 170 × 140 мм.

Сохранность: Утрачена часть атрибутов; утраты раскраски; реликварий в нижней части скульптуры вскрыт, в отверстие видна глиняная пробка, не скрепленная со стенками.

Надпись: Китайский иероглиф «ван»; размещен на спине скульптуры; на фоне шкуры тигра, обернутой вокруг бедер персонажа. «Ван» (князь, царь) — обычный знак на лбу изображаемых китайцами тигров. По традиции считалось, что полосы на шкуре зверя в области лба образуют узор в виде этого иероглифа, отмечая особое значение, которое тигр имеет в животном мире. Перевод и толкование В. Л. Сычева.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик гневный; три лица; шесть рук; восемь ног; *одежды и украшения дхармапалы*; поза — *алидха*, попирает змей; жесты — *тарджанимудра* (все руки); атрибуты — лошадиные головы (в прическе), *ваджра* (правая верхняя рука); пьедестал — лотос с лежащими на нем змеями.



207. Махакала с праджней. Китай, XVIII–XIX века
10577 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — скульптурная группа и пьедестал (крепление на штырях); орнамент прочеканен; надпись на внутренней стенке пьедестала прочеканена; позолота; золотая паста; раскраска; знаки на дне пьедестала прочеканены.

В. — 108, в. фиг. — 91, осн. — 64 × 31 мм.

Сохранность: Утрачены атрибуты из двух рук *Махакалы*; утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.

Надпись: Размещена на внутренней стенке пьедестала. Нанесена в тибетской графике цифра, обозначающая порядковый номер «1». Перевод Е. Д. Огневой.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Оба персонажа имеют гневный облик; *Махакала* — три головы; девять глаз; шесть рук; одежды и украшения *дхарманалы*; поза *Махакалы* — *пратьялидха*; *праджня* стоит, закинув левую ногу на бедро *Махакалы*; в сплетенных в объятиях руках держит *каналу* и *картрику* (главные руки); остальные атрибуты утрачены; пьедестал — лотос; внутри фигуры *Махакалы* имеется реликварий. На дне пьедестала знаки, не поддающиеся истолкованию.



208. Сарвабудхадакини. Китай-Монголия, XIX век

10592 I

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура и пьедестал; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 114, в. фиг. — 98, осн. — 91×45 мм.

Сохранность: Утрачен атрибут, утраты позолоты, золотой пасты и раскраски; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна нет.**Поступление:** 1945 г., из МИД СССР.**Иконография:** Облик гневный; нагая; три глаза; четыре руки; украшения *дхармапалы*; поза — *пратьялидха*; жесты — *кхатакамудра*; атрибуты — две основные руки держат *картрику* (правая) и *капалу* (левая), левая дополнительная рука держит *дамару*; пьедестал — лотос; внутри фигуры имеется реликварий.**Аналогии:** Симхавактрамукха, Китай, XVIII в. См.: Шредер, 157F.

209. Бодхисаттва, тантрическая форма. Китай, конец XIX века
10569 I

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.
Литье полое, одновременная отливка всей композиции,
за исключением атрибутов (крепятся на штырях); ор-
намент выполнен по воску (?); позолота; золотая паста;
раскраска.

В. — 153, в. фиг. — 120, осн. — 82 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и рас-
краски; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения
утрачены.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; четыре руки; *одежды*
и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жесты
и атрибуты — *тарджанимудра* и *ваджра* (правая допол-
нительная рука), *дхьянамудра* (основная правая рука),
тарджанимудра и *пушта* (левая дополнительная рука),
дхьянамудра и *калаша* (левая основная рука); пьеде-
стал — двойной лотос.



210. Амитаюс. Монголия (Китай?), XVIII–XIX века

51711

Медный сплав, позолота, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в два фрагмента — фигура и ореол; орнамент выполнен по воску; позолота; золотая паста; раскраска.

В. — 113, в. фиг. — 77, осн. — 70 × 48 мм.

Сохранность: Утраты позолоты, золотой пасты и раскраски.**Поступление:** 1941 г., из Музея народов СССР.**Иконография:** Облик мирный; одежды и украшения бодхисаттвы; поза — *дхьяна*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакалша* (стоит на ладонях); пьедестал — престол; ореол — *прабхаманда* и *ширашчакра* с растительным декором.**Аналогии:** Скульптура повторяет тип китайских Амитаюсов с надписями эпохи императора Цяньлуна. См. кат. № 185–188. Однако признаков китайской работы скульптура не имеет. Более вероятно монгольское происхождение данного произведения.

211. Шангбван-дордже (Усмиряющий зло). Китай, конец XIX века
10575 I

Медный сплав, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции, за исключением атрибутов (крепятся на штырях); орнамент выполнен по воску (?); позолота; раскраска; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 115, в. фиг. — 85, осн. — 75×60 мм.

Сохранность: Заделка производственного брака; утрачен атрибут; утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик гневный; три глаза; одежда — халат и сапоги; украшения — корона; поза — *сукхасана*; жесты и атрибуты — *буддхаширамана мудра* и *триратна* (правая рука), левая рука — *дхьяна мудра* и *патра* (?) (утрачена); пьедестал — двойной лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с пустой окружностью в перекрестье.



212. Махакала, форма Шадбхуджа. Китай, XIX век
9563 I

Медный сплав, золотая паста, пигменты.

Литье полое, отливка в несколько фрагментов — фигура *Махакалы*, фигура Ганеши, пьедестал, часть атрибутов (крепление на штырях); орнамент прочеканен; иероглиф на спине прочеканен; золотая паста; раскраска. В. — 180, в. фиг. — 150, осн. — 125 × 50 мм.

Сохранность: Утраты золотой пасты и раскраски; реликварий, находящийся внутри скульптуры, вскрыт; пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.

Надпись: См. кат. № 206.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Иконография: Облик гневный; три глаза; шесть рук; одежды и украшения *дхармапалы*; поза — *алидха*, попирает распростертого индуистского бога Ганешу; жесты — *тарджанимудра* (пять рук), *дхьянамудра* (левая средняя рука); атрибуты — *ваджера* и змея (в прическе), *кала* из черепов (правая верхняя рука), *капала* и *картрика* (в двух главных руках перед грудью), двумя верхними руками растягивает шкуру слона; реликварий в нижней части фигуры; пьедестал — лотос.



213. Сарвабуддхадакини. Китай-Монголия, XIX век

6131 I

Медный сплав.

Композиция отлита из двух частей — цельная фигура и пьедестал; крепление на штырях; орнамент выполнен по воску; *вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена; искусственное патинирование (?).

В. — 154, в. фиг. — 136, осн. — 102 × 40 мм

Сохранность: Утраты патинировки.

Поступление: 1947 г., дар г-на Пенкоци.

Иконография: Облик мирный; нагая; три глаза; четыре руки; украшения *дхармапалы*; поза — *алидха*; жест — *кхатакамудра* (все руки); *капала* и *картрика* (главные руки), *дамару* (правая верхняя рука), пьедестал — лотос; на дне пьедестала — *вишваваджра* с окружностью, центр которой отмечен точкой в перекрестье.

Аналоги: Сарвабуддхадакини, Китай, XVIII в., частное собрание. См.: Шредер, 158А.



214. Ваджрадхара. Китай, XIX век

6090 I

Медный сплав, позолота, пигменты (?).

Литье полое, одновременная отливка всей композиции; орнамент выполнен по воску; позолота; раскраска (?).

В. — 180, в. фиг. — 140, осн. — 108 × 78 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и пигментов (?); пьедестал вскрыт, дно пьедестала и вложения утрачены.**Поступление:** 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.**Иконография:** Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жест — *ваджрахум-карамудра*; атрибуты — *ваджра* (правая рука), *ган-та* (левая рука); пьедестал — двойной лотос.**Публикации:** Войтов, Тихменева-Позднеева. № 84, ил. 21, атрибутирована как Ваджравидарани.

215. Манджушри, форма Арапачана. Китай, XIX век

6082 I

Медный сплав, полудрагоценные камни, позолота, пигменты.

Литье полое, одновременная отливка всей композиции за исключением проволочного стебля лотоса; орнамент выполнен по воску; вставки полудрагоценных камней; позолота; раскраска; *Вишваваджра* на дне пьедестала прочеканена.

В. — 164, в. фиг. — 128, осн. — 150 × 850 мм.

Сохранность: Утраты позолоты и раскраски.

Поступление: 1926 г., из кол. А. М. Позднеева.

Иконография: Облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *витаркамудра* (левая рука, держит стебель лотоса), атрибуты — *кхадега* (правая рука), *лустика* на лотосе *падма* (левая рука) пьедестал — двойной лотос, на дне которого — *вишваваджра* со знаком *инь-ян* в перекрестье.

Публикации: Войтов, Тихменева-Позднеева, кат. № 261, ил. 64, атрибутирована как Китай, кон. XVIII — нач. XIX вв.



216. Авалокитешвара, форма Экадашамукха. Китай (?), XIX век

8200 I

Медный сплав.

Раздельная отливка в несколько фрагментов — фигура, пьедестал, атрибуты (утрачены); крепление на штырях. В. — 175, в. фиг. — 163, осн. — 65×63 мм.

Сохранность: Следы заделки дефектов литья; утрачены атрибуты; дно пьедестала отсутствует, следов крепления дна пьедестала нет.

Поступление: 1954 г., из МИД СССР.

Иконография: Облик мирный; одиннадцать ликов; восемь рук; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *сампада*; жесты — *анджалимудра* (главные руки), *витаркамудра* (две пары верхних дополнительных рук), *варадамудра* (пара нижних дополнительных рук); пьедестал — лотос.



Индекс персонажей пантеона

Э. В. Ганевская, Е. Д. Огнева, В. В. Вертоградова

Авалокитешвара (скр. avalokiteśvara — «владыка зрящий», тиб. sruan-ras-gzigs — «взирающий оком») — один из главных *бодхисаттв* махаяны и ваджраяны. Авалокитешвара — *бодхисаттва* созерцания, эманация *Амитабхи*, *будды* созерцания, он — *бодхисаттва* десятой ступени, входит в триаду *бодхисаттв* и в группу «Восемь главных *бодхисаттв*». Возникновение культа Авалокитешвары относится к первым векам н. э. Особая популярность этого *бодхисаттвы* объясняется тем, что он замещает *Шакьямуни Будду* в нашем мире в настоящий исторический период, вплоть до прихода *Майтрейи будды*. В мифологии особенно выделяется его функция спасителя. В «Садхармапундарика-сутре» и в «Самадхираджа-сутре» говорится о тридцати двух формах, которые принимает Авалокитешвара, чтобы спасти страждущих, чьи стоны доходят до него. В рельефных композициях скальных храмов Западной Индии был популярен сюжет «Авалокитешвара, спасающий от огня и воды, от разбойников и других опасностей». Со временем культ Авалокитешвары приобретает все большее значение, его слава превосходит славу *будд*, ему придают черты бога-творца. Прослеживается связь Авалокитешвары с богами индуистской триады — Брахмой, Вишну, Шивой. В Тибете считается, что Далай-лама — одно из его воплощений. Наиболее полный список иконографических форм включает 108 изображений. Главные атрибуты Авалокитешвары — *падма*, *мала*, *калаша*, *аджина*. В каталоге представлены пять иконографических форм Авалокитешвары.

Авалокитешвара Кхасарпапа (скр. khasarapa, тиб. kha-sar-pa-pi — букв. «скользящий по воздуху») — облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*; жесты — *варада-* (правая рука), *урусакстхита-* или *нидратахаста-*мудры (левая рука); атрибут — *падма*. Это царственная форма Авалокитешвары, обитающего в небесном дворце Потала, откуда он наблюдает за страждущими и является на их зов, «скользя (спускаясь) по воздуху».

Авалокитешвара Падманани (скр. padmarāṇi, тиб. rhyag-pa padma — «державший падму в руке») — облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *абханга*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра*, *лолахаста* или *катьяваламбитахаста* (левая рука); держит стебель лотоса. Эта наиболее простая форма имеет глубокий смысл. Лотос представляет макрокосмос и вызывает ассоциацию с Брахмой — прародителем мира. В этой форме Авалокитешвара может иметь имя *Локанатха* или *Локешвара* (букв. «владыка мира»), хотя под этим именем известны и другие иконографические формы. В дополнение к указанным атрибутам они имеют шкуру антилопы (*аджина*), накиннутую на левое плечо.

Авалокитешвара Шадакшари (скр. śadaśāri, тиб. yi-ge-drug-pa — «состоящий из шести слогов») — облик мирный; имеет четыре руки; поза — *дхьянасана*; жест главных рук — *анджалимудра*; жест дополнительных рук — *кхатакамудра*, держат *акшамалу* в правой руке и *падму* в левой. Эта форма Авалокитешвары особенно почитается, так как *мантра* «ОМ! МАНИ ПАД-МЕ ХУМ!», состоящая из шести слогов, является главной молитвенной формулой северного буддизма, Далай-лама Тибета считается воплощением этой формы Авалокитешвары. В «Садханамале» Шадакшари описывается в составе триады, в которой занимает центральное место. Слева помещается Манидхара («несущий драгоценность»), имеющий ту же иконографию, что и центральный персонаж. Справа — богиня Махавидья, являющаяся персонификацией *мантры*. У нее редко встречающаяся *асана* — опирающаяся на одно колено фигура, изображенная в нижней своей части в профиль, в то время как торс повернут в фас. В поздних тибетских и монгольских пантеонах Шадакшари имеет имя Чатурбхуджа, (скр. caturbhuja, тиб. rhyag-bzhi-pa — «четырехрукий»).

Авалокитешвара Махакаруна (скр. mahākaraṇā, тиб. thugs-rje chen-po — «великое сострадание») — другая форма четырехрукого Авалокитешвары. Он изображается как стоящим, так

и сидящим; жесты и атрибуты — *варадамудра* и *акшамала* (правые руки), *падма* и *камандалу* (левые руки).

Авалокитешвара Экадашамукха (скр. *ekadaśamukha*, тиб. *bcu-geig-zhal* — «одинадцатиликий») — облик мирный; имеет одинадцать ликов и восемь рук; лики расположены в пять ярусов — по три в нижних, по одному в двух верхних, причем самый верхний — лик *Амитабхи*, под ней — лик *Махакалы*. Поза — *сампада*; жесты — *анджалимудра* (две главные руки); две пары верхних рук симметрично разведены в стороны с жестами *витаркамудра*, атрибуты — *акшамала* (правая верхняя), *чакра* (правая средняя), *падма* (левая верхняя), *чапа* и *шара* (левая средняя); пара нижних рук опущена вниз в жестах *варадамудра*; левая держит *калашу*. Существует несколько легенд, объясняющих эту форму. Наиболее распространенная версия: Авалокитешвара спустился в область *нараки*, где освобождал грешников и переселял их в Сухавати — рай своего духовного отца *Амитабхи*. Но на место освобожденных прибывали новые грешники. Из сострадания к ним и от сознания невозможности освободить все живые существа голова *бодхисаттвы* раскололась на несколько частей. *Амитабха* превратил осколки в лики и поставил их на тело своего духовного сына. Так Авалокитешвара обрел двадцать два глаза, чтобы видеть страдания людей во всех частях Вселенной и одинадцать ликов, чтобы концентрироваться на мысли о путях освобождения человечества. В этой форме Авалокитешвара считается покровителем и защитником Тибета.

Лит.: Грюнведель. С. 120–136; Гетти. С. 64–65; Мифы народов мира. Т. 1. С. 23–24; Бхаттачарья, 1924. С. 34–40; Гордон. С. 64; Мальман, 1948. С. 57, 58, 154–157, 174–178, 194–195, 300–303; Фуше, 1900. С. 24–28; Рерих. С. 57–58.

Адибудда (скр. *ādibuddha*, тиб. *dang-po'i-sangs-gyas* — «первобудда»). Впервые упоминается в «Манджушринамасангите», не позднее VII в., но широкое распространение получает в X–XI вв. в связи с введением системы *Калачакра-тантры*. Адибудда — самосущий (нерожденный) источник Универсального разума, символ его всеобщности, вечности и полноты. Он обладает высшим телом *будды* — *дхармакаей*. Адибудда не имеет образа, его описывают как бесцветное сияние. С течением времени Адибудда обретает иконографический облик, в частности, *Ваджрадхары* или *Самантабхадры*. Из Адибудды эмануируют *Пять татхагат*, обладающих *самбхогакаей* (телом блаженства), белого, красного, синего, желтого и зеленого цветов. Из них исходят *бодхисаттвы*, обладающие *нирманаккаей* (телом превращения). Таким образом, Адибудда выступает как персонификация всех *будд* и *бодхисаттв*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 45; Говинда. С. 99, 207.

Акашагарбха (скр. *ākāśagarbha*) — один из восьми главных *бодхисаттв*.

Акшобхья (скр. *akṣobhya*, тиб. *mi-bskyod-ra* — «неколебимый») — один из *Пяти татхагат* (см. прил. 2 «Пять татхагат и их соответствия»). Культ Акшобхьи возникает в первые века нашей эры. Его имя встречается в «Аштасахасрикапраджняпарамите» и в «Вималакирти», где упоминается также его *буддхакшетра* — Абхирати. В мандале *Пяти татхагат* он помещается на востоке или в центре, замещая *Вайрочану*. Последнее положение принято в традиции школ *кагью* и *сакья*. Его *праджня* — *Лочана* (скр. *locanā* — «око», тиб. *sangs-gyas-sruan-mig* — «око Будды»), *бодхисаттва* созерцания — *Ваджрапани*, земное проявление — *Канакамуни*, один из *будд* прошлого. Акшобхья имеет украшенную форму и аспект *юганнаддха* (тиб. *яб-юм*), возглавляет семью (кула) под знаком *ваджры*. Главное качество Акшобхьи — неколебимость — символизирует его *бхумиспаршамудра*. Медитирующий на Акшобхью должен увидеть этого *татхагату* синего цвета, из его сердца исходит белый свет, представляющий Мудрость зеркала: в нем различаются все формы, но они не обладают реальностью. В процессе медитации *скандха* Акшобхьи рупа (форма определенной индивидуальности) преобразуется в универсальное тело, заключающее в себе возможность проявления всех сущих вещей в мире. Преобразование происходит посредством Мудрости Великого зеркала, которое остается неколебимым, какие бы предметы в нем ни отражались. *Праджня Акшобхьи Лочана* воплощает Великую пустоту (*шуньяту*), в которой вещи и не существуют, и не не существуют; невозможно сказать, за зеркалом или перед ним они находятся. Иконография: одежда и все признаки *будды*; синий цвет, поза *дхьянасаня*; жест — *бхумиспаршамудра*; атрибут — *ваджра*; *вахана* — слон.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 57; Говинда. С. 84, 117–122.

Амитабха (скр. amitābhā, тиб. 'od-drag-med — «безмерно сияющий») — один из *Пяти татхагат* (см. прил. 2 «Пять татхагат и их соответствия»). Возникновение культа Амитабхи относится к первым векам н. э. В мандале *Пяти татхагат* он занимает место на западе, его *праджня* — *Пандаравасини* (скр. pāṇḍaravāsīnī, тиб. gos-dkar-mo — «носящая светлые одежды»), *бодхисаттва* созерцания — *Авалокитешвара*, земное проявление — *Шакьямуни*, будда настоящего исторического периода, что делает Амитабху особенно популярным. Он воплощается в панчэн-ламах Тибета. Амитабха имеет украшенную форму, аспект *югоннаддха* (тиб. яб-юм), как и все *Пять татхагат*, но, кроме того, у него есть и особая украшенная форма, носящая имя *Амитаюс*. Амитабха возглавляет семью под символом *ладмы* (розового *лотоса*). В мифологии *махаяны* Амитабха известен как создатель *буддхакиштры* Сукхавати, расположенной на западе. Там уверовавшие в него праведники возрождаются в цветах *лотоса*, т. е. получают чистое рождение, не оскверненное грязью чрева, поэтому после смерти жители Сукхавати не возрождаются вновь, достигая *нирваны*. Описание рая Сукхавати дается в «Сукхавативьюхе», где также излагается история самого Амитабхи. Прежде, чем достигнуть состояния *будды*, он был *бодхисаттвой* Дхармакарой. Им был дан обет создать свой рай Сукхавати, что и было исполнено. Медитирующий на Амитабху должен увидеть этого *татхагату* красного цвета, из его сердца исходит красный свет, свет солнца на закате, располагающий к размышлениям и созерцанию (*дхьяне*). В процессе медитации *скандха Амитабхи* самджня (восприятие посредством чувств) трансформируется в трансцендентальную мудрость различительного видения. Воплощением этой мудрости является Пандаравасини — *праджня* Амитабхи, носящая светлые одежды интуитивного видения, более высокого, чем логические средства познания. Иконография Амитабхи: одежда и все признаки *будды*; красный цвет; поза — *дхьянастана*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *патра*; *вахана* — павлин.

Лит.: Мифы народов мира. Т. I. С. 69; Говинда. С. 110, 120.

Амитаюс (скр. amitāyus, тиб. tshe-drag-med — «беспредельно живущий») — одна из украшенных форм *татхагаты Амитабхи*, почитается как податель долголетия. Возникновение культа Амитаюса — сравнительно позднее. Впервые это слово появляется в «Сукхавативьюхе» в начале н. э. в качестве эпитета *Амитабхи*, в сочинении VII в. «Амитаюрджняна-сутра» становится одним из основных имен Амитабхи. Но лишь на рубеже XV в. это название персонифицируется как самостоятельная форма *татхагаты*. К нему обращаются с молитвой о долгой жизни, здоровье и богатстве. Вместе с тем в теории *ваджраяны* беспредельная жизнь трактуется не только как долголетие, но и как жизнь, свободная от связанности. «Беспредельная жизнь» — Амитаюс — возникает из «беспредельного света» — *Амитабхи*, она не может быть ограничена рамками индивидуального «я», в ней реализуется единство всех живых существ. Иконография: облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; прическа — шиньон и локоны, в отличие от прочих украшенных форм *татхагат*, имеющих прическу и *ушнису будды* (см. *Махапурушалакшана*); поза — *дхьянастана*; жест — *дхьянамудра*; атрибут — *амритакалаша*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. I. С. 69; Говинда. С. 230, 264.

Амогхасиддхи (скр. amoghasiddhi — «не зря усердствовавший», тиб. don-yod-grub-pa — «достигший успеха») — один из *Пяти татхагат* (см. табл. «Пять татхагат и их соответствия»). Впервые появляется в «Гухьясамаджа-тантре». В мандале *Пяти татхагат* занимает место на севере, его *праджня* — *Тара*, *бодхисаттва* — *Вишванани*, земное проявление — *Майтрея*. Амогхасиддхи имеет украшенную форму и аспект *югоннаддха* (тиб. яб-юм). Возглавляет кармовую семью под символом *вишваваджры*. Его чудесная духовная сила — *сиддхи* — способствует трансформации личности на пути к просветлению, его *мудра* — *абхая* — ассоциируется с бесстрашием *бодхисаттв* и *будд*, чьим помощником является Амогхасиддхи. Медитирующий на Амогхасиддхи должен увидеть этого *татхагату* зеленого цвета, из его сердца исходит мистический зеленый свет, «свет солнца в полночь», соединяющий в себе синий свет, исходящий из сердца белого *Вайрочаны* и желтый свет *Ратнасамбхавы*. В процессе медитации *скандха Амогхасиддхи самскара* (желание) трансформируется во всеобъемлющую Мудрость, когда исчезает воля к эгоистическим деяниям и просветленный идет через мир, не создавая своими делами новых кармических связей, ведущих к перерождению. Им руководит не желание, а всеобъемлющее сострадание. *Праджня* Амогхасиддхи — *Тара* — воплощение всеобъемлющего сострадания.

Иконография: одежда и все признаки *будды*; цвет — зеленый, поза — *дхьяна-сана*; жест — *абхайя-мудра*; атрибут — *вишваваджра*; *вахана* — слон.

Лит.: Говинда. С. 117–122; Хэмфриз. С. 30; Мифы народов мира. Т. 1. С. 70.

Арапачана Манджуши — см. *Манджуши*.

Архат (скр. arhat — «достигший, достойный», тиб. dgra-bcom-ra — «одолевший врага») — человек, достойный *нирваны* или достигший ее при жизни — высшая ступень совершенствования человека в тхераваде. В *махаяне* занимает второстепенные позиции. Выступает как один из персонажей буддийской иконографической группы «шестнадцать архатов», почитавшихся как ученики или как существа-охранители. В китайской и тибетской традициях к этой иконографической группе добавлены еще два персонажа.

Ачала Манджуши — см. *Манджуши*.

Бегцэ (тиб. beg-tse — «покрытый броней», lcam-sring — «брат и сестра») — бог войны, который остается в этом мире. Относится к разряду *дхармапа*, входит в группу «Восемь ужасных». Согласно легенде, Бегцэ был монгольским добуддийским божеством. Он чинил препятствия Далай-ламе III во время его путешествия в Монголию, но был им побежден и стал служить стражем Учения. Путешествие Далай-ламы III в Монголию в 1578 г. положило начало утверждению в стране буддизма в форме ламаизма (учение школы *гелук*). Бегцэ был в числе прочих местных богов, введенных в буддийский пантеон в качестве охранителей Учения. Иконография: облик гневный; одежда — доспехи воина; поза — *алидха*; попирает тела лошади и человека; атрибуты — меч *кхадеа*, рассекающий жизненные корни врагов и уничтожающий препятствия; вырванное сердце; коралловый посох со знаменем красного цвета; *чана* и *шара*. Место обитания — крепость на медной горе, посреди моря крови или на горе на кладбище. Его сестра имеет облик демоницы, едущей на мелвеле-людоеде или на льве, терзающем людей.

Лит.: Небески-Войковец. С. 88–95.

Белая Тара (скр. sitatāra, тиб. sgrol-dkar — «белая тара») — манифестация *Тары*, воплотившейся в китайскую принцессу Вэньчен (тиб. Кончжо). Принцесса, выданная замуж за тибетского царя *Сронцангампо*, совместно с другой женой царя, непальской принцессой *Бхрикути*, воплощением *Зеленой Тары*, обратила его в буддизм. Иконография: облик мирный, *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *варада*- (правая рука) и *витарка*- (левая рука) *мудры*; отличительный признак — дополнительные глаза на ступнях ног, на ладонях рук и на лбу, имеет эпитет «семиглазая».

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 494.

Бодхисаттва (скр. bodhisattva, тиб. byang-chub-sems-dpa' — «существо просветления») — тот, кто решил идти по пути к просветлению и дал обет перед лицом одного из *будд* или бодхисаттв спасти все живые существа от уз перерождений. Бодхисаттвы — главные помощники людей. В то время как *будды*, пребывая в *нирване*, теряют возможность вмешиваться в дела живых существ, *бодхисаттвы* остаются в мире, воплощая собой деятельную любовь во благо всего сущего. Каждый, кто имеет должную решимость, может вступить на путь *бодхисаттвы*. Этот путь имеет несколько стадий, протяженностью в тысячи лет. «Аватамсакасутра» называет 10 условий рождения *бодхисаттвой*: «сознание [обращенное к] просветлению» (скр. bodhicitta), высокое решение (скр. adhyāśaya), ступени (скр. bhūmi), великий обет (скр. mahāprañidhāna), правильные мысли (скр. yoniso-manasikāra), великое сострадание (скр. mahākāruṇa), великая колесница (скр. mahāyāna), созревание существ (скр. sattvaripācana), знание и средства познания (скр. jñāna, urāya), знание всех справедливых учений (скр. sarvadharmabhāvana). Далее говорится о четырех стадиях, которые проходит *бодхисаттва* в течение многих перерождений. На первой стадии проявляются врожденные благородные качества будущего *бодхисаттвы*, и он пускает корни добра; на второй впервые понимает возможность достичь просветления, т. е. обретает бодхичитту и дает великие обеты спасти живые существа; на третьей стадии он становится *бодхисаттвой* и практически исполняет обеты. Третья стадия включает семь ступеней: радость (скр. pramuditā), незапятнанность (скр. vimāla), яркость (скр. prabhākāṇī), врожденная

мудрость (скр. arīṣmati), непобедимость (скр. sudurjaya), присутствие (скр. abhimukhī), безграничность (скр. dīpaṅgama). Четвертая стадия включает следующие три ступени: неподвижная (скр. aśala), в которой *бодхисаттва* еще не все познал, но уже без усилия предается своей деятельности; истинная мудрость (скр. sadhumati), в которой *бодхисаттва* покидает свое плотское тело, подверженное рождением и смертям, и обретает тело, состоящее из элементов Закона; облако Закона (скр. dharmamegha), находящееся в области чистого знания, — последняя ступень перед *нирваной*. Бодхисаттву десятой ступени называют наследным принцем (подразумевается наследный принц Царя Закона). На своем пути *бодхисаттва* проявляет шесть совершенств (скр. rāgamitā): *парамиту* даяния (скр. dāna), высшим проявлением которой является приношение в жертву себя самого; *парамиту* нравственности (скр. śīla) с высшим выражением — всеобъемлющей любовью; *парамиту* терпеливости (скр. kṣanti), высшее выражение — отказ от неверных намерений; *парамиту* мужества (скр. vīra), высшее выражение — непоколебимая решимость достичь просветления; *парамиту* способности к созерцанию (скр. dhyāna), кульминацией которой является осознание высшей реальности; *парамиту* мудрости (скр. praññā), кульминацией которой является полное, совершенное просветление. Бодхисаттвы, достигшие высшей стадии совершенства носят титул «махасаттвы» (скр. mahāsattva — «великое существо»). Бодхисаттвы-махасаттвы объединены в несколько групп, среди которых наиболее важные три: 1) Бодхисаттвы созерцания — эманации *Пяти татхагат*: *Авалокитешвара*, *Майтрея*, *Самантабhadра*, *Ваджrapани*, *Вишvapани* (см. прил. 2 «Пять татхагат и их соответствия»); 2) Триада: *Авалокитешвара*, *Ваджrapани*, *Манджушри*, где первый представляет милосердие, второй — мужество, третий — мудрость; 3) *Восемь главных бодхисаттв*: *Авалокитешвара* с *акшамалой*, *Акашагарбха* с *солнцем* и *пустакой*, *Ваджrapани* с *гхантой* и *ваджрой*, *Кшитигарбха* с *чинтамани* и *пустакой*, *Сарваниваранавишкхамбхин* с *полумесяцем* и *пустакой*, *Майтрея* с *чакрой* и *калашей*, *Самантабhadра* с *чинтамани* и *ваджрой*, *Манджушри* с *кхадгой* и *пустакой*. Изображения всех восьми делаются однотипными: стоящими, руки с жестами *витарка* и *варада*, но у первой четверки *витаркамудра* исполнена правой рукой, а *варада* левой; у второй четверки положение рук меняется. Это объясняется тем, что фигуры *бодхисаттв* располагаются на алтаре по четыре с каждой стороны от главного персонажа. Атрибуты могут лежать на лотосах или их держат в руках, причем набор из двух предметов далеко не обязателен, может быть представлен и один атрибут, наиболее характерный для данного *бодхисаттвы* и не повторяющийся в данной группе.

Лит.: Говинда. С. 220, 273–277; Мифы народов мира. Т. 1. С. 181.

Будда (скр. buddha, тиб. sangs-rgyas — «пробужденный») — человек, достигший высшего уровня духовного развития, при котором прекращаются перерождения и осуществляется переход в *нирвану*. Называют пять, семь, затем двадцать четыре будды, рождавшихся в различные исторические периоды и проповедовавших *Дхарму* в этом мире. Складывается представление и о грядущем будде *Майтрейе*. Он придет через пять тысяч лет после *Гаутамы*. К обретению состояния будды ведет длинный путь духовного совершенствования на протяжении многих перерождений. Каждый проповедующий *Дхарму* будда проходит через стадию *бодхисаттвы*, что отличает его от будды низшего ранга — пратьекабудды (скр. pratyekabuddha — «одиночный будда»), который, обрета просветление, не проповедует *Дхарму* другим людям. Согласно мифологии *махаяны*, количество будд неисчислимо, они живут и действуют в различных вселенных, в различные временные периоды. Вселенная, где пребывает один из будд и где действует его закон, называется *буддхакиштра* — «поле будды». В множественности будд содержится подтверждение возможности для каждого человека достичь этой высшей стадии духовного развития. Важным введением *махаяны* является *трикая* — учение о трех телах будды. Оно утверждает тождество всех будд, поскольку они суть проявление высшего абсолютного «тела Закона» (*дхармакая*, скр. dharmakāya). Второе тело — идеальное тело (*самбхогакая*, скр. sambhogakāya, — «тело блаженства»), им обладают будды, творящие свой мир, свою *буддхакиштру*; третье — иллюзорное тело (*нирманакая*, скр. nirmānakāya «тело превращений»), им обладают будды, зримые миром, подобно *Шакьямуни* Будде. *Ваджrapани* вносит свой вклад в развитие теории будды. Главное в нем — концепция *Пяти татхагат* (Пяти будд созерцания), в свете которой изменяется и концепция *трикая*. Абсолютное тело *дхармакая* отождествляется с *Адибуддой*, чьим проявлением являются *Пять татхагат*, обладающих *самбхогакаей* и их

семьи (кула). Известны также и другие группы будд: тридцать пять будд покаяния, девять будд врачевания. От обычных людей будд отличает ряд признаков физического и духовного свойства — *маханурушалакшана*. Те из качеств, которые различимы взглядом, вошли в иконографию будды. В их числе: правильное телосложение; одежда монаха (см. *Шесть предметов монаха*); коротко остриженные волосы; выступ на темени — *ушниси*; завиток между бровей — урна, передаваемый в изображениях пятном краски или круглым выступом; перепонки между пальцами (изображаются в основном в искусстве эпохи Гуптов). Будды обладают «Восьмью драгоценностями»: зонтом, двумя рыбами, вазой с напитком бессмертия; *лотосом*, раковиной, узлом-*шриватсой*, победным знаменем, колесом с восьмью спицами. «Восемь драгоценностей» составляют отдельную структурную единицу в культовой практике буддизма и могли изображаться на иконах или устанавливаться на алтаре. В иконографии *ваджраяны*, помимо обычных форм будд, существуют украшенные формы. Это изображения в *одежде и украшениях бодхисаттвы*, но с *ушнисей* и прической будд. Они представляют *самбхогакаю татхагату*. Около X в. в искусстве северо-восточной Индии появляются изображения *Шакьямуни*, носящего корону, серьги и ожерелье при обычной монашеской одежде. Такие изображения называют «будда Коронованный» или «будда Увенчанный». *Татхагаты* имеют аспект *югоннаддха*, причем изображаются в украшенной форме. Существуют также тантрические формы *татхагаты*, имеющие несколько голов и рук.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 189–90; Хэмфриз. С. 48, 152, 185; Буддизм. С. 93–94.

Будда Шакьямуни (скр. śakyamuni, тиб. sha-kyu thub-pa — «отшельник из рода шакьев») — имя-прозвание исторического будды, последнего из будд, проповедовавших *Дхарму* в этом мире. Его собственное имя — Сиддхартха («цели достигший») и родовое имя — Гаутама. Кроме того, в качестве имен употребляются эпитеты, отражающие качества Шакьямуни Будды: бхагават («благословенный»), татхагата («постигший истинную сущность»), сутата («ко благу пришедший»), джина («победитель»). По мнению большинства ученых, Шакьямуни — реальное историческое лицо. Однако, как писал С. Ф. Ольденбург, «цельный образ Будды, Христа, Мухаммеда получит только тот, кто узнает их такими, какими представляли и представляют их себе верующие буддисты, христиане, мусульмане. И только эти образы для нас важны, потому что на самом деле в жизни и истории остались только Будда буддистов, Христос христиан, Мухаммед мусульман, они живы и поныне, а те неопределенные тени, которые мы попытаемся очертить при помощи того, что считаем правдою, только тени и больше ничего». В общей буддийской традиции существуют различные версии земной и внеземной жизни основателя учения, но общим для них является представление о том, что до рождения на земле Шакьямуни Будда прошел долгий подвижнический путь *бодхисаттвы*. В течение многих *кальп* он перерождался в виде различных существ — животных, людей, богов. Об этом рассказывают джатаки — нравоучительные притчи о прошлых жизнях Шакьямуни, поведенные якобы им самим. Свод джатак «Джатакамалу» («Гирлянда джатак») составил в IV в. н. э. буддийский поэт Арья Шура. Примерно в это же время сюжеты джатак были запечатлены в стенописи скальных храмов, высеченных в горах Аджанта (Северо-западный Декан). Накопив за время своих прошлых жизней много благих заслуг, будущий Шакьямуни возродился на небе Тушита, где *бодхисаттвы* обретают свое предпоследнее рождение перед тем, как родиться на земле для проповеди учения. Далее следуют 12 этапов: 1) *бодхисаттва* приходит к мысли, что пришло подходящее время, чтобы родиться в мире, и решает, в какой части света, в какой стране и семье ему надлежит родиться; и он выбрал Индию, в матери — царицу Майю, жену царя Шуддходаны, правившего небольшим царством в предгорьях Гималаев; 2) *бодхисаттва* сходит на землю, предварительно передав свою корону *бодхисаттве Майтрее*, который придет в мир в качестве будды после того, как сила *Дхармы* ослабеет; 3) *бодхисаттва* входит в тело своей матери; 4) *бодхисаттва* рождается, выйдя из правого бока своей матери, не причинив ей боли; 5) *бодхисаттва* накапливает земные знания; 6) *бодхисаттва* живет в радости и удовольствии; 7) *бодхисаттва* покидает свой дом; 8) *бодхисаттва* ведет жизнь странствующего аскета — искателя пути спасения; 9) *бодхисаттва* сидит в состоянии глубокого сосредоточения под деревом *бодхи*, побеждает демона *Мару*; 10) *бодхисаттва* обретает просветление и становится буддой; 11) будда проповедует *Дхарму*; 12) будда входит в *нирвану*. Иконография: одежда и все признаки

будды; позы: стоячие — *абханга* и *саманада*; сидячие — *дхьяна-сана*; жесты — *мудры*, символизирующие события из жизни Шакьямуни: размышление под деревом *бодхи* (*дхьяна-мудра*); победа над *Марой* и просветление (*бхумиспаршамудра*); укрощение опьяненного слона, выпущенного противником Будды — Девадаттой (*абхьямудра*); первая проповедь учения в оленьем парке вблизи Варанаси (*дхармачакраправартанамудра*); сходжение с неба Траястримша, где Будда проповедовал *Дхарму* своей матери, умершей вскоре после рождения Сиддхартки (*варадамудра*). Другие события из жизни Шакьямуни показаны сценами, в которых участвует несколько персонажей. В сюжете рождения *бодхисаттвы* можно видеть женскую фигуру, стоящую под деревом, из ее правого бока выходит тело младенца, которое принимает на развернутое полотно другая женщина (сестра Майи), тут же могут находиться боги Брахма и Индра, небожители и т. п. *Паринирвана* Будды представлена фигурой Шакьямуни Будды, лежащего на ложе, около него могут изображаться его ученики. Особую иконографию имеет сюжет «Будда — укротитель змей» и близкий к нему сюжет «Будда Мучилинда». Оба они связаны с темой *нагов* — змей или змееподобных существ, полубожественных персонажей, занимающих большое место в буддийской мифологии. Наги почитаются, в частности, охранителями Учения. Считается, что Будда передал им сутру «Праджняпарамиту» — главное сочинение *махаяны*. Наги должны были сберечь ее до той поры, когда люди будут способны воспринять идеи *махаяны*. Змей Мучилинда защитил Будду от непогоды, раскрыв над ним капюшон. Нагам Будда прочел одну из первых своих проповедей и таким образом указал им путь к спасению. Иконография этого сюжета: Будда сидит в позе *дхьяна-сана*, его руки сложены в жесте *уттарабодхимудра*. Над головой Будды поднимаются головы пяти или семи кобр с распущенными капюшонами, их переплетенные друг с другом тела спускаются по спине Будды. В иконографии Будды известны различные виды пьедесталов: лотос, престол, престол с лotosовым постаментом, алмазный трон «*ваджрасана*» — трон одного из указанных типов с изображением *ваджры*.

Лит.: Ольденбург, 1919. С. 4–5; Циммер, С. 64–65; Мифы народов мира. Т. 2. С. 195, 637–638.

Будда Бхайшаджьягуру (скр. bhāiṣajyaguru, тиб. sman-gyi bla-ma — «наставник врачевания», тиб. be-tu-gya 'od-kyi rgyal-po — «царь лазурного света») — будда врачевания, возглавляющий группу «Девять будд врачевания», впервые упоминается в «Шатасахасрикапраджняпарамите», не позднее II в. н. э. Главное сочинение, посвященное этому будде — «Бхайшаджьягуру-сутра». В ней описывается рай наставника врачевания Бхайшаджьягуру, называемый «Вайдурьянирбхаса» — «блеск драгоценного камня вайдурья (ляпис лазури)». В своем раю он проповедует *Дхарму*, лечит людей от болезней и продлевает им жизнь. Бхайшаджьягуру поклоняются, чтобы обрести здоровье и долголетие, но он не дает конечного освобождения. Иконография: одежда и все признаки *будды*; поза — *дхьяна-сана*; жесты — *варада-* и *дхьяна-* *мудры*; атрибуты — *амалака* в правой руке и *патра* в левой, сидение — *лотос*. Может изображаться в одежде и украшениях *бодхисаттвы*.

Лит.: Бхаттачария, 1924.; Гордон, С. 56; Мифы народов мира. Т. 1. С. 201.

Будхалакини — см. *Сарвабуддхадакини*.

Бхагават (скр. bhagavān — «благой») — эпитет многих наставников и *Шакьямуни Будды*. В *ваджраяне* мужская мирная форма *идама*.

Бхагавати (скр. bhagavati — «благая») — в *ваджраяне* женская мирная форма *идама*.

Бхрикути (скр. bhṛkūtī, тиб. khro-gñeg-sap-ma — «гневно-нахмуренная») — богиня, называемая в тибетской традиции *Тара Зеленая*. Согласно некоторым *садханам*, считается эманацией *Амитабхи* и может иметь изображение этого *будды* в качестве украшения на голове. Иконография: хотя считается мирной манифестацией, изображается в гневно-нахмуренными бровями, облике: одноголовая, трехглазая, четырехрукая; правая нижняя рука — в жесте *варадамудра*, иногда держит *лотос*; в правой верхней руке — четки, в левых руках держит трезубец и вазу.

Лит.: Гетти, С. 124–125.

Ваджрабхайрава или Шри Ваджрабхайрава (скр. śrīvajrabhairava, тиб. dpal rdo-rje 'jigs-byed — «устрашающий *ваджрой*») — известен также под другими именами: Ваджрабхайанкара, Бхайрава, Ямари, Ямантака; является гневной эманацией *Манджушри*, *идамом Цзонхавы*, *идамом*

школы *гелук*. В гневной ипостаси покорил бога смерти Яму, поэтому его называют Ямантака и изображают с головой быка, но известны его ипостаси с головой человека. Является персонализацией текста «Шримахваджрабхайрава-тантра», где приводится его детальное описание. Иконография: в простой форме изображается с бычьей головой; трехглазый; двурукий; в правой руке держит *карттрику*, в левой — *капалу*; его сложная форма описана в указанном тексте: девятиголовый; тридцатичетырехрукий; шестнадцатиногий; первая голова — бычья, последняя — голова *Манджуири* с гневным обликом; в руках держит все тантрические символы; шагает вправо; правыми ногами попирает животных, левыми — птиц; корона из черепов, третий глаз; *праджня* — *Ветали*.

Лит.: Гетти. С. 124–125.

Ваджраварахи (скр. vajravārāhī, тиб. rdo-gje phag-mo — «алмазная свинья») — *дакини*, *праджня* *идама Самвары*, который считается эманацией *Амитабхи*; четырехголовая; двенадцатирукая; является буддийским подвижником для наставлений в учении. Ваджраварахи, очевидно, первоначально была одной из ипостасей богини света Маричи (скр. marīcī), отличительным признаком которой служит повозка, запряженная семью свиньями. Маричи особенно почитается в женском монастыре Самдин, стоящем на озере Ямдог в Тибете. Ваджраварахи также почитается в этом монастыре и воплощается в его настоятельница, она покровительствует школе *карма-кагью*, которой принадлежит монастырь Самдин. Иконография: имеет как мирный, так и гневный облики. В гневном облике изображается нагой, с распущенными волосами, что символизирует свободу от иллюзий, скрывающих подлинную сущность вещей. За ее правым ухом — выступ в виде головы свиньи; поза — *ардхапарьянканритья*; попирает трупы; жест — *тарджанимудра*; держит *ваджру* (правая рука), что устрашает демонов в десяти областях мироздания. Другие атрибуты — *капала*, *карттрика*, *кхатванга* с трезубцем в навершии. Может иметь четыре руки. В мирном облике — свиноголовая; *одежды и украшения дхармапалы*; атрибуты — *капала* и *карттрика*; поза — *ардхапарьянканритья*. Как в гневном, так и в мирном обликах имеет аспект югоннадха в качестве *праджни Самвары*.

Лит.: Ольденбург, 1914. С. 58; Туччи, 1948. С. 71, 72; Дылыкова. С. 226; Бхаттачария, 1958. С. 207–209.

Ваджраварахидакини — см. *Ваджраварахи*.

Ваджрадхара (скр. vajradhara, тиб. rdo-gje-chang — «державший *ваджру*») — *будда*, почитаемый школами *кагью* и *гелук* как проявление *Адибудды*, символизирует недвойственность и необусловленность основы просветления. В традиции других тибетских школ место Ваджрадхары занимает *Ваджрасаттвы* или *Самантабхадра*. От Ваджрадхары получил учение индийский *махасиддха* Тилопа. Затем оно последовательно перелагалось от учителя к ученику. Иконография: облик мирный; прическа, *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьянасаня*; жест — *ваджрахумкарамудра*; атрибуты — *ваджра*, *гханта* (держит в руках); цвет — синий. Имеет аспект югоннаддха (тиб. яб-юм), *праджня* — *Праджняпарамита*.

Лит.: Гордон. С. 50–53; Хэмфриз. С. 209; Мифы народов мира. Т. 1. С. 208; Буддизм. С. 89, 141.

Ваджрадхатвишвари — *праджня Вайрочаны*.

Ваджрайогини (скр. vajrayoginī, тиб. rdo-gje'i rnal-'byor-ma) — иконографическая группа четырех женских божеств: «Ваджранкуша, Ваджрапаша, Ваджраспхота, Ваджрагханта» — стражниц ворот, ведущих в *мандалу*.

Лит.: Гетти. С. 125.

Ваджрапани (скр. vajrāṇī, тиб. phyag-na rdo-gje — «несущий *ваджру* в руке», тиб. rdo-gje-sap «владеющий *ваджрой*») — *бодхисаттвы* созерцания, эманация *Акишобхы*, является третьим в группе «*Авалокитешвара, Манджуири, Ваджрапани*» и входит в группу «*Восемь главных бодхисаттв*». Изображения Ваджрапани впервые появляются на гандхарских рельефах в первые века н. э., но его иконография в то время еще не сложилась. Как замечает А. Фуше, это еще не персонаж, а скорее ампула ваджраносца, вооруженного охранителя *будды*. Он изображается по несколько раз на одном и том же рельефе; в сцене «*Семь будд прошлого*» каждый *будда*

представлен со своим ваджрапани, который имеет вид то юноши, то бородатого мужчины. В мифологии *махаяны* Ваджрапани также выполняет функцию спутника *Шакьямуни*: он присутствует при его рождении и во время проповеди, которую *Будда* прочел *нагам*. В мифологии *ваджраяны* Ваджрапани — защитник тайного учения, поражающий тупость и заблуждения. Он входит в группу *дхармапал* и *идамов*. Особенно популярны гневные формы Ваджрапани. Иконография мирных форм: *одежды и украшения бодхисаттвы*; позы — возможны все позы мирных форм; жесты — *дхармачакраправартана-*, *варада-*, *дхьяна-*, *витарка-*, *бхумиспаршамудры*; атрибуты — *ваджра*, *гханта*, *утпала*. Образ Ваджрапани с *ваджрой* и *гхантой* может полностью совпадать с иконографией *Ваджрасаттвы*, что указывает на возможное происхождение последнего от Ваджрапани. Иконография гневных форм: *одежды и украшения дхармапалы*, поза — *пратьялидха*; жесты — *тарджани-* и *бхутадамара-* *мудры*, атрибуты — *ваджра*, *гханта*, *паша*, *капала*, змеи. Имеет, кроме обычной, трехликую шестирукую и четырехликую восьмирукую формы. Отличительная особенность гневного Ваджрапани — украшения из змей. Он выступает в мифологии и как змеборец, и как покровитель змей, почитается как спаситель от зменных укусов. Существует очень редко встречающееся изображение Ваджрапани в виде *Гаруды*, что также связано с функцией змеборчества. В каталоге представлена очень редкая иконография мирной формы Ваджрапани, держащего *ваджру* в двух поставленных друг на друга кулаках (кат. № 13).

Одна из скульптур собрания ГМВ определена как Ниламбара Ваджрапани (скр. *nilambara vajrarāpi* — «Ваджрапани в синих одеждах»). Иконография: облик гневный; одна голова; четыре или шесть рук; поза — *пратьялидха*, попирает персонажа в короне, лежащего на ложе из змей; жесты — сложная *мудра*, близкая к *бхутадамарамудре*, исполненная двумя главными руками, которой ни Гетти, ни Грюнведель не дают определения; *тарджанимудра* — все остальные руки; атрибут — *ваджра* (правая верхняя рука).

Лит.: Бхаттачария, 1924; Гордон, С. 62; Мифы народов мира. Т. I. С. 208; Фуше, 1905. С. 54–61; Гетти, С. 50; Грюнведель, 1900. С. 164.

Ваджрасаттва (скр. *vajrasattva*, тиб. *gdo-gje-sems-dpa'* — «существо *ваджры*») — *будда*; почитается рядом тибетских школ как проявление *Адибудды*. Олицетворяет единство всех *татхагат*, или *будд* созерцания. Подобно тому, как проходя через прозрачную призму, свет разлагается на спектр цветов, в белом Ваджрасаттве слиты все цвета *Пяти татхагат*. Подобным же образом в его мудрости соединены все мудрости *Пяти татхагат*. Он является также символом очищения. В *мандале Пяти татхагат* он замещает *Ваджрадхару*. Иконография: облик мирный; прическа, *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьяна*; жесты — правая рука держит перед грудью *ваджру*; левая, держащая *гханту*, опущена на бедро; цвет — белый; имеет аспект *югоннаддха*, *праджня* — Ваджрасаттватмика.

Лит.: Гордон, С. 52–53; Говинда, С. 206–210, 249–252; Хэмфриз, С. 209; Мифы народов мира, 1991. Т. I. С. 208; Буддизм, С. 89.

Ваджрасаттватмика — *праджня Ваджрасаттвы*.

Ваджратара (скр. *vajratārā*, тиб. *gdo-gje'i sgröl-ma* — «ваджрная *Тара*») — форма *Тары*, в которой она ассоциируется с ваджрной, алмазной сущностью мироздания. Ваджратара входит в группу четырех *Тар*, охраняющих ворота *мандалы*. Ее также связывают с магией; считается, что Ваджратара обеспечивает успех тем, кто ей поклоняется. Ее *мантра*, завязанная в край одежды, охраняет в лесу от диких зверей; повторение *мантры* при сжигании ста восьми голубых *лотосов утпала* покоряет сердце женщины; спрятанное в доме врага перо вороны, над которым произнесли *мантру* Ваджратары, приведет к разрушению дома в течение недели и т. п. Иконография Ваджратары: мирный облик; имеет четыре головы и восемь рук; атрибуты — *ваджра*, *паша*, *шанкха*, *ваджранкуша*, *утпала*, *шара* и *чапа*; жест — *тарджанимудра*.

Лит.: Туччи, 1948. С. 388; Бхаттачария, 1924. С. 123; Кларк, А6, В14.

Вайрочана (скр. *vairocana*, тиб. *nam-par-srang-mdzad-pa* — «распространяющий сияние») — один из *Пяти татхагат* (см. прил. 2 «Пять татхагат и их соответствия»). Описывается как сияющее солнце, чей свет проникает во все уголки Вселенной. Впервые упоминается

в «Гухьясамалджа-тантре». В мандале *Пяти татхагат* занимает положение в центре, его *праджня* — Ваджрадхатвишвари (скр. vajradhātviśvarī, тиб. rdo-rje khams-gyi-dbang-phyug-ma — «ладьячища сферы ваджры»), *бодхисаттва* созерцания — *Самантабхадра*, земное проявление — Кракучханда, один из *будд* прошлого. Вайрочана имеет аспект *югоннаддха* и две украшенные формы: одну обычную, другую с четырьмя ликами, носящую имя Сарвавидвайрочана (скр. sarvavidvairocana, тиб. kun-rigs nam-rag-srang-mdzad-pa — «всеведущий Вайрочана»). Вайрочана возглавляет семью под символом *чакры*. Медитирующий на Вайрочану должен увидеть этого *татхагату* белого цвета, из сердца его исходит свет темно-синего цвета, подобный цвету ночного неба, в котором Вселенная раскрывает себя. Это синий цвет *шумьаты* — универсального источника всего сущего в мире. В процессе медитации *скандха Вайрочаны* виджняна (скр. vijñāna — ограниченное индивидуальное сознание) преобразуется в знание универсального космического закона — дхармадхатуджняна (скр. dharmadhātujñāna), воплощением которой является *праджня* Вайрочаны *Ваджрадхатвишвари*. Иконография Вайрочаны: одежда и все признаки *будды*; белый цвет; поза — *дхьяна*; жест — *дхармачакраправартанамудра*; атрибут — *чакра*; *вахана* — лев или дракон.

Лит.: Говинда. С. 83; Мифы народов мира. Т. 1. С. 209.

Вайшравана (скр. vaiśravaṇa, тиб. nam-thos-sras) — один из *локал*. См. *Кубера*.

Ветали (скр. vetāṇī) — демоница, женская разновидность злых духов (ветала), составляющих вместе с демонами-бхутами свиту Шивы; одна из демониц в свите *Махакалы*.

Вирудхака (скр. virudhaka) — один из *локал*.

Вирупа (скр. virūpa, тиб. vi-gu-ra, другое имя — Вирвапа или Бирвапа) — один из восьмидесяти четырех *махасиддх*, патрон школы *сахья*; очевидно, историческая личность — буддийский монах, живший в VII в. в Южной Индии. Сведения о Вирупе содержатся в ряде религиозных текстов, о нем упоминает тибетский историк Таранатха. На основании этих источников можно заключить, что Вирупа был хорошо осведомлен в различных системах буддийского тантризма, главной же своей целью считал проповедничество. Он считается создателем доктрины «Путь-плод», которая в XI в. стала основной доктриной школы *сахья*. Легенда приписывает Вирупе также сверхъестественные качества. В течение 24 лет он почитал *дакини Ваджраварахи*, произнося ее *мантру*, и получил от нее чудесную способность оживлять убитых им животных. Он мог также останавливать движение солнца и луны, поворачивать вспять течение рек *Махасиддхи*, возвысившиеся благодаря своей чудесной силе над ordinary людьми, позволяли себе экстравагантные поступки. О Вирупе рассказывают, что он ел мясо голубей и пил вино, за что был изгнан из монастыря. Образу, который возникает из описаний, соответствует иконография Вирупы. Он имеет тучное телосложение, изображается нагим, с украшениями из цветов; сидит в позе *махараджалила* на шкуре антилопы, держит в правой руке *капалу*; левая рука поднята, пальцы сложены в жесте угрозы *тарджанимудра*.

Лит.: Бегэн. С. 154; Крапивина. С. 141–144; Буддизм. С. 217.

Вирупакша (скр. virupakṣa) — один из *локал*.

Вишвапани (скр. viśvarāṇī) — *бодхисаттва* созерцания, эманация *Амогхасиддхи*.

Восемь главных бодхисаттв — см. *Бодхисаттва*.

Восемь ужасных — см. *Дхарманала*.

Вьяхрадакини (скр. vyāghradākinī — «тигро(головая)» дакини) — спутница *Симхаактры*.

Гаруда (скр. garuḍa — имя царя птиц, тиб. nam-mkh'a-lding — «парящий в небе» или kyung — «орел»). В индуистской мифологии — *вахана* бога Вишну; враг змей, связанный с солнечной символикой. В буддийской мифологии — существа, борющиеся со змеями; сохраняют связи с солнечной символикой, изображаются в виде птиц с человеческим торсом и руками, держащими змею в клюве. Фигура Гаруды обычно помещается на вершине спинки трона.

Лит.: Терентьев. С. 28; Мифы народов мира. Т. 1. С. 266–267.

Гаутама (скр. gautama) — родовое имя *Будды Шакьямуни*.

Гухьясамаджа (скр. *guhyaśamāja*, тиб. *gsang-ma-'dus*-pa или *gsang-'dus* — «тайное собрание») — имя означает мистическое единство «тела», «речи», «разума» *Адибудды*. Гухьясамаджа — тантрическая форма *Ваджрадхары*, персонификация текста «Гухьясамаджа-тантра». Иконография Гухьясамаджи представляет так называемых мирных *идамов*: *одежды и украшения будхисаттвы*, может быть коронованым как относящийся к разряду *будд*; обычно представлен в сидячей позе, трехголовым, шестируким, имеет аспект югоннадха; в двух главных руках, обнимающих трехголовую, шестирукую *праджню*, — *ваджра* и *ганта*.

Лит.: Гетти. С. 144; Лессинг. С. 74–75.

Дакини (скр. *dākinī* — «дарительница», тиб. *mkā-'gro-ma* — «передвигающаяся по воздуху») — в индийской традиции ужасные мстительные спутницы богини Кали. Они обитают на местах кремаций и в других уединенных и страшных местах, которые обычные люди обходят стороной. Но именно эти места избирали йоги для своих медитаций. Поэтому дакини стали рассматриваться как помощницы в процессе медитации. В буддизме *ваджраяны* дакини — *праджни*, изображаемые в угрожающем виде, они носительницы интуитивной формы сознания, пробуждающие опыт веков, дремлющий в подсознании человека, и поднимающие его на уровень сознания. От дакинь *сиддхи* получают посвящение в самые глубинные тайны учения. Вместе с тем они яростные противницы всего, что способствует продлению существования *сансары*. Воздействие тех обнаженных истин, которые открывают дакини, столь сильно, что его могут выдержать только наделенные бесстрашием *йогины*. Среди дакинь различаются как самостоятельные женские божества, так и *праджни идамов*. Иконография дакинь имеет одну общую черту — они изображаются нагими. Могут иметь облик ужасных демониц или, напротив, молодых прекрасных женщин, но носящих украшения *дхармапал* и устрашающие атрибуты. Пять дакинь имеют звериные головы — льва, тигра, медведя, свиньи и чудовища *макары*. Дакини изображаются в стоячих асимметричных позах — *алидха*, *прагьялидха*, *ардхапарьянкапритья*, *вришчикасана*. В живописи могут быть представлены летящими по воздуху. Движение — одна из главных их характеристик.

Лит.: Говинда. С. 160, 172; Дылыкова. С. 228; Мифы народов мира. Т. 1. С. 348.

Девы (скр. *devī* — «богиня») — общее название женского божества.

Джалинипрабха (скр. *jaliniṣṭhā*) — божество, входящее в *мандалу Манджушри*.

Джамбхала (скр. *jambhala* — «разрушитель») — одно из имен бога *Куберы*.

Джина (скр. *jīna*, тиб. *rgyal-ba* — «победитель») — см. *Татхагата*.

Джнянанаттва Манджушри — см. *Манджушри*.

Докшиты (монг. от тиб. *drags-gshed* — «гневный палач») — группа божеств, в которую входят персонажи из разряда *идамов* и *дхармапал*. Культ *докшитов* сложился в Монголии около XIV в.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 391.

Дхармапала (скр. *dharmaṭāla*, тиб. *chos-skyong* — «защитник *Дхармы*») — защитник буддийского учения и отдельных верующих от различных зол, как естественного, так и сверхъестественного характера. Различаются дхармапалы высшего ранга, перешедшие через шесть форм существования, и низшего, подверженные действию *сансары*. К первой группе относятся «Восемь ужасных»: Шри-деви (*Лхамо*), *Махакала*, *Вайшравана*, *Яма*, *Бегза*, Сита-Брахма, *Хайлерица*, *Ямантака*. Ко второй группе относятся божества, в большинстве своем ведущие происхождение от добуддийских местных божеств и духов. Большая часть дхармапал имеет гневный облик и соответствующую ему одежду и украшения (см. *Одежды и украшения дхармапалы*). К дхармапалам относятся также персонажи, имеющие облик воинов в доспехах. В целом группа дхармапал не имеет строгих ограничений, ряд персонажей выступают и как дхармапалы, и как *идамы*. Эта группа чаще других групп пантеона принимает новых богов из числа местных духов.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 415; Буддизм. С. 121.

Дхармараджа (скр. *dharmaṛāja*, тиб. *chos-kyi rgyal-po* — «царь Закона») — одно из имен бога *Ямы*, также титул царя *Сронцангампо*.

Дхармачакра Манджуши — см. *Манджуши*.

Дхритараштра (скр. dhṛtarāṣṭra) — один из *локанал*.

Дхьяни-будда — см. *Татхагата*.

Зеленая Тара (скр. śyāmātārā — «темная тара», тиб. [jang-sgro] — «зеленая тара») — манифестация *Тары*, воплотившейся в непальскую принцессу *Бхрикути*, выданную замуж за тибетского царя *Сронцангампо* (VII в.). Совместно со второй женой царя, китайской принцессой *Вэньчен*, она обратила царя в буддизм. Иконография: облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *лалитасана*; жесты — *варадамудра* (правая рука), *витаркамудра* (левая рука); в живописи — зеленого цвета.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 494.

Идам или **йидам** (тиб. yi-dam — «давший обет») — персонаж пантеона, избранный в покровители отдельным человеком, семьей, монастырем или школой буддизма. Идам соотносится с культом иштадеваты (iṣṭadevatā) индийской традиции, личным богом-покровителем. Идамом-иштадеватой может быть любой персонаж пантеона, его избирают защитником на всю жизнь или для отдельных случаев. Для поклоняющегося ему идам представляет воплощение Абсолюта, заключающего в себе всю Вселенную, и помещается в центре *мандалы*. В процессе медитации поклоняющийся должен достичь полной идентификации себя с идамом. В то же время под идамами понимается определенная группа божеств, которые выступают в качестве покровителей. К идамам относятся украшенные формы *будд* и многие другие персонажи пантеона мирной, гневной и полугневной форм. Мирные мужские формы идамов носят название *бхагават* мирные женские — *бхагавати*, гневные мужские формы — *херука*, женские — *дакини*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 479; Хэмфриз. С. 220; Буддизм. С. 131.

Иштадевата (скр. iṣṭadevatā) — см. *Идам*.

Йогин (скр. yogin, тиб. mai-'byog-ra) — человек, использующий методы йогической практики для достижения духовного просветления. См. также *сиддха*.

Калачакра (скр. kālacakra, тиб. dus-'khor — «колесо времени») — *идам*, персонификация текста «Калачакра-тантра». Иконография: Калачакру изображают как *бодхисаттву* и как *идама*. В образе *бодхисаттвы* Калачакра представлен в короне, в *одежде и украшениях бодхисаттвы*. В облике *идама* Калачакра — четырехголовый, с третьим глазом на каждой голове, двурукий, двенадцатирукий или двадцатичетырехрукий; двуногий; шагающий влево или сидящий; в набедренной повязке из шкуры тигра; атрибуты — *ваджра* и *кхадага*. Калачакра всегда представлен в позиции *югоннадха*; *праджню* может обнимать двумя руками, держа *ваджру* и *гханту*, или четырьмя руками, держа две *ваджры*, пламенеющую *кхадагу* и трудноопределимый атрибут. В остальных руках атрибуты могут варьироваться. Ногами попирает четырехруких существ. Его *праджня* может быть четырехголовой или двухголовой; восьмирукой; двуногой.

Лит.: Гетти. С. 128–129.

Канакамуни (скр. kanakamuni) — один из *будд* прошлого, земное проявление *Акшобхьи*.

Кашьяпа (скр. kaśyapa) — один из *будд* прошлого, земное проявление *Ратнасамбхавы*.

Кешини (скр. keśinī) — божество, входящее в *мандалу Манджуши*.

Кракучханда (скр. krakuchanda) — один из *будд* прошлого, земное проявление *Вайрочаны*.

Кубера (скр. kubera, тиб. 'dzam-ba-la) — бог богатства. В индуистской мифологии он считается сыном мудреца Вишраваны, отсюда происходит его второе имя — *Вайшравана*. Кубера — один из *локанал* — хранителей сторон света, другое его имя *jambhala* «разрушитель».

Хасарпана — см. *Авалокитешвара Хасарпана*.

Кшитигарбха (скр. kṣitigarbha) — один из восьми главных *бодхисаттв*.

Лама (тиб. bla-ma — «тот, выше которого нет») — в тибетской буддийской традиции — учитель, духовный наставник.

Локанатха (скр. lokanātha) — см. *Авалокитешвара Падмапати*.

Локапала (скр. lokapāla — «защитник мира») — охранитель сторон света. Их четыре: Дхритараштра — на востоке, Вирудхака — на юге, Вирупакша — на западе, Вайшравана — на севере.

Локешвара (скр. lokesvara) — см. *Авалокитешвара Падмапани*.

Лочана (скр. locanā — *праджня Акишобхы*).

Лхамо (тиб. lha-mo — «богиня») — главная покровительница школы *гелук* и Лхасы — столицы Тибета, входит в группу *дхарманал*, перешедших шесть форм существования. Лхамо имеет и более общее значение — Шри-деви — «Великая Богиня», чей культ ведет свое происхождение от доисторических культов богини-матери. Ряд легенд объясняет иконографию Лхамо. Ужасные черты в этом образе символизируют силу ее преданности буддизму и беспощадность к его врагам. Лхамо едет на муле, покрытом человеческой кожей, это кожа ее сына, которого она убила за неверие.

Лит.: Гордон. С. 88–89; Пал, 1969, кат. № 75; Мифы народов мира. Т. 2. С. 510–511.

Майтрея (скр. maitreya, тиб. byams-ra — «благорасположенный») — *будда* грядущего мирового порядка, в настоящее время пребывает на небе Тушита в качестве *бодхисаттвы*. Это единственный *бодхисаттва*, которого признают и *махаяна*, и *хинаяна*. Имя Майтрея встречается уже в ранних сутрах *махаяны*, т. е. он был известен уже в первые века н. э. Первоначально он появляется как ученик *Манджушири*. В «Майтреявьякаране» он самостоятельный персонаж, *бодхисаттва* девятой ступени. Представление о грядущем приходе Майтреи в мир связано с определенными утопическими идеями. В то время люди будут жить 84 000 лет, весь мир будет объединен под властью одного справедливого правителя-буддиста. Спустившись на землю, Майтрея пойдет к *ступе* на горе Куккхутапада вблизи Бодхгаи, которая хранит останки *будды Кашьяпы*. От него Майтрея получит одежды *будды*. Идея грядущего счастливого века особенно прочно связывается с культом Майтреи в странах Центральной Азии. В пантеоне *ваджраяны* Майтрея — *бодхисаттва*, эманация *Амогхасиддхи*, входит в группу «*Восемь главных бодхисаттв*». Иконография Майтреи-будды: одежда и все признаки *будды*; поза — *праламбападасана* (сидевший в позе *дхьянасана* Майтрея спустил ноги с сидения, готовясь идти в мир); жест — *дхармачакраправартанамудра*; атрибуты — *дхармачakra*, *калаша*, *пушта*. Иконография Майтреи-*бодхисаттвы*: облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; позы — *праламбапада*; жесты — *дхармачакраправартана*-, *витарка*- и *варадамудра*; атрибуты — те же, что у Майтреи-будды; кроме того — *ступа* в прическе, *аджина* на левом плече, *акшамала*. Тантрическая форма: три головы, четыре руки; поза — *дхьянасана*; жесты — *дхармачакраправартана*-, *варадамудры* (правая нижняя рука), *витаркамудра* с цветком (левая нижняя рука). Особым признаком Майтреи считается шарф, повязанный вокруг бедер; при отсутствии других атрибутов этот признак считается определяющим.

Лит.: Бхаттачария, 1957. С. 80–81; Гордон. С. 54–55; Мифы народов мира. Т. 2. С. 89.

Майтридакини (скр. maitrīdākinī — «благорасположенная дакини») — свое имя эта *дакини*, очевидно, получила потому, что наставляла в тайном знании *махасиддху* Майтрипу. Входит в группу спутниц *Ваджраварахидакини*. Иконография: имеет как устрашающий облик, так и облик молодой красивой женщины; изображается нагой; носит цветочную гирлянду; стоит или летит по воздуху в позе *вришчикасана*; атрибуты — *капала* и *картрика*.

Лит.: Бхаттачария, 1924. С. 223; Пантеон «500 персонажей»: Марг, 1963. № 4, номер в пантеоне — 27.

Макара (скр. makara, тиб. chu-srin — «водяное чудовище») — мифическое чудовище, совмещающее в себе черты различных существ, преимущественно связанных с водной стихией: голова крокодила, хобот слона, туловище крокодила, рыбы с парой ног, или дельфина. В индийской мифологии макара связан с божествами плодородия, жизненной силы и воды, одно из его имен — «Джаларупа» (скр. jalagūra — «имеющий водяную форму»). В буддийской иконографии макара выступает как представитель водной стихии в группе мифических существ, входящих в обрамление спинки трона главного персонажа иконы.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 90–91.

Макаравактра (скр. *maḥaravaktra* — «макараликая») — вместе с *Симхавактрой* составляет пару главных спутниц *Лхамо*.

Манджуваджра Манджушри — см. *Манджушри*.

Манджуvara Манджушри — см. *Манджушри*.

Манджушри (скр. *mañjuśrī*, тиб. *jams-dral* — «излучающий приятное сияние») — *бодхисаттва* мудрости, входит в триаду: «*Авалокитешвара, Ваджрапани, Манджушри*» и в группу «*Восемь главных бодхисаттв*». Имя Манджушри встречается уже в ранних сутрах *махаяны*, но особенно он популярен в Тибете и Китае. В литературе описываются его деяния в различных частях Вселенной и за ее пределами, в других мирах. В «Манджушримулакальпа-тантре» излагается история этого *бодхисаттвы*. Он был царем Акаши в одной из *буддхакшетр* и в течение многих тысяч лет почитал собрание *будд* и *бодхисаттв* во главе с *буддой* Мегхешварой. Однажды царь обратился к богам со словами: «Я накопил много добродетелей и пустил многочисленные корни добра, но что мне делать теперь с этим? Могу ли я стать царем богов?» Боги ему ответили: «Не трать добро на столь малое. С тем, что скопил ты, можно достичь высшего и совершенного просветления». Слова богов подтвердил *будда* Мегхешвара, и тогда, в присутствии всего собрания, царь Акаши издал львиный рык и произнес клятвы вступающего на путь *бодхисаттвы*. Там же говорится, что Манджушри достиг десятой ступени *бодхисаттв*, но хотя все достоинства этой ступени соединены в нем, он не желает один вступать в *нирвану*. Он способствует просветлению других существ и покровительствует Закону всех *будд*. В будущем он станет *буддой* Самантадаршином. В рассказах о деятельности Манджушри в этом мире выделяется несколько сюжетов: Манджушри — помощник *Шакьямуни*, покровительствующий ему в странствиях во время поисков пути спасения; Манджушри 450 лет сохраняет *сутры махаяны*, пока не приходит пора открыть их людям. Легенды о жизни Манджушри в Китае, Тибете, Хотане, Непале и о его деяниях в этих странах имеют ряд общих моментов: местопребывание на горе с пятью вершинами, осушение озер. Непальские буддисты считают Манджушри основателем своей цивилизации. Многочисленности легенд соответствует и большое число различных ипостасей Манджушри, хотя ни одна из них не связана непосредственно с каким-либо из известных в литературе сюжетов. Формы Манджушри — это проявление его духовных и мистических качеств. Различные формы Манджушри эманцируют из *татхагат Амитабхи, Акшобхи*, из всех *Пяти татхагат*. Кроме того, есть независимые формы, не связанные непосредственно ни с одним из *будд* созерцания. Они могут иметь позы — *дхьянасана, махараджалиласана, лалитасана*; жесты — *варада-, витарка-* и *дхармачакраправартана-* мудры, реже встречаются *абхая-* и *дхьяна-* мудры. *Ваханы* — лев, тигр, леопард, павлин. Наличие павлина среди *вахан* указывает на преемственную связь Манджушри с индуистским богом Скандой Картикеей. Их объединяет и другой признак — оба бога имеют аспект «бога-ребенка» и соответствующие ему прическу из пяти локонов и колье с когтями и клыками хищников, игравшее роль детского амулета-оберега. Только этот амулет является отличительным признаком Манджушри, поскольку его нет ни у одного другого персонажа буддийского пантеона. Остальные атрибуты — *кхадага* (меч, разрубающий облака невежества); *пустака* (книга «Праджняпарамита»), закрытый *лотос* утпала — встречаются в иконографии и других представителей пантеона. Только определенное сочетание атрибутов указывает на форму Манджушри. В настоящем каталоге описываются несколько форм:

1. Арапачана Манджушри (скр. *arapachana-mañjuśrī*) — изображается с *пустакой, кхадагой* и *утпалой*; поза — *дхьянасана*; в правой руке держит меч, занесенный над головой, в левой руке держит книгу перед грудью или стебель лотоса, на котором лежит книга. Это независимая форма, не связанная ни с одним из *татхагат*. А-РА-ПА-ЧА-НА — название и пять первых букв мистического алфавита, изобретение которого приписывается Манджушри. Алфавит состоит из 42 букв алфавита деванагари, дополненного лигатурами (знаки для обозначения двойных звуков). Они располагаются в *мандале* вокруг центрального слога Ом. Наблюдается аналогия со *шриянтрой*, также состоящей из 42 элементов (треугольников), вокруг центрального треугольника. Буквы алфавита Арапачана могут быть соединены линиями, указывающими на их взаимосвязь и последовательность произношения, и таким образом образовать *мантры*. Из пяти слогов имени происходят боги

- и богини, входящие в *мандалу*: А — сам Манджушри, находящийся в центре; РА — Джалинипрабха (скр. jalīniprabhā) на западе; ПА — Чандрапрабха (скр. sandraprabhā) на востоке; ЧА — Упакешини (скр. upakeśini) на севере; НА — Кешини (скр. keśini) на юге.
2. Симханада Манджушри (скр. simhanada-mañjuśrī) — изображается в позе *дхьянасана*; жест — *дхармачакраправартанамудра*; атрибуты — *кхадга*, *пустака* на *лотосе* утпала; сидит на льве.
 3. Дхармачакра (или Манджуvara) Манджушри (скр. dharmasakṛa-mañjuśrī) — форма очень близкая к предыдущей, но поза — *дхьянасана*; сидение — *лотос*.
 4. Манджуваджра Манджушри (скр. mañjuvajra-mañjuśrī) — тантрическая форма, имеет три головы и шесть рук, изображается в аспекте *югоннаддха*; поза — *дхьянасана*; жест главных рук — *ваджрахумкарамудра* (как если бы он держал в объятиях *пруджню*, которая в скульптурах нашего собрания отсутствует), в остальных руках — *лотос* утпала, *кхадга*, чапа и шара, *пустака*.
 5. Сиддхайкавира Манджушри (скр. siddhaikavīra-mañjuśrī — «совершенный герой»). Иконография: поза — *абханга* или *дхьянасана*, в Индии известны изображения в *лалитасане*; жест — *варадамудра* (правая рука); атрибут — *лотос* падма (держит левой рукой).
 6. Джнянасаттва Манджушри (скр. jñānasattva-mañjuśrī, тиб. ye-shes sems-dpa' — «существо трансцендентного знания»). Иконография: четырехрукая форма; поза — *дхьянасана*, жесты — *витаркамудра* (верхняя левая рука), *кхатакамудра* (все остальные руки); атрибуты — *кхадга* (верхняя правая рука), *шара* (нижняя правая рука), *чапа* (левая нижняя рука).
 7. Ачала Манджушри (скр. aśala-mañjuśrī, тиб. mi-gyo-ba — «неподвижный») — гневная форма Манджушри. Изображается стоящим на одном колене, атрибуты — *кхадга* (правая рука), *паша* (левая рука).

Лит.: Ламот; Мальман, 1964; Бхаттачария, 1958. С. 114; Гордон. С. 68–70; Мифы народов мира. Т. 2. С. 102; Пал, 1985. С. 95; Пал, 1990. С. 284; Грюнведель, 1900. Рис. 109.

Манидхара (скр. maṇidhāra) — божество, входящее в триаду *Авалокитешвары*.

Мара (скр. māra — букв. «уничтожающий») — демон, персонифицирующий все то, что приводит существа к смерти. Искушал *Шакьямуни*, пытаясь помешать ему достичь просветления.

Маричи (скр. marīcī) — богиня света. См. *Ваджраварахи*.

Махавидья (скр. mahāvīdyā) — божество, входящее в триаду *Авалокитешвары*.

Махакала (скр. mahākala, тиб. mgon-po chen-po — «великий черный») — самый ужасный из гневных персонажей пантеона, глава группы *дхармапал* высшего ранга, входит в число «Восьми ужасных». Махакала ведет свое происхождение от индуистского бога Шивы. В Непале он практически сливается с гневной ипостасью Шивы в культе бога Бхайравы. Согласно легенде, Махакала в древности был южноиндийским монахом *махасиддхой* Шарварипой (скр. śarvaṅgīra), который дал обет защищать учение буддизма путем устрашения, когда это невозможно сделать посредством сострадания. Махакала имеет большое число различных форм (от 72 до 75), так что можно говорить об отдельной подгруппе *дхармапал*, носящих это имя. Введение группы махакал в тибетский буддийский пантеон связано со школой *сакья*. В каталоге представлены три иконографических формы Махакалы, относящиеся к числу наиболее популярных:

1. Шалбхуджа Махакала с одной головой, тремя глазами, шестью руками (скр. śadbhuja-jñāna mahākala тиб. myig-mdzad ye-shes-kyi mgon-po rhyag-drug-pa — Шестирукий Джняна-Махакала). Он — глава *дхармапал*, защитников Учения; поза — *алидха*; одежда — шкура тигра вокруг бедер и кожа слона в виде плаща; украшения *дхармапалы*; атрибуты — *капала* и *карттрика* в двух руках перед грудью; двумя верхними руками растягивает кожу слона, в правой руке держит четки из черепов, в нижней правой — *дамару*, в нижней левой руке — *пашу*. Махакала опирается на слоголового бога Ганешу, сына Шивы. Махакала в этой форме является главным *дхармапалой* школы *гелук*.
2. Чанда Махакала (скр. sandamahākala, тиб. gñan-mgon) — Махакала — покровитель науки; одноголовый; четырехрукий; сидит в позе *прагамбападасана* на трупе; держит перед грудью в двух главных руках *капалу* и *карттрику*; две дополнительные руки симметрично

подняты вверх, держат меч (правая рука) и *кхатвангу* (левая); *одежды и украшения дхармапалы*, пьедестал — *лотос*. Один из наиболее чтимых в школе *сакья*.

3. Паньчжара Махакала — (скр. pañjanatha, тиб. gur-mgon-icam-dral). Махакала — покровитель шатров, один из самых почитаемых в школе *сакья* богов. Облик гневный; *одежды и украшения дхармапалы*; с одной головой, двумя руками; поза: асана — «поднявшийся с преты» (скр. pretāsanaṣṭhanotthita). Стоит с полусогнутыми коленями, как бы распрямляя ноги, поднимаясь с лежащего *преты* на котором он сидел в позе медитации (*дхьяна-на*). Атрибуты: *капала*, *карттрика* и колотушка для гонга, лежащая на локтях согнутых рук. Подобная колотушка употреблялась в монастырях для созыва монахов на собрание. Шатры — изобретение и неизменная принадлежность кочевой жизни, которую и сейчас ведет значительная часть населения Тибета.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 125; Небески-Войковиц. С. 33, 38, 39, 48; Пал, 1969. С. 153; Пал, 1990. С. 216. Мудрость и сострадание. Кат. № 71. С. 222–224.

Махасаттва — см. *Бодхисаттва*.

Махасиддха — см. *Сиддха*.

Мегхешвара (скр. meghēśvara) — *будда*, глава одного из собраний *будд* и *бодхисаттв*. См. также *Манджушири*.

Мучилинда (скр. mucilinda) — царь *нагов*. См. *Будда Шакьямуни*.

Наги (скр. naga — «змея») — индийские добуддийские божества нижнего мира и водной стихии. Впоследствии становятся охранителями мира и буддийского учения.

Падмапани Авалокитешвара — см. *Авалокитешвара*.

Падмасамбхава (скр. padmasambhava, тиб. padma-'byung-gnas, — «рожденный *лотосом*») — один из восьмидесяти четырех *махасиддх*; согласно легенде, родился в лотосе как эманация *будды Амитабхи*. Вероятно, имеет своим прототипом историческое лицо — буддийского проповедника из страны Удияна, в районе Кашмира, где правил идеальный царь Индрабхута. В VIII в. царь Тибета Тисродецен (755–791) пригласил Падмасамбхаву в помощь философу Шантаракшита для проповеди буддизма в стране. Успех проповеди Падмасамбхавы связывают с тем, что он распространял учение *ваджраяны*, более подходящее к местным условиям. Одним из способов утверждения буддизма в Тибете было включение местных языческих богов в буддийский пантеон. Этот процесс описывается как победа того или иного подвижника буддийской веры над определенным местным божеством. Главными средствами, применяемыми в борьбе, были сила йогического сосредоточения мысли, магия и волшебство. Победенные божества обращались в буддизм и давали клятву служить на благо учения. Многие из подобных подвигов приписываются Падмасамбхаве. Он также считается основателем одной из школ тибетского буддизма — *нынгма* и строителем монастыря Самье. Иконография Падмасамбхавы: облик мирный; одежда тибетского монаха, шапка с поднятыми вверх полями и знаками солнца и луны надо лбом. Атрибуты — *ваджра*, *капала*, *кхатванга*.

Лит.: Говинда. С. 190–191; Дылыкова. С. 133–137; Буддизм. С. 200.

Пандаравасини (скр. pāṇḍaravāsini) — *праджня Амитабхи*.

Паньчжара Махакала — см. *Махакала*.

Пехар (скр. vihāra, — «монастырь», тиб. re-har) — гневный персонаж, относящийся к разряду *дхармапал*, покровитель монастырей, что объясняет его имя. Версии о его происхождении противоречивы. По всей видимости, это божество, включенное в буддийский пантеон, причем сохранившее свое значение покровителя древней тибетской религии «бон». По другой версии Пехар происходит из Бенгалии, и *Падмасамбхава* приглашает его в Тибет для охраны монастыря Самье в VIII в. Пехар остается в Самье на семь веков; считается, что в монастыре хранятся принадлежавшие ему чудесные предметы. При Далай-ламе V (1617–1682) Пехар покидает Самье, переходит в монастырь Нейчун вблизи Брайбуна (Дрепунга) и становится его покровителем. Пехар воплощается в оракулов монастыря, которые в определенные праздники предсказывают будущее. Третья версия указывает на монгольские связи этого образа. Пехар возглавляет группу божеств-охранителей, носящую название «*Пять царей*», что вызывает

ассоциацию с легендой о пяти братьях, пришедших в Тибет из Монголии. Переплетение различных линий в «биографии» Пехара интересно с точки зрения истории формирования пантеона северного буддизма и судьбы добуддийских божеств Тибета. Иконография: облик гневный; одежда воина, шляпа или шлем с широкими полями; едет на белом льве; атрибуты — *ваджра*, меч, нож, лук и стрела. Известно две формы: с одной головой и двумя руками и с тремя головами и шестью руками.

Лит.: Небески-Войковиц. С. 94–117; Пал, 1969. С. 152; Мифы народов мира. Т. 2. С. 311.

Праджня (скр. *prajñā* — «мудрость») — персонификация мудрости, женское соответствие мужских божественных персонажей из числа «Пяти *татхагат*». См. *Праджняпарамита*.

Праджняпарамита (скр. *prajñāpāramitā*, тиб. *shes-rab-pha-rol-tu-phyin-pa* — «совершенная мудрость») — женский персонаж пантеона, относящийся к разряду *бодхисаттв*, *праджня бодхисаттвы Манджуши*. Праджняпарамита является персонификацией совершенной мудрости (шестой *парамиты* — качества, позволяющего достигнуть *нирваны*), воплощенной в «Праджняпарамита-сутре», главном сочинении *махаяны*. Культ Праджняпарамиты возник в кон. V — нач. VI вв. в Индии. Позднее она стала одним из наиболее популярных женских образов, в чем с ней может сравниться только *Тара*. Иконография: облик мирный; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьянасаня*; жесты — *дхармачакраправартана*-, *вякхьяна*-, *витаркамудры*; атрибуты — *лотос* *падма*, *пустака* (подразумевается «Праджняпарамита-сутра»), реже встречаются *кладга* и *акшамала*. Наиболее популярны две формы Праджняпарамиты — с двумя и четырьмя руками.

Лит.: Бхаттачария, 1972. С. 29–67.

Пратьекабудда (скр. *pratyekabuddha* — «единичный будда») — человек, достигший *нирваны* при жизни и не проповедующий *Дхарму* людям. См. *Будда*.

Прета (скр. *preta*, тиб. *yi-dvags* — «голодный дух»). В индийской мифологии претами называли духов умерших людей в течение года после их смерти. В мифологии буддизма преты — духи, лишенные возможности удовлетворить свои желания; чаще всего говорится о чувстве голода. Преты не могут его утолить, так как, обладая большими животами, имеют узкие горла, а их рты не шире отверстия от прокола иглки и не пропускают пищу. Претами возрождаются те, кто при своей прежней жизни был скуп, прожорлив и жесток. Они населяют одну из шести сфер *сансары* — преталоку. Единственная пища, которую могут принимать преты — нектар, капающий с пальцев *Авалокитешвары*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 335; Фуше, 1900. С. 62; Говинда. С. 238.

Пять царей — группа божеств-охранителей, возглавляемая *Пехаром*.

Пять татхагат — см. *Татхагата*.

Ратнапани (скр. *ratnapāṇi*) — *бодхисаттва* созерцания *Ратнасамбхавы*.

Ратнасамбхава (скр. *ratnasāmbhava*, тиб. *gin-chen-'byung-gnas* — «рожденный драгоценностью») — один из *Пяти татхагат* (см. прил. 2 «Пять татхагат и их соответствия»). Впервые упоминается в «Гухьясамаджа-тантре». В *мандале Пяти татхагат* помещается на юге, его *праджня* — *Мамаки* (производное от местоимения «мое», что трактуется как «та, что смотрит на всех, как на своих детей», скр. *mamaki*), *бодхисаттва* созерцания — *Ратнапани*, земное проявление — *Кашьяпа*, один из *будд* прошлого. Медитирующий на Ратнасамбхаву должен увидеть этого *татхагату* желтого цвета, из его сердца исходит золотой (желтый) свет полуденного солнца. В процессе медитации *скандха* Ратнасамбхавы ведана (чувства) преобразуется из чувств для себя, рождающих иллюзию раздельности существ и явлений, в мудрость равенности, изначального единства всего сущего. Из сострадания ко всем живым существам исходит дар — *триратна*, — который Ратнасамбхава приносит миру. Иконография: одежда и признаки *будды*; желтый цвет; поза — *дхьянасаня*; жест — *варадамудра*; атрибут — *ратна*; *вахана* — лев. Имеет украшенную форму и форму *югоннадха*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 371; Говинда. С. 84, 117–122.

Рикшавактра (скр. *ṛkṣavāktra* — «медвежьеликая») — спутница *Симхавактры*.

Самантабхадра (скр. samantabhadra, тиб. kun-tu-bzang-po, — «всеблагой») — один из пяти *бодхисаттв* созерцания, эманация *Вайрочаны*. Входит в группу «*Восемь главных бодхисаттв*». В учении школы *нынгма* считается проявлением *Адибудды*. Самантабхадра является воплощением всеобъемлющего сострадания. Как таковой он составляет пару с *Манджушири*, представляющим совершенную мудрость. Иконография: облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; возможны различные позы, как сидячие, так и стоячие, за исключением поз гневных персонажей; жесты — *витарка-* (правая рука), *варада-* (левая рука) *мудры*; атрибут — *ратна* или *пустак* в левой руке; *вахана* — белый слон.

Самантадаршини (скр. samantadārśinī) — будда, которым впоследствии станет *бодхисаттва* *Манджушири*.

Самвара (скр. saṃvara — букв. «выбор», тиб. bde-mchog — «высшее наслаждение») — *идам*, эманация *Акшобхы*, его *праджня* — *Ваджраварахи*. См. *Чакрасамвара*.

Лит.: Гордон. С. 52–53; Говинда. С. 207; Хэмфриз. С. 163.

Сарвабуддхалакини (скр. sarvabuddhadākinī, тиб. kun-gyi sangs-gyas mkha-'gro-ma — «*дакини* всех будд») — воплощение вдохновляющего импульса, который побуждает *будд* достичь Совершенного Просветления. Она — направляющая сила всех аспектов мудрости. В описании инициации *Падмасамбхавы* в тайны буддийской йоги есть эпизод явления ему двух *мандал* *Пяти татхагат*, в мирном и в гневном обликах. *Дакини*, наставляющая *Падмасамбхаву* в эзотерической части учения, вбирает в себя обе *мандалы*, становясь таким образом *Всех-будд-дакини*. Иконография: облик молодой красивой женщины, но с гневным выражением лица; нагая; украшения *дхармапалы*; поза — *пратьялидха*; стоит на трупах; атрибуты — *капала*, *картрика*, *кхатванга*. Вторая форма: имеет четыре руки; облик тот же, что и у первой формы; поза — *алидха*; атрибуты — *капала* и *картрика*, *тригула*, *дамару*, задающий вечный ритм Вселенной и символизирующий трансцендентное звучание *Дхармы*. В живописи — красного цвета.

Лит.: Бхаттачария, 1924; Гордон. С. 81; Говинда. С. 192, 197.

Сарвавилвайрочана — украшенная форма *Вайрочаны*.

Сарваниваранавишканбхини (скр. sarvanivāraṇaviṣkambhinī) — один из восьми главных *бодхисаттв*.

Сиддха (скр. siddha, тиб. grub-chen — «совершенный», или mahāsiddha — «великий сиддха») — совершенный *йогин* с преобразованными физическими и духовными признаками, вся его речь — *мантра*, даже след его ноги — *мандала*, любой его жест — *мудра*, и вся его мысль есть *дхьяна*. Он обладает мистической силой (*сиддхи*). Однако сиддха не принадлежит к числу полностью освобожденных людей. Чтобы обрести просветление, ему следует продолжать духовное совершенствование для блага всех живых существ. В традиции северного буддизма известны 84 сиддхи. Все они происходят из Индии, среди них есть ряд исторических личностей. Их деяния описаны в сочинении «Жизнь восьмидесяти четырех сиддх», датированном кон. XI – нач. XII вв. Описания носят в основном фантастический характер. При этом используется иносказательный язык, в котором слова имеют двойной смысл. Так, рассказ об остановке сиддхом движения солнца и луны одновременно понимается как регулирование солнечной и лунной энергии внутри его собственного тела. Таким образом, совершенные сиддхой чудеса служат иносказательным представлением психических процессов, происходящих во время медитации.

Махасиддхи происходят из различных слоев общества, среди них есть цари, брахманы, но также выходцы из каст неприкасаемых. Независимо от своего происхождения они порывают с обычными нормами общественного поведения и ведут жизнь бездомных бродячих аскетов, практикующих йогу и проповедующих буддизм. Махасиддхи — нетрадиционные учителя, развивающие наиболее сложные буддийские доктрины, часто отвергающие обряды и ритуалы, обязательные для буддийского монаха. Иконография махасиддх так же разнообразна, как и их происхождение и образ жизни. Они могут быть тучными или истощенными, часто нагими, могут носить цветочные гирлянды или шкуры тигров, но среди них есть персонажи в монашеском одеянии, с отдельными атрибутами царского статуса — браслетами, серьгами и т. п. Так же

разнообразны их позы и жесты. Хотя традиция махасиддх восходит к Индии, их иконография вполне оформилась только в Тибете, где их образы обрели подчеркнуто гротесковый характер.

Лит.: Дылыкова. С. 128–133, 232; Говинда. С. 53; Туччи, 1948. С. 339; Пал, 1990. С. 48.

Сиддхартха (скр. *siddhārtha* — «достигший цели») — собственное имя Будды Шакьямуни.

Симхавактра (скр. *siṃhavaktra*, тиб. *seng-ge'i-gdong-ma* — «львиноликая») — дакини из свиты Лхамо, составляющая вместе с Макаравактрой — «макараликой» пару главных спутниц Лхамо. Она изображается также отдельно как главный персонаж иконы. В этом случае ей сопутствуют Вягхрадакини — «тигро(ликая)» дакини — и Рикшавактра — «медвежье(ликая)». Иконография: облик ужасный; одежда — набедренная повязка из шкуры тигра и накидка из кожи человека; поза — *ардханарьянканритья*; жесты — *тарджанимудра* (правая рука), *дхьянамудра* (левая рука); атрибуты — *картрика* (правая рука), *капала* (левая рука), *кхатванга* (зажат локтем левой руки).

Лит.: Грюнведель, 1900. С. 175–179; Гетти. С. 122, 133.

Симханада Манджуши — см. *Манджуши*.

Сита-Брахма (скр. *sītabrahmā*) — *дхармапала*, относящийся к группе «Восемь ужасных».

Сронцангампо (тиб. *zrong-btsan-rgam-po*) — царь Тибета (627–650), объединитель страны, при котором буддизм стал государственной религией Тибета. Признан воплощением *Авалокитешвары*. Две его жены — непальская и китайская принцессы — канонизованы как *Зеленая* и *Белая Тары*. Его титул — *Дхармараджа* (скр. *dharma-rāja*, тиб. *chos-kyi-rgyal-po* — «царь Закона»).

Лит.: Грюнведель, 1900. С. 45–47; Гетти. С. 54–56.

Тара (скр. *tārā*, тиб. *sgrol-ma* — «спасительница») — наиболее популярный женский персонаж пантеона, воплощение беспредельного сострадания. Различные ее формы относятся к разрядам *бодхисаттв*, *идамов* и *праджнь*. Культ Тары возник, по всей видимости, в Индии, в первой половине I-го тыс. н. э., и достиг своего полного развития в буддизме *ваджраяны*, насчитывающем двадцать одну ее манифестацию. Есть несколько тибетских версий происхождения Тары. По одной, она родилась из слезы *Авалокитешвары*, оплакивавшего страдания мира. По другой версии, много *калы* тому назад Тара была принцессой, которая перед *буддой Амогхасиддхи* дала обет освободить от *сансары* всех живых существ. Принцесса достигла просветления в женском облике, минув рождение в мужском образе. С тех пор Тара ежедневно спасает множество людей. Она — *праджня будды Амогхасиддхи* и *бодхисаттвы Авалокитешвары*. Наиболее популярные ипостаси Тары — *Белая* и *Зеленая*. Тара перевоплощается в исторических личностях. Так, в Бурятии и Калмыкии ее воплощением была объявлена Екатерина II. Иконография: облик мирный; одежды и украшения *бодхисаттвы*; позы — *абханга*, *самапада*, *лалита*; жесты — *витарка-* и *варада-* *мудры*; атрибут — голубой *лотос* утпала.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 494.

Тара Зеленая — см. *Бхрикути*.

Татхагата (скр. *tathāgata* — «постигший истинную сущность») — эпитет *Шакьямуни Будды*. В учении *ваджраяны* — один из *будд* созерцания. Пять *будд*: *Вайрочана*, *Акшобхья*, *Ратнасамбхава*, *Амитабха*, *Амогхасиддхи* — являются эманацией *Адибудды*, (букв. «первобудды»), который их сотворил, поочередно принимая форму каждого из них и оставая эту форму сидеть на определенном месте: *Вайрочану* в центре, *Акшобхью* на востоке, *Ратнасамбхаву* на юге, *Амитабху* на западе, *Амогхасиддхи* на севере. Так была создана *мандала* Пяти татхагат, или Пяти джин. Каждый из них дает начало семье (скр. *kula*, тиб. *rigs*) персонажей пантеона, эманующих из него. Каждый татхагата имеет свое женское соответствие (*праджня*), своего *бодхисаттву*, свое земное проявление в виде *будды*, рождавшегося в мире для проповеди Учения. Пять татхагат соотносятся с пятью элементами мироздания, пятью *скандхами* и т. д. В процессе медитации татхагаты играют роль антропоморфных символов, которые возникают из пустоты перед внутренним взором медитирующего и выполняют различные функции в преобразовании его психики. В теории *ваджраяны* это описывается как превращение пяти групп

элементов существования (*скандх*) в пять видов Высшей мудрости. Так обеспечивается достижение боддхичитты — высшего состояния просветленного сознания, которым обладают *будды* и *бодхисаттвы*. Впервые описание Пяти джин (татхагат) появляется в «Гухьясамаджа-тантре» (ок. III в. н. э.). Высший *будда* назван словом «бхагават» («благый»). Позже, около VII в. он получает имя *Адибудда*. Его зримые проявления *Ваджрасаттва*, *Ваджрадхара*, *Самантабхайра* прибавляются к *Пяти татхагатам*. Их место в *мандале* — над центром. Роль представителя *Адибудды* выпалняют также *бодхисаттва Самантабхайра* и *будда Вайрочана*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 189–190; Хэмфриз. С. 68; Говинда. С. 107–110.

Тилова (скр. *tīlora*) — индийский *махасиддха*, получивший учение от *Ваджрадхары*.

Тиртханкара (скр. *tirthānkāra* — «создатель переправы») — один из двадцати четырех канонизированных традицией учителей и проповедников религиозно-философского учения джайнизма (сер. I-го тыс. до н. э.).

Трайлокьявиджая (скр. *trailokyavijaya*, тиб. *stong-gsum zil-gnon* — «покоритель трех миров») — особая манифестация *Ваджрасаттвы* в гневном облике. Иконография: изображается четырехликим, восьмируким; шагающим вправо; поза — *пратьялидха*; две главные руки находятся на груди, держа *ганту* и *ваджру* в жесте *ваджрахумикарамудра*; ногами попирает индуистских богов Махешвару и Гаури.

Упакешини (скр. *upakeśinī*) — божество, входящее в *мандалу Манджушири*.

Ушншавиджая (скр. *uśṇṣāvijaya*, тиб. *gtsug-tor-mat-par-gyal-ma* — «победительница с ушншей») — один из наиболее популярных женских персонажей, имеет статус *бодхисаттвы*, обладает сознанием полностью просветленного совершенного существа. Может входить в триаду, в которой справа от нее помещается *Авалокитешвара*, а слева — *Ваджранани*, замещающая таким образом *бодхисаттву* мудрости *Манджушири*. Является эманацией *Вайрочаны*. Иконография: облик мирный; три головы; восемь рук; *одежды и украшения бодхисаттвы*; поза — *дхьянасаня*; жесты и атрибуты — главные руки держат *вишваваджру* перед грудью; остальные правые руки — верхняя держит фигуру *Амитабхи*, средняя — стрелу, нижняя опущена на колени в жесте *варадамудра*; левые руки — верхняя в жесте *тарджанамудра* держит *пашу*, средняя — лук, нижняя — в жесте *дхьянамудра*, на ладони стоит *амритакалша*. Фигура *Амитабхи* может быть заменена таблицей со слогом «ХРИХ».

Лит.: Гетти. С. 120; Грюнведель, 1900. С. 133; Бхаттачария, 1924. С. 100–101.

Хайягрива (скр. *hayagrīva*, тиб. *ṅa-mgrin* — «имеющий лошадиную шею») — гневный персонаж, *идам* и *дхармапала*, эманация *будды* созерцания *Акишобхи*, имеет отличительный признак — лошадиные головы в прическе. Ведет свое происхождение от древнеиндийского демонического существа, позже считавшегося одним из воплощений бога Вишну. Хайягрива появляется в буддийском искусстве эпохи Пала (VIII–XII вв.) в качестве спутника *бодхисаттвы* *Авалокитешвары*. Наибольшее развитие культ Хайягривы получает в Тибете и Монголии, где культ коня существовал еще в добуддийский период. Хайягрива получает функцию покровителя лошадей, своим ржанием отгоняющего демонов. Иконография: облик гневный; лошадиные головы в прическе, крылья; поза — *алидха*; жесты — *витаркамудра*; атрибуты — *капала*, *карттрика*; имеет аспект *югоннаддха*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 585; Пал, 1963. С. 150.

Хеваджра (скр. *hevajra*, тиб. *kye-ba-rdo-rje* — «о, ваджра!») — *идам*, персонификация текста «Хеваджра-тантра», божество-покровитель школы *сакья*. Иконография: изображается восьмиголовым, шестнадцатируким и четырехногим, шагающим влево или сидящим; в шестнадцати руках держит *капалы*, в которых справа размещены фигуры животных: слон, лошадь, мул, бык, верблюд, человек, олень, кошка; слева — индуистские боги: Варуна (бог воды), Вайю (бог ветра), Агни (бог огня), Чандра (божество луны), Сурья (божество солнца), Яма (божество смерти), Васудхара (божество богатства); ногами попирает человеческие существа. Обычно представляется в позиции *яб-ям*. Его *праджня* (персонификация мудрости) держит в правой

руке *картрику*, левой обнимает Хеваджру. На головах Хеваджры — короны из черепов или короны *бодхисаттв*; носит гирлянду из голов.

Лит.: Гетти, С. 125.

Херука (скр. heruka) — гневная мужская форма *идама*.

Цзонхава (тиб. tsong-kha-ra — «уроженец Цзонгкхи», уезда на северо-востоке Тибета) — тибетский проповедник Лобзанг-Дакпа по прозвищу Цзонхава (1357–1419), основатель школы *гелук* («школа благого Закона»), которую также называют школой желтошапочников. Пройдя обучение у представителей практически всех религиозных тибетских школ, осуществил реформу Учения, суть которой сводилась к отказу от крайностей тантрической практики и усилению дисциплины монашеской общины. Так, ограничивались применение магии и введение в пантеон новых богов, подтверждались правила целибата и запрет употребления вина. На основах реформ Цзонхавы и была создана школа *гелук*, занявшая ведущее место среди тибетских религиозных школ, сосредоточившая в своих руках духовную и светскую власть в стране. Впоследствии ее иерархи получили титул «Далай-лама». С утверждением школы *гелук* в Тибете связаны четыре главных деяния Цзонхавы: реставрация и переосвящение изображения *Майтрейи* как знак тысячелетнего существования новой школы; возвращение к строгому монашескому уставу раннего буддизма; утверждение в 1409 г. на Соборе всех тибетских школ главного праздника Тибета «Монлам чхенмо» («Великая молитва»), способствовавшее единению тибетцев и школы *гелук*; строительство монастыря Галдан на горе Брогми, к востоку от Лхасы, ставшего наиболее авторитетным монастырем *гелук*; сооружение в Галдане *мандалы* главных *идамов*: *Гухьясамаджи* (Сангдуй), *Самвары* (Демчог), *Ваджрабхайравы* (Дорджеджигчжед). Цзонхава считается воплощением *бодхисаттвы* *Манджушири*. Иконография: облик мирный; одежда тибетского монаха, шапка *норинг*; поза — *дхьяносана*; жест — *дхармачакраправартанамудра*; атрибуты — *лотос* утпала, *кхадеа*, *пустака* (атрибуты *Манджушири*); сидение — *лотос*.

Лит.: Хэмфриз, 1977. С. 223; Буддизм. С. 96, 266.

Чакравартин (скр. cakravartin, тиб. khor-lo-bsgyur-ba — «вращающий колесо»). В индийской и буддийской традиции — идеальный вселенский монарх, устанавливающий на земле царство справедливости. Он рождается в той *кальпе*, когда в мире не появляются *будды*. Чакравартин наделен теми же признаками совершенства (*маханурушалакшана*), что и *будда*, и имеет семь драгоценностей: колесо, слона, коня, драгоценный камень, излучающий свет на далекие расстояния, царицу, обладающую красотой и внутренними достоинствами, мудрого министра, победоносного полководца.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 624.

Чакрасамвара (скр. cakrasaṃvāra) — персонификация Самвары-тантры; почитается школами *сакья*, *кагью*; принадлежит к семье *Акилохьи*, символизирует его мудрость. Его *праджня* — *Ваджраварахи*. Иконография: четырех- и трехглазый; двенадцатирукий; три глаза видят три мира и три времени; двенадцать рук — двенадцать нидан (двенадцать истин); правой ногой попирает Каларатри, символ *нирваны*, а левой попирает Бхайраву, символ *сансары*; главные атрибуты — *гханта* и *ваджра*. Его гирлянда из пятидесяти голов — символ 34 согласных и 16 гласных.

Чамунди (скр. cāmūṇḍī) — сестра и ипостась бога смерти *Ямы*.

Чандрапрабха (скр. candraprābhā) — божество, входящее в *мандалу* *Манджушири*.

Чатурбхуджа (скр. caturbhūja) — см. *Авалокитешвара Шадакшари*.

Шадакшари — см. *Авалокитешвара Шадакшари*.

Шадбхуджа Махакала — см. *Махакала*.

Шакьямуни (скр. śakyamuni) — родовое имя *Будды* *Шакьямуни*.

Шарварипа (скр. śarvāpīra) — *махасиддха*, южноиндийский монах, прошлое воплощение *Махакалы*.

Шрамава (скр. śramaṇa) — последователь неортодоксального индийского учения; буддийский монах.

Шри-деви (скр. śrīdevī) — см. *Лхамо*.

Экадашамукха — см. *Авалокитешвара Экадашамукха*.

Якша (скр. yakṣa) — древнее добуддийское божество, связанное с растительной стихией. Впоследствии якши были приняты буддизмом.

Яма (скр. yama, тиб. gshin-rje — «владыка мертвых») относится к разряду *дхарманал*, входит в группу «Восемь ужасных». Ведет свое происхождение от индуистского царя мертвых, носящего то же имя. Местопребывание Ямы — верхняя часть *нараки*, области, где расположены ады. Яма решает судьбу души после смерти человека. Выступая в роли судьи, он носит титул «царь Закона» — Дхармараджа. Отличительный признак Ямы — бычья голова. Объяснение этой особенности дается в одной тибетской легенде. Некий отшельник достиг высокой степени просветления, только три дня отделяли его от желанной цели — перехода в *нирвану*. В это время в пещеру отшельника вошли разбойники, желавшие спрятать там тушу похищенного ими быка. Увидев в пещере отшельника, они решили его убить, чтобы он их не выдал. Отшельник умолял их этого не делать, поскольку все его труды пропадали даром, и цель оказывалась не достигнутой. Однако разбойники были неумолимы и отсекали ему голову. Умерщвленный отшельник, уже обретший сверхъестественную силу, приставил себе голову быка и обернулся страшным демоном. В отчаянии, что ему помешали достичь цели, он стал грозным убийцей, опустошавшим Тибет. Из великого сострадания к живым существам *бодхисаттва Манджушри* принял образ гневного *Ямантаки*. Яма спрятался от него в башне со множеством окон и дверей, через которые можно было ускользнуть. Но *Ямантака* создал себе тридцать четыре руки и шестнадцать ног, которыми закрыл все выходы из башни и так победил Яму. Победленный демон был обращен в защитника учения и стал владыкой и судьей страны мертвых. Иконография: облик гневный; бычья голова; тучное телосложение; нагой; украшения *дхарманалы*; поза — *пратхалидха*; стоит на буйволе, попирающем человека; жесты рук — *тарджанимудра*; атрибуты — *кхатванга* и *паша*. Особый знак Ямы — *чакра*, скрепляющая перевязь на груди, — очевидно, связана с его функцией судьи в царстве мертвых. Яме может сопутствовать его сестра Ями, она изображается нагой, с *капалой* в руке. В отличие от *праджь* других персонажей, Ями никогда не изображается в аспекте *юганадха*. Есть ряд других форм Ямы.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 198–199, 682–683; Бхаттачария, 1957. С. 91.

Ямантака (скр. yamāntaka — «покончивший с Ямой») — см. *Яма*.

Ямари (скр. yamāri — «враг Ямы») — см. *Ваджробхайрава*.

Ями (скр. yamī) — *праджия Ямы*.

Глоссарий

Абханга (скр. abhaṅga — «не [имеющий] изгиба», тиб. tñam-ra — «ровный») — поза стоящей фигуры с равномерной опорой на обе ноги, без определенного изгиба. Грудь и голова наклонены влево. Поза более свободная, чем *сампада*.

Лит.: Мальман, 1948. С. 253.

Абхаямудра (скр. abhaya mudrā, тиб. mi-jigs-ra-sbyin-ra'i-phyag-rgya — «жест, дарующий бесстрашие»; тиб. skyabs-sbyin-phyag-rgya — «жест, дарующий защиту») — правая рука поднята к плечу, ладонь обращена наружу, пальцы соединены и подняты вверх. Обозначает покровительство и благосостояние, освобождение от страха. Бесстрашие — качество *бодхисаттв* и всех, кто идет их путем. *Мудра Будды Шакьямуни* в эпизоде усмирения опьяненного слона, напущенного на *Будду* его противником Девадаттой. Также *мудра Амогхасиддхи*.

Лит.: Терентьев. С. 23.

Абхирати (скр. abhirātī) — *буддхакиштра Акшобхы*.

Аванинихитаджамукха (скр. avaninihitajamukha) — поза с опущенным лицом.

Адарша (скр. ādarśa, тиб. me-long — «зеркало») — имеет вид диска, иногда с прямой рукояткой. Символ *шуньяты*, так как отражения предметов в нем лишены материальности. Другое значение — всеведение.

Лит.: Саундерс. С. 165; Терентьев. С. 35.

Аджина (скр. ajina, тиб. rags-ra «шкура черной антилопы») — использовалась как подстилка или одеяние-накидка. В Индии ее носили брахманские ученики во время инициации. Аджина также «одежда» индуистского бога Брахмы, от которого, очевидно, она перешла в иконографию *бодхисаттв Авалокитешвары* и *Майтрейи*. Аджина носится на левом плече, она может быть повязана на манер *вастропавиты*.

Лит.: Мальман, 1948. С. 219.

Акша (скр. akṣa, тиб. sho — «игральная кость»). В скульптуре имеет вид кости домино. Атрибут *Лхамо*.

Лит.: Терентьев. С. 54.

Акшамала (скр. akṣamālā — «связка игральные кости») — четки, атрибут *Авалокитешвары*. См. также *Мала*.

Алидха (скр. āliḍha — «поза стрелка из лука [с согнутой ногой]», тиб. gyas-brkyang — «[поза стрелка из лука] с согнутой правой [ногой]») — поза фигуры, сделавшей широкий шаг в правую сторону. Правая нога, согнутая в колене, выставлена вперед, левая, выпрямленная, отставлена назад. Поза преимущественно гневных ипостасей буддийских персонажей.

Лит.: Гопинатх Рао, 1914. С. 19.

Амалака (скр. āmalaka, тиб. a-gu-ra — миробалан, *Embic Myrobalan Fructus Myrobalan*). В скульптуре изображается его овальный плод, иногда с веткой, поросшей листьями. Поверхность плода может быть ребристой. Атрибут *будды Бхайшаджьягуру* и других персонажей, связанных с медициной.

Лит.: Терентьев. С. 49.

Амритакалаша (скр. amṛtakalāśa, тиб. bdud-rtsi bum «сосуд бессмертия») — сосуд, содержащий напиток бессмертия амриту. Имеет вид вазона с высокой крышкой, из-под которой

спускаются нити бус. Они представляют священные пилюли, которые употребляют при молении о долгой жизни. Атрибут *Уинишавиджайи* и других персонажей.

Лит.: Терентьев. С. 31.

Анджалимудра (скр. añjalimudrā, тиб. thal-mo-sbyar-ba'i rhyag-rgya — «жест со сложенными ладонями»). Две руки, сложенные ладонь к ладони и обращенные пальцами вверх, подняты к груди. Жест приветствия, которым низшие божества выражают почтение высшим. Жест донаторов и монахов. *Шадакшиари Авалокитешвара* почитает этой мудрой шестисложную мантру «Ом! Мани Падме Хум!».

Лит.: Мальман, 1948. С. 150.

Ангараваасака (скр. antarāvāsaka — «внутренняя одежда») — нижняя одежда знатных людей. См. *Одежды и украшения бодхисаттвы*.

Ардхаваджра (скр. ardhavajra, тиб. rdo-rje'i-rhyed — «полу-ваджра»). Является составной частью многих атрибутов: навершием *гханты*, обухом *парашу*, ручкой *карттрики* и т. п. Многие из этих атрибутов могут изображаться и без ардхаваджры, не теряя своего значения.

Лит.: Терентьев. С. 37.

Ардхапарьянка (скр. ardhaparyanka — «[поза] полусидя на ложе») — сидячая поза, при которой одна нога лежит на сидении, а другая опирается ступней о сиденье. См. также *вамардхапарьянка* и *махараджалиласана*.

Ардхапарьянканритья (скр. ardhaparyāṅkanṛitya — «танцевальная ардхапарьянка», тиб. rkaṅ-gsig-gi rkaṅ-stabs — «поза на одной ноге») — несимметричная танцевальная поза или поза фигуры, стоящей на одной ноге, слегка согнутой в колене, в то время как другая нога поднята к лону. Поза *дакинй* и других гневных персонажей пантеона. Другое название — *тандава* (скр. tandava, тиб. gar-stabs — «танец»).

Лит.: Терентьев. С. 20; Берэн. С. 48.

Асана (скр. āsana, тиб. 'dug-stangs — «сидячая поза») — различные способы сидения, применяемые в йогической практике, служат иконографическими признаками божественных персонажей и религиозных подвижников. Асана — также вид сидения.

Ачаласана (скр. aśalāsana, тиб. mi-gyo-ba'i dug-stangs — «неподвижная поза») — поза фигуры, опирающейся на одно колено. Это поза донаторов и *Ачалы* — гневного персонажа пантеона.

Лит.: Терентьев. С. 19.

Бодхи (скр. bodhī — «пробуждение») — в буддизме — духовное просветление, высшее состояние сознания. Этим термином обозначают и дерево, под которым *Шакьямуни Будда* получил просветление. См. *Бодхиврикша*.

Бодхиврикша (скр. bodhivṛkṣa, тиб. byang-chub-ljon или byang-chub-ljon-shing — «дерево просветления, дерево бодхи»). Согласно буддийской мифологии, *Шакьямуни Будда* достиг просветления, медитируя под деревом ашваттха (скр. āśvattha; лат. Ficus Religiosa), которое почитается как дерево просветления. В Бодхгае (совр. шт. Бихар, Индия) и сейчас растет дерево, под которым, как считается, *Шакьямуни* обрел просветление. Его отростки увозят в буддийские монастыри во все страны мира и сажают в почву. Таким образом, бодхиврикшу можно найти в местах, удаленных от Бодхгаи на тысячи километров. Соответственно, и другие *будды* имеют свои бодхиврикши. Их изображения в скульптуре и живописи, как правило, сходны. В описании иконографии персонажей пантеона мы не делаем между ними различий. Бодхиврикша помещается в ореоле над головой сидящего персонажа, или его держат в руке.

Лит.: Терентьев. С. 43.

Бодхичитта (скр. bodhicitta — «сознание [обращенное к] просветлению») — в *махаяне* условие вступления на путь *бодхисаттвы*.

Бон — комплекс автохтонных представлений Тибета, включавший древние шаманские верования и элементы буддизма.

Будхакшетра (скр. buddhakṣetra — «область будды») — в мифологии *махаяны* страна пребывания и сфера действия одного из *будд*, куда стремятся попасть почитающие этого *будду*.

Будхашрамана mudrā (скр. buddhaśramanamudrā, тиб. sangs-gyuas rab-tu-dud-pa'i rhyag-gyu — «жест ставшего буддийским монахом») — жест поклонения *Будде*. Рука поднята к плечу, ладонь повернута внутренней стороной вверх и обращена пальцами во внешнюю сторону.

Лит.: Терентьев. С. 25.

Бумба (тиб. bum-pa) — сосуд, атрибут различных персонажей пантеона; бутылеобразная часть *стулы*.

Бхадрасана (скр. bhadrāsana, тиб. bzang-po'i dug-stangs — «благая сидячая поза») — другое название *праджаннадасаны*.

Бхумиспаршамудра (скр. bhūmiśarśamudrā, тиб. sa-gnop-pa'i rhyag-gyu — «жест касания земли») — исполняется только в позе *дхьяна*. Правая рука опущена вниз, ладонь обращена вовнутрь, пальцы вытянуты. Левая рука лежит на скрещенных ногах, ладонь обращена вверх, пальцы вытянуты. В иконографии *Шакьямуни Будды* символизирует призывание земли в свидетели победы над демоном Марой. Во время медитации *Будды* под деревом *бодхи* демон Мара пытался прервать его размышления о Пути спасения. *Будда* преодолел все помехи и победил Мару силой своего сосредоточения. Опустив руку, он коснулся земли, призывая ее в свидетели своей победы. Также *мудра Акшобхы*.

Лит.: Терентьев. С. 23.

Бхуталамарамудра (скр. bhutadamarāmudrā, тиб. byung-po 'dul-byed-gyi-rhyag-gyu — «жест усмирения бхутов») — жест боготворения, поклонения. Руки подняты к груди, скрещены в запястьях, ладони повернуты наружу, мизинцы касаются друг друга. Бхуталамара — жест *Ваджранани* и *Трайлокьявиджайи*.

Лит.: Гордон; Терентьев. С. 26.

Ваджра (скр. vajra, тиб. rdo-rje — «молния, громовая стрела, алмаз») — род короткого скипетра с остриями на обеих сторонах. Имеет ряд модификаций: с одним, двумя, тремя остриями. Наиболее распространенная форма — ваджра с пятью концами, один из которых (прямой), находится в центре, четыре остальных размещаются вокруг; их острия загнуты к центру. Ваджра — один из главных символов буддизма, давший название основному направлению северного буддизма — *ваджраяне*. В индийской традиции ваджра-молния является оружием бога Индры, упоминается уже в Ригведе. В буддизме ваджра из символа природной силы превращается в символ высшей духовной силы. Ее синоним — алмаз, все разрезающий, но сам неразрушимый, твердый, неколебимый. Ваджра ассоциируется с Абсолютной Реальностью (*шуньятой*), неразрушимой, как алмаз. Она — символ неразрушимости и вечности учения *Будды*, победы знания над иллюзиями и дурными влияниями. В теории единства противоположных начал мироздания ваджра выступает как мужской принцип, его женские партнеры — *лотос* и *гханга* (колокол). В паре с *гхантой* ваджра символизирует *улаю* — средство достижения цели, а *гханга* — *праджню*-мудрость. Ваджра является атрибутом ряда высших персонажей пантеона и входит в состав их имен. См.: *Ваджрадхара*, *Ваджрасаттва*, *Ваджрайогини*. Ваджра также атрибут *лам* высокого ранга; вместе с *гхантой* используется в ритуальных действиях.

Лит.: Саундерс. С. 185–191; Говинда. С. 64; Терентьев. С. 36–37.

Ваджрадхату (скр. vajradhātu, тиб. rdo-rje'i dbyings) — сфера *ваджры* как символа неколебимой духовной силы, абсолютной реальности. В сфере *ваджры* все *бодхисаттвы* — манифестации *Ваджранани*.

Ваджранкуша (скр. vajrāṅkuśa, тиб. rdo-rje'i kuu-lcags — «алмазное стрекало») — атрибут гневных персонажей пантеона.

Ваджрапарьянкасана (скр. vajraparyāṅkāśana, тиб. rdo-rje skyil-krung-gi 'dug-stangs — «ваджрная поза сидения на ложе») — поза; то же, что *ваджрасана*.

Ваджрасана (скр. vajrāsana, тиб. rdo-rje 'dug-stangs — «ваджрная поза») — поза медитации, подобная неразрушимости алмаза, ваджраянское соответствие позе *дхьянасана*. Также название алмазного трона, на котором может лежать *ваджра*, и название образа просветленного *Шакьямуни Будды*.

Ваджрахумкарамудра (скр. vajrahūmkāramudrā, тиб. rdo-rje'i hum-byed-pa'i rhyag-rgya — «жест ваджрного слога ХУМ!»). Исполняется двумя руками в положении *дхьянасана*. Руки, скрещенные в запястьях, находятся перед грудью, ладони обращены вовнутрь, пальцы согнуты, большой палец касается указательного, при этом правая рука держит *ваджру*, а левая — *гханту*. Мудра будды *Ваджрадхары*. Этим же жестом в позиции *яб-юм* мужские персонажи обнимают свою *праджню*, держа в руках собственные атрибуты. Другое название данной мудры — *трайлокьявиджая* (скр. traylokyavijāya — «жест покорителя трех миров»).

Лит.: Свундерс. С. 114.

Ваджраяна (скр. vajrayāna, тиб. rdo-rje'i theg-pa — «алмазная колесница») — одно из основных направлений буддизма, сложившееся на основе ранней *махаяны* и индийского буддийского тантризма.

Варамудра, (скр. varāmudrā, тиб. mchog-sbyin rhyag-rgya — «жест лучшего дара») — то же, что *варадамудра*.

Варадамудра (скр. varādamudrā — «жест лучшего дара») — рука опущена вниз, ладонь обращена наружу, пальцы соединены и слегка согнуты, как бы держат округлый предмет. Исполняется и правой, и левой руками. Означает проявление щедрости *Будды* как в духовном плане (исполнение клятвы указать Путь спасения всех живых существ), так и в материальном (исполнение желаний). Мудра *татхагаты Ратнасамбхавы*, дарующего миру *триратну*, *Авалокитешвары* и многих других персонажей.

Лит.: Терентьев. С. 23.

Вамардхаларьянка (скр. vāmārdharaṅkā) — поза, левосторонний вариант *ардхаларьянки*.

Вастропавита (скр. vāstrapavīta) — шарф уттария, обернутый вокруг торса, как *упавита*; атрибут буддийских наставников. См. *Одежды и украшения бодхисаттвы*.

Вахана (скр. vāhana, тиб. ded-dren — «ездовое животное») — мифологические персонажи, спутники и проводники, выступающие в качестве ездовых животных или сидений божеств.

Лит.: Терентьев. С. 26.

Виджняна (скр. vijñāna — «сознание») — *скандха Вайроцаны*.

Вирасана (скр. vīrāsana, тиб. dra-bo'i dug-stangs — «поза героя») — сидячая поза с одним поднятым коленом, другое название — *махараджалиласана*.

Лит.: Барретт. С. 57; Терентьев. С. 18.

Витаркамудра (скр. vitarkamudrā, тиб. chos-'chad rhyag-rgya — «жест аргументации») — ладонь обращена наружу, большой палец касается указательного или среднего пальца, образуя кольцо. Обозначает наставление в учении буддизма. Исполняется как левой, так и правой рукой, а также двумя руками одновременно. Жест будд, бодхисаттв, тар, при этом сложенные колючком пальцы могут держать стебли лотосов или другие атрибуты.

Лит.: Гопинатх Рао, 1914. С. 15–16; Сарасвати. С. 130.

Вишваваджра (скр. viśvavajra, тиб. sna-tshogs rdo-rje — «вселенская ваджра») — две наложенные друг на друга *ваджры*, образующие крестовидную фигуру. Атрибут *татхагаты Амогхасиддхи*, символизирует десять направлений мироздания, в которых развивается деятельность *бодхисаттв*: четыре главные стороны света, четыре промежуточные, зенит и надир.

Лит.: Говинда. С. 84; Терентьев. С. 37.

- Вришчикасана** (скр. vṛścikāsana, тиб. sdig-pa'i 'dug-stangs — «поза скорпиона») — поза фигуры, стоящей на правой полусогнутой ноге, левая нога поднята вертикально вверх. Поза *Майтридакини*.
- Лит.: Терентьев. С. 20.
- Вьякхьянамудра** (скр. vyākhyānamudrā, тиб. chos-'chad phyag-gyu — «жест толкования») — см. *Витаркамудра*.
- Лит.: Гопинатх Рао, 1914. С. 15–16; Сарасвати. С. 130.
- Гарбхадхату** (скр. garbhadhātu, тиб. sñing-po'i dbyings) — сфера гарбхи (букв. «эмбрион») как особой сущности, которая в *ваджраяне* представляет природу *будды* и в качестве эмбриона просветления присутствует во всех существах.
- Гелук** (тиб. dge-lugs — «благой Закон») — школа тибетского буддизма; основана в начале XV в. *Цзонхавой*.
- Гуптасана** (скр. guptāsana, тиб. sbas-pa'i dug-stangs — «скрытая поза») — сидячая поза с ногами, лежащими на сидении и закрытыми подолом одежды. Наиболее характерна для иконографии буддийских священнослужителей.
- Лит.: Терентьев. С. 18.
- Гханта** (скр. ghaṅṭā, тиб. dril-bu — «колокольчик») — колокольчик с *ардхаваджрой* в качестве ручки. В индийской традиции гханта — атрибут шиваитских и тантрических богов. В буддийском ритуале используется для созыва на молитву и культовые церемонии. В культовом ритуале часто используется вместе с *ваджрой*. Гханта — символ женского начала мироздания, мудрости. Она также служит символом нереальности окружающего нас мира: мы воспринимаем звучание колокола, но не можем его удержать. Так же мы воспринимаем посредством чувств явления и предметы, но они нереальны, как звук. Гханта является атрибутом *Ваджрасаттвы*, *Ваджрадхары*.
- Лит. Терентьев. С. 48; Саундерс. С. 146–147.
- Дамару** (скр. damaṅgu, тиб. da-ma-gu, mnga-chung) — небольшой барабан, имеющий форму песочных часов. В индуизме — атрибут бога Шивы и ряда других божеств. В иконографии северного буддизма — атрибут ряда гневных ипостасей персонажей пантеона.
- Лит.: Терентьев. С. 48.
- Данамудра** (скр. dānamudrā, тиб. mcog-sbyin phyag-gyu) — жест дарения, то же, что *варадамудра*.
- Джатака** (скр. jātaḥ, тиб. skyes-gabs) — жанр буддийской повествовательной литературы, рассказы о прошлых рожденьях *Шакьямуни Будды*.
- Джнянамудра** (скр. jñānamudrā, тиб. ye-shes-kyi phyag-gyu — «жест знания, жест трансцендентного знания») — пальцы сложены так же, как в *витарка-* и *вьякхьяна-* *мудрах*, но ладонь обращена вовнутрь, рука приближена к сердцу.
- Лит.: Гопинатх Рао, 1914. С. 17; Сарасвати. С. 130.
- Дхарани** (скр. dharaṇī, тиб. gzungs — «удерживаемое [в памяти]») — короткий сакральный текст, служащий для фиксации мысли во время медитации. Дхарани обычно длиннее *мантр* и могут включать последние в свой состав.
- Лит.: Хэмфриз. С. 66; Говинда. С. 19–34.
- Дхарма** (скр. dharma, тиб. chos) — один из самых важных и многозначных терминов в общендийской и буддийской традициях. В основе слова — скр. корень dhṛ — («поддерживать, защищать»). Среди значений слова выделяются значения, связанные с морально-этическими нормами — долг, добродетель. Однако морально-этические нормы еще в древней Индии были осознаны как универсальный закон мироздания, отсюда происходит значе-

ние Дхармы как Закона, а также как религиозной и философской системы, исследующей Закон. В буддизме Дхарма — Закон, учение Будды.

Лит.: Щербатской, 1956. С. 3–8; Мифы народов мира. Т. 1. С. 415.

Дхармадхату (скр. dharmadhātu, тиб. chos-kyi dbyings) — сфера Дхармы как универсального космического закона. См. *Дхармадхатуджняна*.

Дхармадхатуджняна (скр. dharmadhātujñāna) — знание сферы Дхармы, универсальное знание. В концепции «Пять татхагат» соотносится с татхагатой *Вайрочаной*.

Лит.: Эджертон. Т. 2. С. 278.

Дхармакая (скр. dharmakāya, тиб. chos-kyi sku — «тело Дхармы») — основное из трех тел Будды, (источник двух других тел — *самбхогакайи* и *нирманакайи*), связано с определением природы Будды; воплощение буддийского учения. Со временем превращается в буддийский аналог Абсолюта как природы истинной реальности.

Дхармачакра (скр. dharmacakra, тиб. chos-kyi khor-lo — «колесо Закона») — символ учения Будды. См. *Чакра*.

Дхармачакрамудра — см. *Дхармачакраправартанамудра*.

Дхармачакраправартанамудра (скр. dharmacakrapravartanamudrā — «жест поворота колеса Учения», тиб. chos-'chad rhyag-gyu — «жест толкования Учения»). Символика этой мудры тесно связана с символикой *чакры*, которая в буддизме осмысливается как *дхармачакра* — колесо Учения. Исполняется двумя руками, поднятыми к груди, в позах *дхьяна*- и *праламбапада-асана*. Правая рука в жесте *витарка*, левая — *дхьянамудра*, пальцы обеих рук могут касаться друг друга. В иконографии *Шакьямуни Будды* символизирует первую проповедь Учения, которой он привел в движение колесо Закона в нашей *кальпе*. *Мудра татхагаты Вайрочаны*, *бодхисаттв Майтрейи* и *Манджушри* в форме *Дхармадхату*.

Лит.: Саундерс. С. 94–101; Терентьев. С. 23.

Дхоти (скр. dhoti) — набедренная повязка. См. *Одежды и украшения бодхисаттвы*.

Дхьяна (скр. dhyāna) — медитативное сосредоточение.

Дхьянамудра (скр. dhyānamudrā, тиб. mlam-bzhag-pa'i rhyag-gyu — «жест концентрации, сосредоточения»). Исполняется как одной, так и двумя руками, преимущественно в положении *дхьяна-асана*. Руки лежат на скрещенных ногах, ладонями вверх, правая рука покоится на левой. Означает концентрацию во время медитации. В иконографии *Будды Шакьямуни* символизирует медитацию под деревом *бодхи* (см. *Бодхиврикша*). *Мудра Амитабхи*.

Лит.: Саундерс. С. 86–94; Терентьев. С. 21.

Дхьяна-асана (скр. dhyānāsana, тиб. bsam-gtan skyil-ktung — «поза медитации, сосредоточения») — поза со скрещенными ногами, при которой ступня правой ноги лежит на бедре левой, а ступня левой ноги на бедре правой, обе ступни повернуты подошвами вверх. Это *асана будд* и некоторых *бодхисаттв*. См. также *Ваджрасана* и *Ваджрапарьянкасана*.

Лит.: Саундерс. С. 122–124; Терентьев. С. 18.

Инь-ян (кит. yin-yang) — женский и мужской принципы как основа проявляемого универсума. См. также *Югоннадха*.

Кагью (тиб. bka'-brgyud — букв. «цепь речений») — школа тибетского буддизма, основана в XI в. См. *Ваджрадхара*.

Калачакра (скр. kālacakra, dus-kyi 'khor-lo — «колесо времени») — одна из систем буддийского тантризма. В Индии появляется во второй половине X в. В Тибете первым проповедником учения Калачакры был, видимо, Соманатха. Полагают, что благодаря ему астрологические построения Калачакры с 1027 г. становятся основой тибетского календаря.

Лит.: Буддизм. С. 142–143; Рерих. С. 34.

Калаша (скр. *kalaśa*, тиб. *bum-ra* — «сосуд») — металлический или глиняный сосуд для воды с овальным туловом и прямым горлом. Один из атрибутов брахманских отшельников и буддийских монахов.

Лит.: Терентьев. С. 31; Мальман, 1948. С. 266; Саундерс. С. 192–195.

Кальпа (скр. *kalpa*, тиб. *bskal-ra* — «временной цикл») — период в существовании Вселенной. В индийской традиции — «день и ночь Брахмы», когда Вселенная существует в своем развернутом виде (день) и, когда после гибели всего сухого, мир распадается на пять основных элементов — землю, огонь, воду, воздух и эфир. Продолжительность кальпы 8 640 000 000 лет (тысяча лет жизни людей соответствует одному дню богов). Внутри кальпы существуют деления на более мелкие временные периоды: манвантары и юги. В буддийской мифологии кальпа — один из периодов существования Вселенных. Четыре кальпы составляют полный срок, когда мир существует в своем развернутом виде, он носит название «махакальпа» (великая кальпа). Махакальпы бывают двух видов — когда в мире рождаются *будды* (буддакальпы, или «счастливые кальпы»), и пустые кальпы (шуньякальпы), в которые таких счастливых событий не происходит. Таким образом, *будды* рождаются во всех мирах, но не в каждую кальпу. Наша кальпа особенно благоприятна, так как в течение ее в нашем мире родится тысяча *будд*.

Лит.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 191; Хэмфриз. С. 103, 121, 221.

Камандалу (скр. *kamaṇḍalu* — «кувшинчик») — небольшой сосуд для воды, один из атрибутов бродячего аскета.

Капала (скр. *karāla*, тиб. *thod-ra* — «череп») — чаша из верхней части человеческого черепа. Могла служить индийским *йогином* чашей для подаяний. Атрибут гневных персонажей пантеона. Капала в футляре с крышкой — атрибут *йогинов* из школы *ньягма*.

Лит.: Терентьев. С. 30.

Карма-кагью (тиб. *kar-ma bka'-brgyud*) — одно из направлений в школе *кагью*.

Карттрика (скр. *karttrika*, тиб. *grī-gug* — «резак, нож») — нож или сечка с отвесной ручкой, имеющий серповидную форму. Атрибут гневных ипостасей буддийских персонажей. Изображается, как правило, в паре с *капалой*.

Лит. Терентьев. С. 37.

Катихаста (скр. *kaṭihasta* — «рука на кати») — то же, что *катьяваламбитахаста*.

Катьяваламбитахаста (скр. *kaṭyavalambitahasta* — «рука, опущенная на область кати») — положение рук при позиции стоя: рука свободно опущена вниз, кисть повернута к телу, опирается о кати (область тела, расположенную на уровне половых органов). При этом рука может придерживать стебель лотоса. Означает свободу. Положение рук *бодхисаттв* и мирных ипостасей женских персонажей.

Лит.: Голинатх Рао, 1914. С. 16; Крамриш, 1929. С. 10.

Кила (скр. *kīla*, тиб. *phug-bu* — «клин, колышек») — ритуальный трехгранный кинжал, используемый в магических действиях для поражения злых сил. Кила/пурбу представляет собой трехгранный клинок и рукоять с изображением голов или целых фигур гневных богов. В месте соединения рукояти и клинка помещаются головы чудовищ — *макары* или *кирттимукхи*. Клинок обвиняют змеи. Кила/пурбу — это также имя гневного божества, которого почитают последователи школы *ньягма*. Пурбу используется в церемонии поклонения *Падмасамбхаве*, причем сам *Падмасамбхава* является поклоняющемуся в виде пурбу.

Лит.: Пал, 1969. С. 158–159; Хантингтон, 1975. С. 10–12.

Кирттимукха (скр. *kirttimukha* — «лик славы») — маска магической защиты; помещается на вершине спинки трона.

Кувлика (скр. kuṇḍikā, тиб. gil-ba sru'i-blugs — «кувшин») — кувшин для воды с носиком.

Лит.: Терентьев, С. 31.

Кхадга (скр. khadga, тиб. gal-gri — «меч») — меч, оружие защиты Учения. Праджнякхадга (скр. prajñākhadga, тиб. shes-rab gal-gri — «меч мудрости») — меч, испускающий девять языков пламени, выходящих из его острия. Его называют также «меч Знания»: как он разрубает все узлы, так и интеллект проникает в самую сущность наиболее сложных концепций Учения. Меч символизирует победу знания над заблуждениями. Праджнякхадга служит атрибутом *бодхисаттвы Манджушри*, рассекающего им облака невежества.

Лит.: Саундерс, С. 182–183; Терентьев, С. 38.

Кхатакамудра (скр. khatakamudrā, тиб. mu-sti dang 'dom-na-khu-tshur 'dom-med-na ltag-dbyung — «полузакрытая рука») — жест руки, поднятой вверх или отведенной в сторону. Большой и безымянный пальцы соединены, остальные полусогнуты. Этот жест предполагает, что рука держит какой-либо предмет.

Лит.: Терентьев, С. 23.

Кхатванга (скр. khatvāṅga, тиб. khā-tvan-ga — «ножка ложки»; khram-shing — «палка с зарубками») — палица с черепом или черепами. Может быть сделана из кости руки или ноги человека. В индуизме кхатванга служит оружием Шивы и связанных с ним божеств. В буддизме кхатванга — атрибут гневных персонажей пантеона.

Лит.: Гопинатх Рао, 1914. Т. 1. С. 7; Терентьев, С. 40–41.

Лалитасана (скр. lalitāsana, тиб. rol-pa'i stabs — «игривая поза») — сидячая поза, при которой одна нога лежит на сидении, как в позе *дхьянасана*, а другая спущена с сидения. Часто вторая нога опирается на специальную подставку в виде цветка лотоса. В Тибете различаются правосторонняя (тиб. gyas rol-pa'i stabs) и левосторонняя (тиб. gyon rol-pa'i stabs) лалитасаны. Это поза *бодхисаттв*, *тар* и других персонажей.

Лит.: Терентьев, С. 19.

Лолахаста (скр. lolahasta — «жест колеблющейся, подобно волне, руки») — свободно опущенная вниз рука. Исполняется только в положении стоя. Означает свободу, непринужденность. Рука может поддерживать стебель лотоса. Жест *бодхисаттв*.

Лит.: Терентьев, С. 22.

Лотос — водяное растение с белыми, красными или синими цветами. Лотос можно считать центральной фигурой индийской символики. Его разновидности служат вертикальной и горизонтальной моделями Вселенной. Одна разновидность лотоса, зарождающаяся в почве водоема, прорастает толщу воды и расцветает в воздушной среде. Существует в трех стихиях, что отвечает представлениям о трехчастном вертикальном строении Вселенной — «трилока». В связи с этим лотос выступает аналогом Мирового дерева. Другая разновидность соответствует четырехчастным плоскостным моделям Вселенной — *янтре* и *мандале*. Лотос вырастает не только из зерна, но также из почек на собственном стволе, т. е. он самосущий (скр. svayambhū), его рождение не связано с желанием и оплодотворением. По этой же причине божественные персонажи изображаются стоящими или сидящими на цветке лотоса, лotosовом троне.

Вырастая в заболоченных водоемах, лотос тем не менее сохраняет свои цветы чистыми и поэтому служит символом духовной чистоты и совершенства. Связанный с землей и водой лотос символизирует женское начало мироздания. Восьмилепестковый лотос — знак восьмичленного пути спасения и в этом смысле сближается по значению с *дхармачакрой*. Лотос — атрибут многих буддийских персонажей. В данном качестве он имеет несколько видов. Наиболее часто встречается красный (розовый) лотос падма (скр. padma), атрибут *будды созерцания Амитабхи*, главы «лотосового рода» персонажей пантеона, *бодхисаттвы Авалокитешвары* и др. В скульптуре падма изображается в виде

полностью расцветшего, раскрытого цветка. Голубой лотос утпала (скр. utpala — собственно, «голубая лилия») — атрибут *Манджуши*. В скульптуре изображается закрытым, с поднятыми вверх лепестками.

Лит.: Саундерс. С. 159–164; Терентьев. С. 42.

Майтреясана (скр. maitreyāsana, тиб. byams-bzhugs) — поза, другие названия — *праламбадасана* и *бхадрасана*.

Майюрапичча (скр. mayūrapīcchā — «павлинье крыло или хвост», тиб. gma-bya'i sgrō — «павлинье перо»). Употребляется в различных ритуалах.

Лит.: Терентьев. С. 52.

Мала (скр. mālā, тиб. phreng-ba — «гирлянда, ожерелье, четки») является одним из главных предметов буддийского ритуала и атрибутом ряда персонажей пантеона. Четки изображаются обернутыми вокруг кисти руки, поднятой к плечу в жесте *абхаймудра*, или стоящими на цветке лотоса сложенными в виде восьмерки. Количество бусин в них произвольное. Певные персонажи имеют гирлянду и четки из черепов или отрубленных голов. Мала — атрибут *Авалокитешвары*, *Майтрейи*. Мала из черепов — атрибут *Махакалы Хеваджры*. См. также *Акшамала*.

Лит.: Саундерс. С. 174–177; Терентьев. С. 47.

Мандала (скр. maṇḍala, тиб. dkyil-'khor — «круг, колесо, пространство»). В буддизме — магическая диаграмма, представляющая с помощью символики геометрических фигур и цвета буддийскую концепцию Вселенной, своего рода «карта» Космоса. Схема мандалы состоит из круга, вписанного в квадрат, который, в свою очередь, вписан во внешний круг, представляющий Вселенную. Квадрат ориентирован по сторонам света. Он имеет в середине каждой стороны Т-образные выступы. Это «ворота», открывающие выходы во Вселенную. Квадрат разделен двумя диагоналями на четыре сектора, каждый из которых ассоциируется с одним из *Пяти татхагат*, место пребывания пятого — центр мандалы. Соответственно, с секторами ассоциируются и другие компоненты пятеричной системы: сторона света, цвет, слог и т. д. (см. прил. 2 «Пять *татхагат* и их соответствия»). Во внутреннем круге мандалы помещаются персонажи пантеона. Их состав и расположение зависит от того, кому посвящена мандала, кто находится в ее центре. Мандала — один из основных сакральных символов буддизма. Созерцание мандалы вместе с произнесением *мантр* и совершением ряда ритуальных действий является путем к полной идентификации адепта с божеством, находящимся в центре диаграммы. Через слияние с божеством мандалы достигается высшая цель медитации — слияние с космическим Абсолютом. Мандалы могут быть выполнены из различных материалов: нарисованы цветными порошками на земле или красками на полу и на потолке храма; могут иметь вид рельефа, вырезанного из дерева или отлитого из металла; могут быть и живописными. Изображения богов могут быть заменены их символами или слогами, с которыми данные персонажи ассоциируются.

Лит.: Буддизм. С. 174; Туччи, 1961. С. 85–107.

Мантра (скр. mantra, тиб. sngags — «заклинание, молитвенная формула») — короткий сакральный текст, состоящий из отдельных слов или слогов. Мантра может не иметь конкретного смысла, но каждый входящий в нее слог имеет свое значение и соотносится с определенным божеством или понятием. Мантра служит средством заклинания и призывания божества, которому она посвящена. В процессе медитации произнесение мантр способствует правильному направлению мысли. Самая распространенная *мантра* «Ом! Мани Падме Хум!» («Ом! Драгоценность на лотосе! Хум!»), посвященная *бодхисаттве Авалокитешваре*, стала повседневной молитвой буддистов. Религиозная практика произнесения мантр основывается на древней вере в магическую силу звука.

Лит.: Говинда. С. 19–3; Саундерс. С. 20–27; Буддизм. С. 176.

Махапаринирвана — см. *Нирвана*.

Маханурушалакшана (скр. mahānuruṣalakṣaṇa — «признаки великого человека», тиб. skyes-bu chen-po'i mtshan sum-bcu-rtsa-gñis — «32 признака великого человека») — 32 признака *чакравартина* или *будды*: 1) руки и ноги округлые; 2) ноги красивой постановки; 3) пальцы на руках с перепонками; 4) руки и ноги мягкие (пухлые), как у младенца; 5) семь главных частей тела возвышены (выпуклы); 6) пальцы длинные; 7) пятки ног широкие; 8) тело массивное и прямое; 9) колени ног не выдающиеся; 10) волоски на теле направлены вверх; 11) голени (икры), как у антилопы «энея»; 12) длинные руки красивы; 13) половые органы скрыты; 14) кожа золотистого цвета; 15) тонкая кожа нежна; 16) каждый волос завит в правую сторону; 17) пучок волос между бровями (урна); 18) верхняя часть тела, как у льва; 19) плечи спереди округлы; 20) плечи широкие; 21) неприятный вкус превращает в приятный; 22) пропорционален, как дерево ньягродха; 23) имеет ушнишу (выступ) на темени; 24) длинный язык красив; 25) голос подобен голосу Брахмы; 26) щеки, как у льва; 27) очень белые зубы; 28) ровные зубы; 29) плотно прилегающие зубы; 30) сорок зубов; 31) глаза, подобные сапфиру; 32) ресницы глаз наилучшие.

Лит.: Герасимова. С. 85.

Махараджалиласана (скр. mahārājallāsana, тиб. rgyal-po rol-pa'i stabs — «поза непринужденно сидящего царя») — сидячая поза, при которой одна нога лежит на сидении, как в позе *дхьянасана*, а вторая опирается ступней о сидение, ее колено поднято. В некоторых источниках различают махараджалилу с поднятым правым коленом и симметричную ей позу с поднятым левым коленом как особую *асану*, имеющую название вамардхапарьянка (*vāmārdhapaṛyāṅka*) — левосторонняя ардхапарьянка. Обе эти позы являются признаком царственности и запрещены для монахов как слишком вольные. Это позы *бодхисаттв*, *тар* и ряда других персонажей.

Лит.: Мальман, 1948. С. 255; Терентьев. С. 18.

Махаяна (скр. mahāyāna, тиб. theg-pa'i chen-po — «великая колесница») — направление в буддизме, провозгласившее идеал *бодхисаттв* и цель — достижение *будхи*. *Махаяну* также называют северным буддизмом (см. Введение).

Миробалан — см. *Амалака*.

Мудра (скр. mudrā, тиб. rnyag-rgya — «печать») — определенное положение рук, ладоней, пальцев, зафиксированное канонам, имеющее значение символического жеста. Мудра сопровождает ритуальные действия и произнесение *мантр*. Мудры являются иконографическими признаками персонажей пантеона. В иконографии *Шакьямуни Будды* мудры символизируют различные события его земной жизни.

Лит.: Саундере. С. 5–9.

Накула (скр. nakula, тиб. mong-sre — «истребитель змей») — мангуст, норное животное, успешно борющееся со змеями. В индийской и буддийской мифологии символ богатства. Считается, что, побеждая змей, он отбирает у них драгоценные камни, которые заглатывает. Накула — атрибут *Куберы*, *Вайшраваны* и других персонажей. Изображается в виде зверька, напоминающего крысу, изо рта которого выходят драгоценные камни.

Лит.: Терентьев. С. 46.

Нарака (скр. naraka, тиб. dmyal-ba — «ад») — одна из неблагих сфер пребывания существ в *сансаре*.

Наринг серпо (тиб. pa-ring ser-po или ma-ring ser-po rap-zhva) — головной убор, введенный *Цзонхавой*. Имеет вид шлема желтого цвета с длинными ушами. Его носят *ламы* школы *гелук*.

Лит.: Терентьев. С. 16.

Нидратахаста (скр. nidrātahasta — «спящая рука») — жест руки, опущенной на сидение, за спиной сидящей фигуры. Рука служит опорой при позах *лалита-* и *махараджалила-*

асана. Если ладонь опущена на колено, то жест называется *урусанстхиталудра* (тиб. mthil rus-mo'i steng-du bzhaḡ pa).

Лит.: Терентьев. С. 22.

Нирвана (скр. nirvāṇa — «угасание», тиб. mya-ngan-med, mya-ngan-las-'das — «избавление от страданий») — одно из основных понятий буддизма, означает наивысшее состояние сознания, когда прекращаются перерождения, что является главной целью буддизма. Вошедший в нирвану становится *буддой*. Различаются два вида нирваны. Первый — нирвана с остатком бытия, т. е. прижизненная нирвана, когда существо достигло полного просветления, но сохраняет свою индивидуальность. Иначе: сохраняются *скандхи*, группы элементов физического и духовного характера, обуславливающие существование данной индивидуальности. Второй вид нирваны, нирвана без остатка, или паринирвана. Она достигается после смерти, когда не только распадаются *скандхи*, но также успокаиваются или угасают составлявшие их *дхармы*. Когда *Шакьямуни*, сидя под деревом *бодхи*, достиг просветления, он осуществил вхождение в нирвану первого вида и стал называться *буддой*. В момент своей смерти он вошел в нирвану второго вида — паринирвану (махাপаринирвану). Считается, что в паринирване прекращаются все связи с *сансарой*. Тем не менее *Адибудда* и *татхагаты* посылают в мир свои эманации. Связь между *сансарой* и нирваной осуществляют и некоторые *бодхисаттвы* (см. *Манджуши*).

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 223; Дылыкова. С. 291.

Нирмавака (скр. nirmāvakāya, тиб. sprul-pa'i-sku — «тело превращения») — иллюзорное тело, одно из трех тел *Будды*. В этом теле *Будда* предстает на уровне мира желаний: в облике Гаутамы, после достижения *бодхи*, в виде изображений.

Нингма (тиб. ḡñing-ma — «старая») — одна из четырех ведущих школ тибетского буддизма, восходящая к учению *Падмасамбхавы*.

Одежды и украшения бодхисаттвы — характер одежды и набор украшений *бодхисаттвы* соответствует его статусу наследного принца, они идентичны одежам и драгоценным уборам индийских знатных людей и государей, отвечавших моде определенных эпох. В иконографии северного буддизма отражен стиль восточной и северной Индии периода раннего Средневековья. Предполагается, что персонажи одеты в тонкие муслиновые ткани, не скрывающие форм тела. В скульптуре одежда из такой ткани обозначается орнаментом и выпуклыми бровками, отмечающими края материи. Одежда состоит из двух частей: юбки антаравасака или паридхана (скр. antarāvāsaka, paridhāna), она может быть обернута вокруг тела или задранирована на манер набедренной повязки дхоти; шарфа уттария (скр. uttariya), который носят тремя способами — накинутым на плечи; повязанным вокруг бедер и завязанным пышным бантом на боку; обернутым вокруг торса как священный шнур (в этом случае имеет специальное название — «вастропавита», скр. vastrapavīta). Набор украшений канонизирован как шанмудра (скр. śaṇmudrā — «шесть благоприятных украшений»), каждое из которых соотносится с одной из шести *парамит*, шести добродетелей, развиваемых *бодхисаттвой* на его пути. Перечень украшений не всегда совпадает в различных источниках, мы приводим его в наиболее общем виде: ожерелье (короткое ожерелье вокруг шеи типа гривны, (скр. kaṇṭhika, тиб. ṡgul-pa nor-bu) — *парамита* даяния; браслеты (скр. guṣaka, тиб. gdu-bu) — *парамита* нравственности; серьги (скр. kuṇḍala, тиб. gser-gyi rna-rgyan, gser-gyi rna-skor) — *парамита* терпения; пояс (скр. mekhaḷa) — *парамита* рвения; корона (скр. ratna, maṇi, тиб. sru'i-bog-nor-bus-bḡyan) — *парамита* созерцания; пепел (скр. bhasman), — *парамита* мудрости. Последнее украшение на изображениях не обозначается. В тибетской традиции существует список «Тринадцать видов украшений», который включает также и одежду: шаль для верхней части тела и шаль для нижней части тела, корону или украшение для головы, серьги, короткое ожерелье, гирлянду, спускающуюся до бедер, гирлянду, спускающуюся до живота, перевязи на руках, браслеты на запястьях, браслеты (очевидно, над локтями), ножные браслеты, пояс, повязку с бахромой. Этот список содержит более полный перечень украшений *бодхисаттвы*. Одежды и украшения *бодхисаттвы* носят

следующие группы персонажей: *бодхисаттвы*, проявления *Адибудды* — *Ваджрасаттва* и *Ваджрадхара*, *тантрагаты* в украшенных формах (*самбхогакая*), *бодхисаттвы* и *тары*, *дакини* в мирных формах, некоторые *дхармапалы* (*Кубера*) и *идамы* (*Калачакра*).

Лит.: Бхаттачария, 1978. С. 64; Уэддел. С. 333; Терентьев. С. 44.

Одежды и украшения дхармапал — по типу те же, что и *одежды и украшения бодхисаттвы*, но сделаны из материалов и предметов, вызывающих ужас. Шесть украшений: серьги, ожерелье, наручные браслеты, браслеты ножные из человеческих костей, наручные повязки из змей, гирлянда из частей человеческого трупа, тилака — знак на лбу, начертанный кровью, складки жира около рта, священный шнур, пепел, одежда из кожи человека, шкуры слона или тигра. Одежду и украшения *дхармапал* носят следующие группы персонажей: *дхармапалы*, гневные формы *бодхисаттвы*, гневные формы *дакинь*, тантрические, многоглавые и многорукие формы.

Лит.: Гордон; Уэддел. С. 335.

Одежды монаха школы гелук — в основе своей следует монашеской одежде, которую носили члены ранней индийской буддийской общины — сангхи, но видоизменена применительно к природным условиям Тибета. Состоит из следующих предметов: 1) унты на подошве из сыромятной кожи с красными суконными голенищами, подвязанными красной или желтой шерстяной лентой; 2) юбка или брюки из красного сукна; 3) жилет, налегаемый непосредственно на тело, с широким длинным воротником, доходящим до пояса и широкой обшивкой пройм; запахивается на правую сторону и подпоясывается кушаком; 4) верхняя юбка, сшитая из вертикальных полос материи «тэрма» (тонкое тибетское сукно); делается прямой и широкой, при надевании укладывается в складки и подпоясывается кушаком; 5) накидка, драпируется поверх жилета и юбки наподобие плаща сангхати (см. *Шесть предметов монаха*). Накидка шьется из прямых полос тибетского или привозного сукна и имеет в ширину около 70 или 100 см. Эти одежды монах носит в обычное время. Во время богослужений и учебных занятий дополнительно надевают: 1) длинный широкий плащ красного цвета у монахов и желтого у настоятелей монастырей; 2) желтая шапка, которую кладут на руку; 3) те, кто дал высшие духовные обеты, надевают одежду, состоящую из трех кусков дорогих тканей; простые монахи заменяют этот вид одежды тремя клочками дешевой материи, свернутой в узелок, который они носят на поясе или за пазухой. В скульптурных и живописных изображениях лам видны: шапка, верхний плащ, накидка, верхняя юбка, налетая поверх жилета, сложенная в складки и подвязанная кушаком.

Лит.: Цыбиков. Т. 1. С. 158–159.

Ольбок (монг. *olbog*) — подушка на каркасе для сидения во время богослужения. По количеству подушек определялась знатность ламы. В иконографии на ольбоках могут быть изображены учителя и ученики.

Падма (скр. *padma*) — см. *Лотос*.

Падмасана (скр. *padmāsana*, *padma'i skyil-krung* — «поза лотоса») — сидячая поза со скрещенными ногами и ступнями, лежащими на бедрах. См. также *Дхьянасана* и *Ваджрасана*. Также название лотосового трона.

Парамита (скр. *pāramitā*, тиб. *pha-tol-tu rhyin-pa* — «запредельная») — духовные совершенства, с помощью которых можно достичь просветления. См. *Бодхисаттва* и *Одежды и украшения бодхисаттвы*.

Парашу (скр. *paraśu*, тиб. *ḅgra-sta* — «топор») — боевое оружие, символ защиты Учения; разрубает все зло, которое грозит Учению. Атрибут второстепенных гневных персонажей пантеона.

Лит.: Терентьев. С. 37; Саундерс. С. 145.

Паридхана (скр. *paridhāna*) — нижняя одежда. См. *Одежды и украшения бодхисаттвы*.

Паринирвана — см. *Нирвана*.

Патра (скр. *pātra*, тиб. *lhung-bzed* — «чаша») — чаша для сбора подаяний. Обязательная принадлежность буддийского монаха (см. *Шесть предметов монаха*). Символ отречения от мирской жизни. Атрибут *Шакьямуни Будды*, *Амитабхи* и ряда других персонажей.

Лит.: Терентьев. С. 30; Саундерс. С. 143–144.

Паша (скр. *pāśa*, тиб. *zhags-pa* — «аркан») — веревка, сложенная петлей или кольцами, может иметь на концах крюки, кольца, *ваджру*, может быть заменена змеей. Значения этого атрибута: 1) аркан, который накидывают на грешников, связывая силы зла; 2) узы, посредством которых удаляют иллюзии, препятствующие человеку на его пути к спасению. Пашу носят в левой руке преимущественно гневные персонажи пантеона.

Лит.: Саундерс. С. 172–173; Терентьев. С. 46.

Питха (скр. *pīṭha*, тиб. *lcog-tse* — «пьедестал, алтарь») — общее название для пьедесталов различной формы: квадратных, в виде цветка лотоса, в виде цветка лотоса на стебле, многоярусных пьедесталов. *Питхагарбха* (скр. *pīṭhagarbha*) — полость в пьедестале статуи божественного персонажа. Кумарасвами указывает на происхождение пьедесталов богов от ведических алтарей, широких вверху и внизу и узких в середине, как женская талия. Саундерс дает алтарям такой формы специальное название — «сумеру» (священная гора Меру).

Лит.: Шедевры бронзовой скульптуры. С. 119; Кумарасвами, 1935. С. 41; Саундерс. С. 132–133.

Прахмамандала (скр. *prabhāmaṇḍala*, тиб. *sku'i lod-zep* — «светящийся круг») — ореол, обрамляющий всю фигуру божества.

Лит.: Туччи, 1948. С. 305.

Праджня (скр. *prajñā*, тиб. *shes-tab* — «мудрость») — проникновенная мудрость, постижение глубинных основ буддийского учения, также персонификация мудрости.

Праджнякхадга — см. *Кхадга*.

Праламбападасана (скр. *pralambapadāsana* — «поза сидящего со спущенными ногами») — сидячая поза, при которой обе ноги спущены с сидения вниз, европейский способ сидения. Это поза *Майтрейи*, отсюда ее второе название — «майтреясана» (скр. *maitreyāsana*, тиб. *byams-bzhugs*). Она также называется «бхадрасана» (скр. *bhadrāsana*, тиб. *bzang-po'i dug-stangs*) — «поза благополучия».

Лит.: Мальман, 1947. С. 143, 219; Терентьев. С. 19.

Пратитьясамутпада (скр. *pratītyasamutpada* — взаимозависимое происхождение, тиб. *sten-'brel uap-lag bcu-gnis* — 12 членов взаимозависимого происхождения) — буддийское учение о причинности, провозглашающее прекращение потока сознания и выход из круговорота бытия путем указания причины, ведущей к новым рождениям.

Пратьялидха (скр. *pratyāliḍha* — («поза стрелка из лука [с согнутой левой ногой]»), тиб. *gyon-brkyang* — «[поза стрелка из лука] с согнутой левой [ногой]») — поза, симметричная *алидхе*.

Лит.: Туччи, 1948. С. 308.

Претасанастаноттхита (скр. *pretāsanasthanotthita* — «поза поднимающегося с преты») — поза персонажа, стоящего с полусогнутыми в коленях ногами и поднимающегося с лежащего *преты* (духа умершего), на котором он сидел в позе медитации. Поза *Махакалы* и некоторых гневных персонажей пантеона.

Пустака (скр. *pustaka*, тиб. *glegs-bam* — «книга») — книга, манускрипт. Имеет форму цилиндра (подразумевается свиток) или прямоугольного удлиненного предмета. В древней Индии книги писали на пальмовых листьях и не переплетали. С переходом к письму на бумаге и развитием ксилографии сохранилась удлиненная форма листов бумаги, что отвечает также ксилографической технике, использовавшей удлиненные доски. Доски служили и обложками, между которыми закладывали несшитые листы. Книги перевязывали лентами, завертывали в специальные платки. В скульптуре и живописи пустаки изображаются

или в руках персонажей, или лежащими на лотосах. Они символизируют священные буддийские тексты или целиком все Учение. Атрибут *Манджушири*, *Праджняпарамиты* и ряда других персонажей.

Лит.: Саундерс. С. 178; Терентьев. С. 47–48.

Пушпа (скр. puṣpa, тиб. me-tog — «цветок»). Подразумеваются цветы различных растений — дерева ашоки (скр. aśoka, тиб. mya-ngan-tshang, лат. Finesia Asoka), чампаки (скр. champaka, тиб. tsam-ra-ka, лат. Michelia Champaka) и ряда других. Их изображения в скульптуре и живописи сходны, поэтому в описании иконографии персонажей пантеона все цветы, кроме лотосов, имеют общее название «пушпы».

Лит.: Терентьев. С. 42–43.

Ратна (скр. ratna — «драгоценность», тиб. chu-chel) — атрибут четырехрукого *Авалокитешвары*.
Руна (скр. rūpa, тиб. grugs — «форма, облик») — одна из *скандх*. Область чувственного проявления мира. *Скандха татхагаты Акиобхы*.

Садхана (скр. sādhana, тиб. sgrub-thabs) — ритуал поклонения определенному персонажу пантеона и канонический текст, в котором излагается способ вызывания данного персонажа, включающий чтение *мантр* и другие ритуальные действия. При этом главным средством достижения цели является медитация на внешний образ персонажа, подробное описание которого и дает садхана. В тексте указываются также атрибуты данного персонажа, количество и вид сопутствующих ему божеств, описывается его *мандала*. Садханы являются, таким образом, главным источником для изучения иконографии. В конце XI–XII вв. в северо-восточной Индии были созданы два больших свода садхан: «Нишпаннайогавали», включающий более 700 персонажей, автором которого считается известный наставник монастыря Викрамашила (шт. Бихар) Абхаякара Гупта (1084–1130), и «Садханамала», содержащий описание более 300 богов, составленный в Бенгалии в XII в. неизвестным автором.

Лит.: Бхаттачария. 1958. С. 67; Дылыкова. С. 232

Сакья (тиб. sa-skyu — букв. «светлая земля») — школа тибетского буддизма, основанная в XI в. индийским *сиддхой Вирупой*.

Лит.: Буддизм. С. 217.

Самапада (скр. samapada, тиб. mnam-pa'i rkang-stabs — «равноногая позиция») — поза прямо стоящей фигуры.

Лит.: Мальман, 1948. С. 536; Терентьев. С. 19.

Самбхогакая (скр. sambhogakāya, тиб. longs-spyod-pa'i sku — «тело блаженства») — эманированное из трех тел *Будды* как наслаждение плодом неисчислимых заслуг всех прежних *будд*. В этом теле *Будду* созерцают высшие личности: *йогины* и *бодхисаттвы*.

Самкакшика (скр. samkākṣika) — пояс. См. *Шесть предметов монаха*.

Самскара (скр. saṃskāra) — одна из *скандх*; желания и влечения, способствующие новым рождениям. *Скандха Амогхасиддхи*.

Сангха (скр. saṃgha — собрание) — буддийская монашеская община, одно из трех сокровищ буддизма (см. *Триратна*).

Сангхати (скр. saṅghati) — плащ. См. *Шесть предметов монаха*.

Сансари (скр. saṃsāra; тиб. grid-pa) — одно из главных понятий в буддизме. Сансара — мир как циклическое существование непрерывно чередующихся рождений, смертей и новых рождений. Сансара также пространство и время, в которых происходит процесс перехода из одного существования в другое. Она имеет шесть областей, населенных существами различных видов: девалока (мир богов), область демонических существ асуров, мир людей, мир животных, мир вечно голодных духов-*прета*, и нарака — область, где находятся ады. Все существа, населяющие шесть областей *сансары*, подвержены перерождениям,

не исключая богов и грешников, пребывающих в адах нараки. По закону кармы — воздаяния за поступки, совершенные в прежней жизни, — они могут возродиться в более высокой или более низкой области. При этом только люди способны выйти из круга перерождений, по образному выражению, «переплыть океан сансары».

Лит.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 406.

Сиддхи (скр. *siddhi*, тиб. *grub-pa* — «достижение цели, магия») — особые сверхъестественные способности, которые человек обретает в результате длительной йогической практики: способность быть неизмеримо малым и неизмеримо большим, очень легким и очень тяжелым, мгновенно перемещаться в любую точку пространства, быть одновременно в нескольких местах, достигать желаемого силой мысли, подчинять себе время, вещи, природные явления и события, происходящие в мире. Сиддхи — чудесная духовная сила *будды Амогхасиддхи* и особого разряда буддийских святых — *сиддхов*.

Лит.: Буддизм. С. 227; Дылыкова. С. 232; Говинда. С. 261.

Симхасана (скр. *simhāsana*, тиб. *seṅ-ge'i stabs*, *seṅ-ge'i khri* — «львиный трон») — трон с фигурами львов или сам лев, на котором сидит главный персонаж. Изображенный сидящим на льве или львином троне персонаж может носить дополнительное имя Симханада (скр. *simhanāda* — «[издающий] львиный рык»). Эти названия ведут свое происхождение от сравнения *Будды* со львом; *Будда* — «лев среди людей», его первая проповедь подобна голосу льва. Львиный трон имеют сам *Шакьямуни Будда*, *бодхисаттва Манджушири* и ряд других персонажей.

Лит.: Саундерс. С. 132.

Скандха (скр. *skandha* — «скопление») — группа элементов потока сознания, с помощью которых сознание индивида контактирует с вещами *сансары*. Таких групп буддисты насчитывают пять.

Ступа (скр. *stūpa*) — буддийское культовое сооружение куполообразной формы для хранения и почитания священных останков *Будды* и буддийских Учителей.

Ступени (скр. *bhūmi*, тиб. *sa*) — уровни постепенного восхождения *бодхисаттвы* к состоянию *будды*.

Субурган (монг.) — в Монголии, Бурятии, Тыве и Калмыкии буддийское культовое сооружение для хранения и почитания изображений *Будды* и буддийских святых, иногда для почитания останков *лам*. Восходит к традиции *ступы*.

Сукхавати (скр. *sukhavati*, тиб. *bde-ba-can*) — рай *будды Амитабхи*, находится на западе. Там рождаются праведники, не оскверненные грязью чрева.

Сукхасана (скр. *sukhāsana*, тиб. *bde-legs-can* — «благоприятная поза») — согнутые в коленях ноги лежат на сидении, их ступни перекрещены. Поза *бодхисаттв*, но не *будд*.

Лит.: Терентьев. С. 18.

Сумеру (скр. *sumeru*) — в буддийской космологии священная гора, центр мироздания. Этим словом в иконографии обозначается вид пьедестала для некоторых буддийских персонажей. См. *Питха*.

Лит.: Буддизм. С. 181.

Сутра (скр. *sūtra*, тиб. *mdo* — букв. «нить») — вид канонических сочинений буддизма, написанных в форме диалогов *Будды* со своими учениками.

Лит.: Хэмфриз. С. 189.

Тандава (скр. *tandava*, тиб. *gar-stabs* — «танец») — см. *Ардхапарьянканритья*.

Тарджанимудра (скр. *tarjanī*, тиб. *sdigs-mdzud* — «жест угрозы») — указательный палец и мизинец выпрямлены, средний и безымянный согнуты, большой палец касается средней фаланги среднего пальца. Это жест атаки. Рука в этом жесте может быть отведена в сторону,

- в направлении невидимого врага, которым считается состояние аффекта. Жест гневных персонажей пантеона.
- Лит.: Терентьев. С. 23–24.
- Трайлокьявиджая** (скр. *traylokyavijaya*) — см. *Ваджрахумкарамудра*.
- Трибханга** (скр. *trībhaṅga* — «(поза) с тремя изгибами») — стоячая поза с характерным изгибом тела при прямых ногах.
- Трикая** (скр. *trikāya* — «три тела») — в *махаяне* доктрина трех тел Будды как трех видов представленности Будды на разных уровнях бытия. См.: *Дхармакая, Самбхогакая, Нирманакая*.
- Триратна** (скр. *triratna*, тиб. *dkon-mchog gsum* — «три драгоценности») — три основы буддизма: Будда, буддийское учение *Дхарма* и буддийская община *сангха*.
- Триратнамудра** (скр. *triratnamudrā*, тиб. *dkon-mchog-gsum-pa'i rhyag-rgya* — «мудра трех драгоценностей») — жест поднятой руки, большой и средний пальцы соединены, безымянный согнут, указательный и мизинец выпрямлены. При этом жесте рука может держать какой-либо атрибут. Положение пальцев напоминает жест *тарджанимудра*, но при последнем большой палец касается средней фаланги указательного.
- Тришула** (скр. *triśūla*, тиб. *ptse-gsum* — «трезубец») — атрибут гневных персонажей пантеона.
- Упавита** (скр. *upavīta*) — священный шнур. См. *Вастропавита*.
- Упая** (скр. *upāya*, тиб. *thabs*) — средство и метод достижения высшей цели (*праджня*). См. *Ваджра*.
- Урна** (скр. *ūrṇā*) — пучок волос между бровями, один из признаков будды. См. *Махапурушалакшана*.
- Урусанстхитамудра** (скр. *urusamsthitamudrā* — «жест руки, опирающейся о бедро») — жест персонажей, обычно сидящих, у которых одна рука покоится на бедре и колене.
- Утпала** (скр. *utpala*) — см. *Лотос*.
- Уттарабодхимудра** (скр. *uttarabodhimudrā*, тиб. *byang-chub-mchog-gi rhyag-rgya* — «мудра высшего пробуждения»). Выполняется двумя руками, которые помещаются перед грудью. Ладони соединены, указательные пальцы подняты вверх и плотно прижаты друг к другу, остальные пальцы переплетены между собой. Мудра будды Мучилинды, может также заменять *дхармачакраправартанамудру* в иконографии *Вайрочаны*.
- Лит.: Терентьев. С. 25.
- Уттарасангха** (скр. *uttarāsaṅgha*) — верхняя одежда. См. *Шесть предметов монаха*.
- Ушниша** (скр. *uṣṇīṣa*, тиб. *gtsug-tor*) — выступ на темени как знак высшей природы человека, в *махаяне* — символ *бодхи*. См. *Махапурушалакшана*.
- Хаста** (скр. *hasta*, тиб. *rhyag* — «рука») — жест, выполняемый всей рукой. Может употребляться как синоним *мудры*.
- Лит.: Гопинатх Рао, 1914. С. 10.
- Хинаяна** (скр. *hīnayāna*, тиб. *theg-dman*, *theg-chung* — «малая колесница») — термин, применявшийся махаянистами к последователям направления, ставящего целью достижение архатства. В современной буддологической литературе употребляется как обозначение южного буддизма.
- Хрид** (скр. *hṛd*, тиб. *sñing-po* — «сердце») — вырванное сердце, как один из атрибутов, предназначенных устрашать врагов Учения. Имеет вид предмета подтреугольной формы, как правило, на стебле, подобно плоду, часто в окружении листьев. Атрибут *Бегцэ* и других гневных персонажей.
- Лит.: Терентьев. С. 44.
- Чакра** (скр. *śakra*, тиб. *'khor-lo* — «колесо») — солярный знак, в котором отражаются два признака солнца: его форма и круговое, суточное и годовое движение по небосводу. Чакра связана также с символикой колесницы солнечного божества. Как солярный знак колесо является символом справедливости, мирового закона, *Дхармы*. В буддизме *дхармачакра*

(тиб. chos-kyi 'khor-lo ribs brgyad — «восьмиосное колесо учения») — символ учения Будды. Оно имеет восемь спиц, соответствующих восьмеричному пути спасения. На ступице (в центре колеса) помещается слог Ом! — источник Вселенной. В системах йоги чакры — психические центры, расположенные на станомом хребте и в голове человека.

Лит.: Саундерс. С. 96–99; Терентьев. С. 34.

Чамара (скр. cāmara, тиб. mga-yab nor-bu'i yu-ba-sap — «опахало») — пышное волосяное опахало на длинной прямой ручке. Его держат в руках «носители опахал», обычно стоящие по сторонам от главного персонажа. Опахало, как и зонтик, один из царственных символов Будды.

Лит.: Терентьев. С. 39; Мальман, 1948. С. 275; Саундерс. С. 152.

Чана и шара (скр. cāra, śara, тиб. gzhu-mda' — «лук и стрела») — оружие против зла, часто изображаются вместе. Персонаж (как правило, многорукий) держит стрелу в одной из правых рук, а лук в соответствующей ей левой руке, или оба предмета несет одна из левых рук. В мистическом плане лук и стрела представляют сосредоточение и мудрость, посредством которых разрушается неверный взгляд на себя как на индивидуальность. Другое значение атрибутов — сострадание и мудрость. В этом качестве они являются атрибутами некоторых форм *бодхисаттвы Авалокитешвары*. Цветочные лук и стрела — атрибуты индуистского бога *Камы* и буддийского божества *Курукуллы*.

Лит.: Саундерс. С. 148; Терентьев. С. 50.

Чортэн (тиб. mchod-ten) — тибетский вариант *ступы*.

Чинтамани (скр. cintāmaṇi, тиб. yid-bzhil nor-bu — «драгоценность, исполняющая желание», nor-bu-me-'bar — «пылающая драгоценность») — круглый или овальный предмет, окруженный пламенем. В мистической практике *сиддхов* чинтамани принимает функции «философского камня», превращающего элементы сознания (см. *Скандха*) в средства достижения просветления.

Лит.: Терентьев. С. 36; Саундерс. С. 154–156; Говинда. С. 84.

Шанкха (скр. śāṅkha, тиб. dung — «раковина», dung-dkar — «белая раковина») — раковина; может иметь дополнение в виде двух крыльев. В символике раковины отражен ряд ее качеств: 1. С древности раковины использовались как духовой музыкальный инструмент, чей звук служил сигналом оповещения. В буддийской символике раковина, чей голос слышен в десяти направлениях Вселенной, служит символом распространения Учения. 2. Спираль раковины закручена по часовой стрелке, повторяя движение Солнца по небосводу и, таким образом, отражая универсальный закон Вселенной. В буддизме раковина выступает как *дхарма* (скр. dharma śāṅkha), аналог *дхармачакры*. 3. Раковина живет в воде и потому служит символом водной стихии и женского начала мироздания. Раковина входит в состав «восьми драгоценных предметов Будды».

Лит.: Саундерс. С. 150–151; Терентьев. С. 49.

Шанмудра (скр. śaṅmudrā — «шесть мудр») — набор украшений. См. *Одежды и украшения бодхисаттвы*.

Шара — см. *Чана и шара*.

Шаэзр (тиб. shva-seg — «желтая шапка») — шапка желтого цвета, атрибут последователей школы *гелуг* как опознавательный признак школы.

Шесть предметов монаха, которыми он может владеть: 1) сангхати; 2) уттарасангха; 3) антаравасака; 4) патра; 5) табурет; 6) сито для процеживания воды. Три первых предмета являются частями монашеской одежды, состоящей из трех кусков ткани (скр. tricīvara): юбки (скр. antaravāsaka), верхней одежды (скр. uttarāsaṅga, uttarasaṅghāṭi) и накидки-плаща (скр. saṅghāṭi). В живописи и скульптуре сангхати изображается драпирующим фигуру двумя способами: при первом закрыты оба плеча, при втором — открыто правое плечо и рука. Из-под его подола обычно виден край антаравасаки. Если сангхати опускается

- низко на груди, то над ним виден верхний край антаравасаки, подвязанный поясом самкакшикой (скр. *saṅkaṣika*). Это также одежда *Будды*.
- Лит.: Ламонт. С. 63; Саундерс. С. 245.
- Шесть форм существования:** небесный мир, мир асуров, мир людей, мир животных, мир духов, мир обитателей *нараки*, представляющих колесо бытия (скр. *bhāvacaṅga*, тиб. *sgid-ra'i-'khor-lo*).
- Лит. Буддизм. С. 198.
- Ширашчакра** (скр. *śiraścaṅga*, тиб. *mgog-ba'i 'khor-lo* — «круг вокруг головы») — нимб. В отличие от *прабхамандалы* ширашчакра обрамляет только голову персонажа.
- Лит.: Туччи, 1948. С. 305.
- Шриватса** (скр. *śrīvatsa*, тиб. *bral-be'u* — «благодать зародыш») — одна из «восьми благих эмблем», в *ваджраяне* изображается как бесконечный узел.
- Шриянтра** (скр. *śrīyantra*) — см. *Янтра*.
- Шуньята** (скр. *śūnyatā*, тиб. *stong-ra* — «пустотность») — основное понятие *махаяны*, учение о несубстанциональности и временности всех вещей, включая *дхармы*.
- Экападасана** (скр. *ekapādāsana*, тиб. *rkang-gcig-gi rkang-stabs* — «поза на одной ноге») — поза стоящего на одной ноге, слегка согнутой в колене; при этом вторая нога, также согнутая, поднята к лону. Поза *дакинй*, гневных ипостасей персонажей пантеона и некоторых божеств низших разрядов. См. также *Тандава* и *Ардхапарьянканритья*.
- Югоннадха** (скр. *yugonnaddha* (<*yuga-unnadha*) — «чета, соединенная в объятиях», тиб. *yab-yum* — «отец-мать») — высшая духовная идея единства противоположных начал мироздания, которые в тантрической теории представлены в категории пола. Мужской принцип (скр. *prāya*) — энергия, активность, метод; женский принцип (скр. *rajā*) — мудрость, цель. Преодоление противоположности коренных основ жизни, их слияние, происходит в *шуньяте* — космическом целом Вселенной. Постигание этой высшей мудрости (*праджня*) является целью медитации, в процессе которой участвует вся психофизическая сущность человека, скрытые возможности его личности и тела выступают как средство и метод (*упая*) достижения цели (*праджня*). Пластическим символом югоннадхи является изображение мужского и женского персонажей в тесных объятиях.
- Лит.: Говинда. С. 101.
- Яб-юм** — см. *Югоннадха*.
- Янтра** (скр. *yantra* — «узла») — символическая диаграмма, как и *мандала*, но отличающаяся от последней более простым рисунком и отсутствием изображений богов. Схема янтры включает в себя круг, квадрат, условное изображение цветка лотоса, треугольники, обращенные вершиной вверх (символ мужского начала) и вниз (символ женского начала). Наиболее популярна шриянтра, состоящая из 42 элементов.
- Лит.: Жуковская. С. 198; Хэмфриз. С. 219.

Приложение 1

Исследование тибетских текстов, извлеченных из скульптур собрания ГМВ

Свитки из скульптуры Кунга-Чжалцан Бал-Санбо, (кат. № 143)

Свиток 1

Текст свитка посвящен Четырехрукому *Махакале* и его свите. Содержит шесть заклинаний, обращенных к *Махакале* — главному божеству данной иконографической группы; *Махакали* — его женской ипостаси; четырем богиням свиты. Главный персонаж выделен определением-эпитетом «прославленный» (скр. *shrī*), большим количеством конечных *мантр* (*Hūm Hūm Phat Phat Svāhā*). Имена женских божеств приводятся в звательном падеже, о чем свидетельствует окончание «*ye*»; количество конечных *мантр* на одну меньше (*Hūm Hūm Phat Svāhā*). Начальная *мантра* у всех персонажей одинаковая (*Om*). Слоги, обрамляющие каждое имя, можно отнести к разряду так называемых призывных слогов, которые обычно присутствуют в заклинательных текстах и назначение которых — способствовать проявлению божественной силы.

Текст свитка: *Om shrī mahākāla Hūm Hūm Phat Phat Svāhā / Om mahākāliye Hūm Hūm Phat Svāhā / Om kaliye Hūm Hūm Phat Svāhā / Om kāraliye Hūm Hūm Phat Svāhā / Om varādiye Hūm Hūm Phat Svāhā / Om bettāliye Hūm Hūm Svāhā/*

Култ *Махакалы* введен в Тибет представителями школы *сакья*, к которой принадлежит изображаемый персонаж.

Свиток 2

Сан-иг (тиб. *gsang-yig*) или «запись прослушанного», или список Учителей (скр. *guru-rāpatī*), передававших учение махамудры (одно из направлений в тантрической традиции). Всего в списке семнадцать имен. Открывает его *будда Ваджрадхара*, завершает Кунга-Чжалцан Бал-Санбо, чьим изображением является данная скульптура. Имена индийских учителей приводятся в тибетской транслитерации. Каждое имя в списке воспроизводится по одинаковой формуле: две начальных *мантры* *Om Āh* + имя + конечная *мантра* *Hūm*. Обычно такого рода тексты выступают в функции специального добавления к биографии реального Учителя той или иной буддийской школы. Первый индийский Учитель в этом списке — Сараха, первый тибетский Учитель — Марпа Лоцзава (1012–1097).

Текст свитка: *Om Āh badzradharah Hūm / Om Āh sarahaḥ Hūm / Om Āh nāgārdzunah Hūm / Om Āh subhāgi Hūm / Om Āh kampalah Hūm / Om Āh tillpradzñābhadrām Hūm / Om Āh Svaha paṇozdñānasiddhi Hūm / Om Āh marpa lotsa[ba] Hūm / Om Āh chos-kyi-rdo-rje Hūm / Om Āh zhe-sdang-rdo-rje Hūm / Om Āh gzi-brjid-grags-pa Hūm / Om Āh rin-chen-bzang-po Hūm / Om Āh chos-gyi-rgyal-mtshan Hūm / Om Āh byang-chub-dpal Hūm / Om Āh kun-dga'-rgyal-mtshandpal-bzang-po Hūm/*

Свиток 3

Текст свитка посвящен *идаму Хеваджре*, главному покровителю тибетской школы *сакья*. Содержит заклинательные формулы, обращенные к главному персонажу и восьми богиням, стражам сторон света в *мандале Хеваджры*.

Перевод: Ом! Ах! прекрасный Самвара Хум! Ом! Ах! прекрасный Шавари Хум! Ом! Ах! прекрасный Ванаратна Хум!

Всего в тексте три блока. Каждое имя вводится стандартной формулой. *Мантры* на уровне текста выполняют разделительную функцию. Вместе с тем эти же слоги способствуют проявлению природы божественной силы, знания, конкретной доктрины, заключенного в последовательном ряду учителей.

Свиток 8

Текст является фрагментом канонического сочинения «Гухьясамаджа-тантры». Это первые 40 слогов ее «Уггара-тантры» (18 глава). Посвящен определению тройной природы Абсолюта и формам его проявления. Написан на буддийском гибридном санскрите в тибетской транслитерации.

Текст свитка: *Evam mayāshrūtam ekasmin samaye bhagavān sarvatathāgatā kāya bāk tsitta hrīdaya vadzrayoshita bhageshu vidzahāra/*

Перевод: «Так я слышал. Некогда Бхагават хранил в темных лонах ваджрное (алмазное) семя тела, речи сознания и сердца всех татхагат».

Свиток 9

Текст — фрагмент канонического текста в абхидхармической традиции. Содержит определение истинной природы просветленного существа в разных его проявлениях. Текст на тибетском языке с достаточной степенью точности воспроизводит основной корпус.

Текст свитка: *bcom-ldan-'das-rdo-rje-'dzin-pa'i-sñing-po/ kun-tu-bzang-po/ mchog-tu-mi-'gyur-ba'i-bde-ba-chen-po/ namkha'i-khams-kyi-mthar-thug-pa-snaang-bar-byed-pa/ mam-par-dag-pa'i-ye-shes-kyi-tsogs-bsags-pa/ zad-cing-rgya-che-ba'i-gzugs-'chang-ba/ rang-bzhin-gyis-'od-gsal-ba/ thog-ma-dang-tha-ma-med-pa/ bdag-dang-bdag-gi-ba'i-gzung-ba-dang-'dzin-pa-la-sogs-pa'i-dri-ma-dang-bral-ba/ dus-thams-cad-pa-kun-nas-ñon-mongs-pa-med-pa/ chas-thamd-kyi-rang-bzhin-mkhyen-pa/ 'khor-ba'i bag-chags-las-mam-par-grol-ba/ 'gro-ba-dang-'ong-ba-dang-bral-ba/ sprospa-med-pa'i-ngo-bo-rang-gi-gang-gis-'jug-cing-'phel-ba'i-tiŋge-'dzin-dang/ gzungs-sna-tsogs-pa-mams-kyi-rten/ bum-pa-bzang-po-dang-dpags-bsam-gyi-shing-dang/ yid-bzhin-gyi-nor-bu-sems-can-thamd-kyi-bsam-pa-yongsu-rdzogs-par-byed-pa/ ms-thud-pa-chen-po-mams-kyi-yang-spyod-yul-ma-yin-ba/ sems-can-gyi-phung-po-chen-po-mchog-tu-zhi-bar-mdzad-pa/ sgyu-ma-lta-bu-lam-lta-bu-gzugs-brñan-lta-bus-yang-par-bsdus-pa-ste/ srid-pa-gsum-gyis-mchid-par-bya-ba/ rnal-'byor-pa'i-yees-rang-rig-pa/ mchog-tu-mi-'gyur-ba'i-bde-ba-'di-ñid-rnal-'byor-pas-dor-bar-mi-byao-zhes-pa-de-bzhin-gshegs-pa'i-nges-pa'o/*

Перевод: «Победоноснопрошедшим называют того, кто по сути своей хранитель *ваджры*; кто прекрасен во всем; чье великое совершенство неизменно полностью; кто заливает светом бесконечные просторы пространства; кто накопил собрание совершенно чистого знания; кто хранит глубину и широту формы; кто по своей природе — чистый свет; кто не имеет пределов ни вверху ни внизу; кто отделил грязь привязанности к „Я“, „Мое“, памяти об этом; тот, кто есть во все времена; тот, кто лишен всех клеш; кто познал природу всех *дхарм*; тот, кто полностью освободился от привязанности к *сансаре*; кто избавился от прихода и ухода; кто погружается в созерцание и, не имея препятствий, беспрепятственной сутью проникает в природу других и свою; опора всевозможных *дхарани*; кто благой сосуд и дерево, исполнитель всех желаний; кто подобно жемчужине, исполняющей все желания, полностью совершенствует сознание всех живых существ; тот, кто непревзойденный среди великих отшельников бывших на земле; тот, кто успокаивает совершенно отдельные *скандхи* живых существ; тот, кто собрал совершенную иллюзию подобно сну, подобно отражению в зеркале, подобно эху; кого почитают в трех мирах бытия; кто сам постиг знание *йогины*; тот, кто не отбросил силой *йогины* суть неизменновеликого совершенства, такова истинная природа *Татхагаты*».

Свиток 10

Текст свитка посвящен Ямарадже Кармы, правителю ада и судье всех мертвых. Содержит заклинания, обращенные к *Яме* и *Чамунди* — его женской ипостаси.

Ямараджа входит в разряд божеств, охраняющих и карающих, из класса *дхарматал* или чойчжон, в функции которых входит защита буддийского вероучения и наказание грешников и отступников. Присутствует в пантеонах всех буддийских школ Тибета.

Текст написан на буддийском гибридном санскрите в тибетской транслитерации. Не совсем ясно в некоторых случаях употребление отдельных падежных форм.

Возможно иное толкование текста: если это описание *Ямы* в форме властителя кармы, то в этом случае текст является обращением к *Яме*, его спутнице *Чамунди* и четырем божествам свиты (Кала, Рупа, Бхима, Якша). Эпитеты, характеризующие божество, персонифицируются и обретают статус самостоятельных божеств свиты.

Текст свитка: Om kāla rūpa bhīma yaksha Hūm/ atipataye/ mahāradzaye Hūm Phat Svāhā/ Om kalagūrabhīmayaksha Hūm/ mahāroshani/ ranapitiya Svāhā/ bhutaatipatayeumarādzaye Hūm Phat Svāhā/ Om Hūh tsamunatiya Hūm Phat Svāhā/

Перевод: «Ом! Кала, Рупа, Бхима, Якша Хум! Пребывающий за пределами [живых существ]! Великий царь Хум Пхат Сваха! Ом! Кала, Рупа, Бхима, Якша Хум! Великий разгневанный! Наслаждающийся битвой Сваха! Пребывающий за пределами живых существ Ямараджа Хум! Пхат! Сваха! Ом! Хрих! Цамунти Хум! Пхат! Сваха!»

Свиток 11

Текст — формулы заклинаний персонажей Чакрасамвары, состоящей из 62 персонажей. Текст посвящен *Сарвабуддхадакини* и божествам ее свиты. Эпитеты главной богини персонифицируются в божества свиты богини, которые размещаются по сторонам света, охраняя входы в сакральное пространство *мандалы*.

Текст свитка: Om sarbabuddhadākinīyebadzravamananiye Hūm Hūm Phat Svāhā/ Om dākinīye Hūm Hūm Phat/ Om lāme Hūm Hūm Phat/ Om khandarohe Hūm Hūm Phat/ Om rūpīnye Hūm Hūm Phat/

Перевод: «Ом Сарвабуддхалакини, происходящая из ваджры / алмазная по рождению / Хум Хум Пхат Сваха! Ом дакини Хум Хум Пхат! Ом украшенная Хум Хум Пхат! Ом возвышенно-прекрасная Хум Хум Пхат! Ом воплощенная красота Хум Хум Пхат!»

Текст написан на буддийском гибридном санскрите. Не ясно в отдельных случаях употребление формы падежных окончаний.

Свиток 12

Текст свитка посвящен *Будде Шакьямуни*. Содержит приветствие *Будде* в ипостаси великого отшельника, великого святого, великого монаха. Написан на буддийском гибридном санскрите. Часть текста не читается, утрачен пигмент чернил.

Текст свитка: Namō bhagavate shakyaṃuneye tathagataya arahate samyaksabuddhaya/ Om mune mune mahamuneye Svāhā/ ye dharmahetuprabhavaḥetunetashzntathagatahyadatte śāhīcayonirodha evam badī mahashramanah/

Перевод: «Поклон Бхагавату Шакьямуни Татхагате, Архату, Полностью Просветленному Будде! Ом Отшельнику, Отшельнику, Великому Отшельнику Сваха!» Далее следует буддийская формула причинности с изменениями и искажениями; см.: Каталогный список, № 6.

Свиток 13

Текст свитка принадлежит к разновидности жанра сан-нг, или записи прослушанного. Является списком учителей, передававших учение Абхидхармы, философского раздела в учении буддизма, от *Будды Шакьямуни*. Всего в списке перечислено двадцать учителей. Все имена санскритские. Открывает список *Будда Шакьямуни*. Каждое имя вводится стандартной формулой: *мантры* Ом Ах + имя учителя + Хум. Текст написан на гибридном санскрите. В некоторых случаях тибетская транслитерация неправильно воспроизводит конкретное санскритское имя.

Текст свитка: Om Āh śākyamuni Hūm/ Om Āh śāriputra Hūm/ Om Āh rahulabhadra Hūm/ Om Āh rahulabudamani Hūm/ Om Āh nāgardzuna Hūm/ Om Āh gūnamati Hūm/ Om Āh radnamitra

Hūm/ Om Āh dharmabhadra Hūm/ Om Āh gūnapatī Hūm/ Om Āh hūmkaravajra Hūm/ Om Āh dharmabālabhadra Hūm Āh/ Om Āh kanakavarma Hūm/ Om Āh shāntisāgara Hūm/ Om Āh gūnasāgara Hūm/ Om Āh dzñānakīrti Hūm/ Om Āh buddhakura Hūm/ Om Āh karavajra Hūm/ Om Āh padmavajra Hūm/ Om Āh buddhāghoṣha Hūm/ Om Āh barasiddhaprapta mahāpanditashrī vanaradna Hūm/

Перевод: «Ом! Ах! Шакьямуни! Ом! Ах! Шарипутра Хум! Ом! Ах! Рахулабхадра Хум! Ом! Ах! Рахулабудамани Хум! Ом! Ах! Нагарджуна Хум! Ом! Ах! Гунамати Хум! Ом! Ах! Ратнамитра Хум! Ом! Ах! Дхармабхадра Хум! Ом! Ах! Гунапати Хум! Ом! Ах! Хумкараваджра Хум! Ом! Ах! Дхармабалабхадра Хум! Ах! / Ом! Ах! Канакаварма Хум! Ом! Ах! Шантисагара Хум! / Ом! Ах! Гунасагара Хум! / Ом! Ах! Джнянакирти Хум! / Ом! Ах! Буддхакура Хум! / Ом! Ах! Караваджра Хум! / Ом! Ах! Падмаваджра Хум! / Ом! Ах! Буддхагхоша Хум! / Ом! Ах! Овладевший всеми чудесными силами, Великий ученый Шри Банаратна Хум!»

Свиток 14

Текст свитка принадлежит к разновидности сан-иг, или «записи послушанного», является списком Учителей, передававших учение мадхьямики. всего в списке двадцать имен. Открывает список *Будда Шакьямуни*, передавший учение через *бодхисаттву Маньжушри*. Каждое имя вводится стандартной формулой: *мантры* Ом Ах + имя учителя + Хум. Текст написан на буддийском гибридном санскрите. В некоторых случаях тибетская транслитерация неправильно воспроизводит конкретное санскритское имя.

Текст свитка: Om Āh shākyamuni Hūm/ Om Āh mañdzushrī Hūm/ Om Āh nāgardzuna Hūm/ Om Āh nagamdhadza Hūm/ Om Āh āryadeva Hūm/ Om Āh dzinaputra Hūm/ Om Āh sādhumitra Hūm/ Om Āh samghashrīdhumitra Hūm/ Om Āh samghashrībhadra Hūm/ Om Āh radnakaramatī Hūm/ Om Āh radnashrī Hūm/ Om Āh badisimham Hūm/ Om Āh bhūbatasvami Hūm/ Om Āh harasimha Hūm/ Om Āh amoghapradzña Hūm/ Om Āh sāgaramatī Hūm/ Om Āh buddhadībakara Hūm/ Om Āh padmabadzra Hūm/ Om Āh buddhaghoshamahāsvami Hūm/ Om Āh banasiddhapraptamahāpandita shībararatna Hūm/

Перевод: «Ом! Ах! Шакьямуни Хум! Ом! Ах! Маньдзушри Хум! Ом! Ах! Нагарджуна Хум! Ом! Ах! Нагамадхадза Хум! Ом! Ах! Арьядева Хум! Ом! Ах! Дзинапутра Хум! Ом! Ах! Садхумати Хум! Ом! Ах! Самгхашридохумитра Хум! Ом! Ах! Самгхашрибхадра Хум! Ом! Ах! Раднакарамати Хум! Ом! Ах! Раднашри Хум! Ом! Ах! Бадисимха Хум! Ом! Ах! Бхубатасвами Хум! Ом! Ах! Харасимха Хум! Ом! Ах! Амогхапраджня Хум! Ом! Ах! Сагарамати Хум! Ом! Ах! Буддативакара Хум! Ом! Ах! Падмаваджра Хум! Ом! Ах! Буддхагхоша махасвами Хум! Ом! Ах! Овладевший всеми чудесными силами Великий ученый Шри Ванаратна!»

Свиток 15

Текст свитка посвящен *Махакале-идаму*. Содержит просьбу-закливание о защите и об уничтожении слабых духом, грешных, изменивших вероучению. Основная функция *Махакалы* в пантеоне — карательная. В его обязанности входит наказание вероотступников, их устранение. Текст написан на буддийском гибридном санскрите в тибетской транслитерации. Чтение некоторых фрагментов затруднено ошибками в транслитерации, неправильной фонетической передачей отдельных звуков, неточными огласовками при выполнении правил сандхи в тибетской транскрипции.

Текст свитка: Om mahākala Hūm/ Om budzramahākālaya shāsana/ apakarina/ eshaapañcimam kālayayam/ idamratnatraya/ apakarīnam yadipratidzñāsmarasitarā/ imamdushtasavabālimkhākhāhi-khāhi/ māra māra/ grīhna grīhna/ bhandha bhandha/ hana hana/ dana dana/ paca paca/ dinamekena/ sarbadushtanamāraya Hūm Hūm Phat/

Свиток 16

Текст свитка посвящен определению природы *татхагаты* в традиции *ваджраяны*. Речь идет о так называемых «победителях», или *татхагатах*, проекциях *адибудды*, или первобудды, существующих в форме *ваджрадхату* и *гарбхадхату мандал*. Их пять, каждый из них прародитель кулу, или семьи, состоящей в разных ипостасях, проявляющих сущность каждого

из пяти *будд*. Каждая такая семья и ее члены определены в цвете, ориентированы по сторонам света, имеют соответствующий элемент бытия, чувство восприятия, на уровне *гарбхадхату мандалы* и соответствующий вид просветленной мудрости на уровне *ваджрадхату мандалы*. Весь комплекс связан с философской проблематикой определения двойственной природы существования Абсолюта, неразрывности его двойственной природы и способов проявления и развертывания Абсолюта в конкретных формах проявления (уровень чувственного проявления — тело; уровень отраженного существования — слово; уровень философского осмысления — разум). Пять *татхагат* или пять «победителей» (в буддологической литературе более известных как пять дхьяни-будд) — *Вайрочана*, *Акшобхья*, *Амитабха*, *Амогхасиддхи*, *Ратнасамбхава* имеют иконографическое воплощение, также как и члены их семей, включая женскую ипостась, *бодхисаттве*, божеств-хранителей и т. д.

Текст свитка: Namostrae yadhvikānām/ sarbbatathāgatānām/ Om bhuvī bhavi nava reva tsatao/ tsu lu tsu lu/ dhara dhara sarbbatathāgatadhātudharepadmagarbbhadzayavareatcalesmara tathāgatadharmatcakrapravarttanavadzrabodhimandalaalamkara alamkrīte sarbbatathāgataadhishthe bodhaya bodhaya/ bodhani bodhani/ budhya budhya/ sambodhani sambodhaya/ tsala tsala tsalantu sarbbaavarānani sarbbapārambigute huru huru/ sarbbashokabigate/ sarbbatathāgatahridayabadzrasambhāva tathāgataguhyadhāranimudebuddhasubuddha sarbbatathāgataadhishthitadhātugarbha Svāhā/ samaya adhishtite Svāhā/ sarbbatathāgatahridayadhātumudre Svāhā/ subratishthatastupetathāgataadhishthata Hūm Hūm Svāhā/ sarbbatathāgataussinishadhātumudrenisarbbasarbbatathāgatadhārmadhatubibhu-shītaadhishthate Ruhu Ruhu Hūm Hūm Svāhā/

Свиток 17

Текст посвящен гневным божествам класса *херука* из мандалы Чакрасамвары (согласно Будону). Содержит заклинания и призывания *Сарвабуддхадакини* и божеств-*дакини* ее свиты с карательными функциями. Их назначение — наказание отступников вероучения. Чтение и интерпретация текста затруднена нестандартными грамматическими формами, которые встречаются только в буддийском гибридном санскрите, не совсем точной тибетской транслитерацией санскритского написания.

Текст свитка: Om shrī vajra He He Ru Ru Kam Phat dākinīdzālasambara Svāhā/ Om Hrīh Ha Ha Hūm Hūm Phat/ Om sarvabuddhadākinīyevajravarnnanīye Hūm Hūm Phat Svāhā/ Om badzrabeirotsanīye Hūm Hūm Phat Svāhā/ Om dākinīye Hūm Hūm Phat/ Om lāme Hūm Hūm Phat/ Om khandarōhe Hūm Hūm Phat/ Om rūpinīye Hūm Hūm Phat/ Om kākāsye Hūm Hūm Phat/ Om ulūkāsye Hūm Hūm Phat/ Om svānāsye Hūm Hūm Phat/ Om shūkarāsye Hūm Hūm Phat/ Om yamadādhiye Hūm Hūm Phat/ Om yamadūtiye Hūm Hūm Phat/ Om yamadamshtreye Hūm Hūm Phat/ Om yamamathanīye Hūm Hūm Phat/ Om namao bhagavatebīreshāyamahākālapāgnisannibhāyadzātāmukutotkatāya dashtrēkaralagrābhishanāmukhāyasahasrabhudzabhāsu rāyaparashupāshotya-tashulakhotvadgadhārinebyāghradzīnāambarāgha-rayamahādhumrāndhakārabapushāya Hūm Hūm Phat/ Om kara kara/ kuru kuru/ bandha bandha/ trāshaya trāshaya/ kshobhaya kshobhaya/ Hrom Hrom/ Hrah Hrah Phem Phem/ Phat Phat/ Daha Daha/ Patsa Patsa/ Bhaksha Bhaksha/ basarudhirānatramaālābalimbani/ grīhna grīhna/ saptāpātālagatambhudzadgasarbbambah tardzayatardzaya/ ākadhya ākadhya/ Hrīm Hrīm/ Dzhāu Dzhāu/ Kshmam Kshmam/ Hām Hām/ Hīm Hīm/ Hūm Hūm/ Ki Li Ki Li/ Si Li Si Li/ Hi Li Hi Li/ Dhi Li Dhi Li/ Hūm Hūm Phat Svāhā//

Свиток 18

Текст свитка посвящен Будде *Шакьямуни*. Содержит призывания, способствующие продвижению на пути просветления. Некоторые грамматические формы необычны и свойственны только буддийскому гибриднему санскриту. В отдельных случаях возникают сложности при определении фонетической структуры слова.

Текст свитка: Namo bhagavatevipulavadanakantsanodkībhāsaketubarhane/ tathāgatāya/ namo bhagavateshākyamunāyetathāgatāya arhatesamyaksambudhāya/ tadyathā/ bodhebodhebodhibodhi/ sarbbatathātagotsaredharedhara Hara Hara/ Prahara Prahara/ mahābodhīsittadhare/ Tsulu Tsulu/ shatarasamisantsodītesarbbatathagataabhishette-gunegunatebuddhagunaavabhāsa/ Mili Mili/ gaganataletathāgataadhishthatenabastale/ shamshamprashamprashamsarbbapāpaprashamnesarbbapāpapishodhane Hulu

Hulu/ bodhimargasampratisthitesarbbatathāgatapratisthetesheddha Svāhā/ Om sarbbatathāgatabyāvā-
lokitedzaya Svāhā/ Om Hulu Hulu dzayamukhai Svāhā//

Свиток 19

Текст свитка принадлежит к разновидности сан-иг или «записи прослушанного». Является списком индийских и тибетских учителей в тантрической традиции великих *сиддхов*. К сожалению, трудно сказать, какой именно, поскольку начало свитка утрачено. Всего в списке восемнадцать имен учителей. Имя каждого вводится стандартной формулой: начальные мантры Ом Ах + имя учителя + конечная мантра Хум. Имена первых учителей приведены на санскрите (тибетские имена в переводе на санскрит) в тибетской транслитерации; имена восьми тибетских учителей написаны по-тибетски, завершает список имя портретируемого персонажа, но в переводе на санскрит — Анадалхваджа Шри или по-тибетски Кунга-Чжалцан Бал-Санпо, имя, которое присутствует в надписи на изображении.

Текст свитка: Om Āh badzraghiga Hūm/ Om Āh tillipapradzñabhadram Hūm/ Om Āh nardzñānasiddhim Hūm/ Om Āh marpadharmabuddhim Hūm/ Om Āh midlabadzradhvadzah Hūm/ Om Āh punyematnam Hūm/ Om Āh badzraprādzah Hūm/ Om Āh ratnashrī Hūm/ Om Āh kirtisambhava Hūm/ Om Āh grags-pa-brtson-'grus Hūm/ Om Āh rin-chen-rdo-rje Hūm/ Om Āh grags-pa-rin-chen Hūm/ Om Āh grags-pa-rgyal-mtshan Hūm/ Om Āh grags-pa-shes-rab Hūm/ Om Āh bsod-nams-grags-pa Hūm/ Om Āh bsod-nams-rgyal-mtshan Hūm/ Om Āh grags-pa-'byung-gnas Hūm/ Om Āh shrī anandadhvazda Hūm/

Перевод: «Ом! Ах! Балзрадхигу Хум! Ом! Ах! Тиллипражнябхадру Хум! Ом! Ах! Народжняна-сиддхи Хум! Ом! Ах! Марпу Дхармабуддхи Хум! Ом! Ах! Мидла Балзрадхвадзу Хум! Ом! Ах! Пуньяратну Хум! Ом! Ах! Валзрарадзу Хум! Ом! Ах! Ратнашри Хум! Ом! Ах! Киртисамбхаву Хум! Ом! Ах! Дакпа-пондуй Хум! Ом! Ах! Ринчхен-дорадже Хум! Ом! Ах! Дакпа-ринчхен Хум! Ом! Ах! Дакпа-чжалцан Хум! Ом! Ах! Дакпа-шейраб Хум! Ом! Ах! Соднам-дакпа Хум! Ом! Ах! Соднам-джалцан Хум! Ом! Ах! Дакпа-джунгге Хум! Ом Ах Шри Анадалхваджу Хум!»

Свиток 20

Текст посвящен определению природы учителя в традиции уттаратантры. Язык тибетский. Текст написан стихами. Два слога не читаются.

Текст свитка: lce-rtse-rkan-sbyar-mal-'byor-la/ gcig-tu-sem-pa'i-mal-'byor-pa/ kha-phyogs-dngos-mams-thams-cad-la/ rtag-tu-sangs-rgyas-ñi-ma-spros/ ma-ñams-dkyil-'khor-rnam-pa-ni/
-brtan-gyo-la-khyab-pa/ de-lta'i-go-'phang-ston-mdzad-pa/ dpal-gyi-bla-ma-der-phyag-'tshal/

Перевод:

«В йоге, лучше и выше [которой] нет,
Йогина целеустремленного,
/[Того, кто] всюду и везде всех
Постоянно, как солнце, пробуждает,
Мудрой и сердцем формы мандал
В покое и волнении охватывает,
В постижении, того, что существует, наставляет,
Прославленного учителя почтительно приветствую!»

Свиток 21

Текст посвящен *идаму Ямантаке* в форме *яб-юм*. Содержит призывания *Ямантаки*, его женской ипостаси, их атрибутов. Текст трудно читается в силу неточной передачи фонетических особенностей в тибетской транслитерации. Поэтому не все атрибуты определены, возможны разночтения.

Текст свитка: Om Hrih bikritātata Hūm Hūm Phat/ Om yamāntaka Hūm Phat/ Om yamarādzasadomeya/ yamedorunayodaya/ yadayoniyakaheya/ yaksheyatstshamārāya Hūm Phat/ Om badzrasharih Hūm Phat/ Om badzrahasta Hūm Phat/ Om badzraananta Hūm Phat/ Om badzrat-sana Hūm Phat/ Om badzakāpāla Hūm Phat/ Om badzrikakhnda Hūm Phat/ Om badzrish-mashānakarbata Hūm Phat/ Om badzrishūlabidhapurusha Hūm Phat/ Om badzrakartri Hūm Phat/

Om vadrāpindhīpāla Hūm Phat/ Om badzrimukhala Hūm Phat/ Om badzratshauri Hūm Phat/ Om badzrakanaya Hūm Phat/ Om badzraamkusha Hūm Phat/ Om badzramahisha Hūm Phat/ Om badzrashīgāla Hūm Phat/ Om badzrakuthāra Hūm Phat/ Om badzrashara Hūm Phat/ Om badzradanda Hūm Phat/ Om badzrakhattsamgam Hūm Phat/ Om badzratsakra Hūm Phat/ Om badzrapāsha Hūm Phat/ Om badzravara Hūm Phat/ Om badzrakhara Hūm Phat/ Om badzrabadzra Hūm Phat/ Om badzradamaru Hūm Phat/ Om badzraphalaki Hūm Phat/ Om badzradhanuh Hūm Phat/ Om badzravatapatta Hūm Phat/ Om badzraūta Hūm Phat/ Om badzrashvana Hūm Phat/ Om badzratardzani Hūm Phat/ Om badzratribatāmka Hūm Phat/ Om badzratsarma Hūm Phat/ Om badzramudagara Hūm Phat/ Om badzrakundha Hūm Phat/ Om agnikunda Hūm Phat/ Om badzramesha Hūm Phat/ Om badzrashvana Hūm Phat/ Om badzragrīdha Hūm Phat/ Om badzraulūka Hūm Phat/ Om badzrabalikavata Hūm Phat/ Om badzrahri Hūm Phat/ Om badzrasubarna Hūm Phat/ Om badzrasena Hūm Phat/ Om badzramahākuni Hūm Phat/

Два последних свитка (№ 22 и 23) — фрагменты канонических текстов. Посвящены определению природы пробужденного разума и формам его проявления, различным способам очищения от привязанностей к миру и иллюзий *сансары*. Текст трудно читается, поскольку существуют неточности при передаче чтения гибридного санскрита в тибетской графике.

В транслитерации и переводах воспроизводится разбивка текста, зафиксированная в текстах на свитках.

СВИТОК 22

Текст свитка: Om namobhagabatesarbbatreilokyapratibishishtāya/ buddhāyatenamahtadyathāh Om Bhrūm Bhrūm Bhrūm/ shodhayashodhaya/ vishodhaya vishodhaya asamasamanta avabhāsasphāranagatigaganasvabhāvavishuddhe ushnishabidzayaparishuddhe abhishīctantumām/ sarbbatathāgatābarabatsana amrīta adhishekaira/ mahāmudrapadaih āhara āharamamaāyursamdhārani/ shodhaya shodhaya vishodhaya vishodhaya/ gaganasvabhava vishudhe ushnishavidzayaparishuddhe/ sahasrasminsamtsodite sarbbatathāgata avalokini/ shatapāramitāparisipurani sarbbatathāgatamātedashabhūmipratishthite/ sarbbatathāgatahrīdaya adhishtana adhishtanaitemudremahāmudre/ badzrakāyasahatanaparishuddhe/ sarbbakarmama avaranavishuddhepratinibartīya/ mana āyurbishuddhe/ sarbbatathāgatasamaya adhishtana adhishtite/ Om munimunimahāmuni bimunibimunimahābimuni/ mati mati mahāmati mahāmati sumatī tathātā bhūtakotiparishuddhe visphuta buddheshuddhe He He dzaya dzaya vidzaya vidzaya smara smara sphara sphara sphāraya sphāraya sarbbabuddhādhi shtānadhishthite/ shuddhe shuddhe buddhe buddhe badzre badzre mahābadzre subadzre badzragarbhe dzayagarbhe dzayagarbhe badzradzvalagarbhe badzraudbhava badzrasamdhabebadzrabadzrinibadzrambhabatu mamashariram/ sarbbasatvānāñtsakāya parishuddharbhabamtumesatva sarbbagatiparishuddhishatsa sarbbatathāgatāshcamāmāsamshvasayantu/ budhya budhya sidhya sidhya bodhaya bodhaya bibodhaya motsaya motsaya bimotsaya bimotsaya shodhaya shodhaya bishodhaya samantarasmī parishuddhe sarbbatathāgatahrīdaya adhishtana adhishtite mudre mudre mahāmudre mahāpadmehmantra Svāhā/

СВИТОК 23

Текст свитка: namo buddhāya namah sarbbatathāgatānām Om mahātsintā mani dzvalana sagaragamghira ākarshaya ākarshaya āyundhara āyundhara sandhara sandhara kshana kshana kshini kshini/ kshunu kshunu sarbbatathāgatāmahāsamaye tishtha tishtha mahābhubanasagaresam shodhayamām sarbasattāmshtsa bhagavatisarbbapāpambimale dzaya dzayala bandhe sphuta sphuta sphutaya sphutaya bigata avarane bhaya harane Hūm Hūm Hūm mṛīyudandedhare abhaya prade ushnisha byabalokite samanta byabalokite mayemaha mahāpashadhare amoghabimale ākarshaya ākarshaya ākarddhaya ākarddhaya bhara bharasam bharasam bhara indraye bishodhani bhushita bhudza mahāmudrā bilokite dzaya dzaya siddhe siddhe buddhe buddhe bodhani bodhani sambodhani sambodhani shodhani shodhani bishodhani hara hara mama sarbbapāpam sarbbatathāgatā kulabhudze samaya tishthaprasaratu mama punyam binashyatupapasarba kilisha hara mani bishudhe shodhaya bimale bikasitapadme kava tsitta bhudze shatapāramitā paripūrani sarbbatathāgatā ushnishabilokite Svāhā/ sarbbatathāgatāgyhya adhishtana adhishtite Svāhā/ punyadade Svāhā/ punyabilokite Svāhā/ punya abalokite Svāhā/ mṛītyu dande Svāhā/ yamadande Svāhā/ yamadūte Svāhā/ samharani Svāhā/ sambharani Svāhā/ pratisarani Svāhā/ odzovati Svāhā/ tedzovati Svāhā/ dzayavati Svāhā/ sarbbatathāgatāmudrā adhishtana adhishtite Svāhā/

Свиток из скульптуры Манджушри (кат. № 35)

Сан-иг, или «запись прослушанного». Текст свитка — рукописный, выполнен золотыми чернилами на бумаге черного цвета, т. н. «парадная рукопись». Это перечень индийских и тибетских учителей, выполненный в тибетской графике, начало списка повреждено, однако оно восстанавливается. Имена тибетских учителей даются в переводе на санскрит. Каждое имя вводится одинаковой формулой: имя учителя обрамляется начальными *мантрами* Ом Ах + намо, тибетская транскрипция отлагольного санскритского существительного + конечная *мантра* Хум. Такая формула сохраняется для имен божеств, учителей как в индийской так и в тибетской традиции, воспринимавших учение от будды *Ваджрадхары* (первого в списке) через *бодхисаттву Ваджранани* (второго в списке) и последующий ряд учителей.

Текст свитка: Om Āh namo badzradhara Hūm/ Om Āh namo badzrapani Hūm/ Om Āh namo saraha Hūm/ Om Āh namo nagardzuna Hūm/ Om Āh namo shabaripa Hūm/ Om Āh namo luyipa Hūm/ Om Āh namo darikapada Hūm/ Om Āh namo ghanatapada Hūm/ Om Āh namo kurmapata Hūm/ Om Āh namo dzalandhara Hūm/ Om Āh namo krishnacarya Hūm/ Om Āh guhyapa namo Hūm/ Om Āh namo vidzayapa Hūm/ Om Āh namo tilopa Hūm/ Om Āh namo naropa Hūm/ Om Āh namo abhayakīrti Hūm/ Om Āh namo vagishvara Hūm/ Om Āh namo pradznakuta Hūm/ Om Āh namo matikīrti Hūm/ Om Āh namo akshobhyabadzra Hūm/ Om Āh namo punaagra Hūm/ Om Āh namo kīrtidhvadza Hūm/ Om Āh namo anandadhvadhazhribhadra Hūm/ Om Āh namo matidhvajashribhadra Hūm/ Om Āh namo dzñanadhvadhza Hūm/

Перевод: «Ом! Ах! поклон / *Ваджрадхаре* Хум! / *Ваджранани* Хум! / Ом! Ах! поклон / *Сарахе* Хум! / Ом! Ах! поклон / *Нагарджуне* Хум! / Ом! Ах! поклон / *Шабарипе* Хум! / Ом! Ах! поклон / *Луипе* Хум! Ом! Ах! поклон / *Дарикапале* Хум! Ом! Ах! поклон / *Гхантападе* Хум! Ом! Ах! поклон / *Курмапате* хум! Ом! Ах! поклон / *Джаландхаре* хум! Ом! Ах! поклон / *Кришначарье* хум! Ом! Ах! поклон / *Гухьяпе* Хум! Ом! Ах! поклон / *Виджаяпе* Хум! Ом! Ах! поклон / *Тилопе* Хум! Ом! Ах! поклон / *Наропе* Хум! Ом! Ах! поклон / *Тилопе* хум! Ом! Ах! поклон / *Наропе* хум! Ом! Ах! поклон / *Абхаякирти* хум! Ом! Ах! поклон / *Вагишваре* Хум! Ом! Ах! поклон / *Праджнякуте* хум! Ом! Ах! поклон / *Матикирти* хум! Ом! Ах! поклон / *Акшобхьяваджре* Хум! Ом! Ах! поклон / *Пунаагре* Хум! Ом! Ах! поклон / *Киртидхадже* хум! Ом! Ах! поклон / *Анандадхаджа-шри-бхадре* Хум! Ом! Ах! поклон / *Матидхаджа-шри-бхалре* Хум! Ом! Ах! поклон / *Джнянадхадже* Хум!»

Свиток из скульптуры божества (кат. № 61)

Заклинательная формула. Текст свитка — рукописный, выполнен золотыми чернилами на бумаге черного цвета, т. н. «парадная рукопись». Заклинание обращено к буддийскому проповеднику *Падмасамбхаве* (VIII в.) с просьбой принести мир и благополучие, здоровье стране. В истории Тибета с именем *Падмасамбхавы* связывается не только традиция распространения буддийского вероучения, но и обрядовые действия, направленные против злых и враждебных сил, воплощенных в местных божествах. Согласно сохранившимся текстам, он известен под несколькими именами. Два из них — *Ваджрагuru* (Vajraguru) и *Падмасиддхи* (Padmasiddhi) — присутствуют в данном свитке. Имя вводится стандартной формулой: *мантры* Ом Ах Хум + имя + Хум.

Текст свитка: Om Āh Hūm vajraguru padmasiddhi Hūm/ bdag-cag dpon yon-mchod-'khor-dang-bcas-pa-rnams-kyi nad bar chad mi mthun-pa'i phyogs thams-cad ñe-ba ñe-bar zhi-ba shantipa kuru Svāhā/

Перевод: «Ом! Ах! Хум! *Ваджрагuru* *Падмасиддхи* Хум! Изгони и прекрати эпидемии среди подданных, донаторов, начальников, владык! Ниспошли мир и покой на воюющие страны Сваха!»

Свитки из скульптуры Ямы (инв. № 14830)

Ни один из трех свитков не читается: один свиток выполнен ксилографическим способом, печать красная; текст утратил пигментацию, поэтому чтение невозможно; два других могут быть развернуты только специалистами-реставраторами.

Приложение 2

Пять татхагат и их соответствия

Татхагаты	Слоги, из которых происходят татхагаты	Элементы мироздания	Символы татхагат и их кулу
Вайрочана	ŌM	эфир	дхармачакра
Акшобхья	HŪM	вода	ваджра
Ратнасамбхава	TRAM	земля	мани, ратна
Амитабха	HRĪH	огонь	падма
Амогхасиддхи	KHAM	воздух	вишваваджра

Татхагаты	Стороны света	Цвет	Мудры
Вайрочана	центр	белый	дхармачакраправа-ртана
Акшобхья	восток	синий	бхумиспарша
Ратнасамбхава	юг	желтый	варада
Амитабха	запад	красный	дхьяна
Амогхасиддхи	север	зеленый	абхая

Детализация глубина знаний в других Бодхисаттв. Сборник научных трудов
Панкратовича на тему истории религии в Китае. Д., 1951. С. 145-154.

23. Панкратов, 1967. Доклады З. В. Суряварна Мангалы в собраниях ГМННД и Деловые
за и исследования. Исследования культурных памятников - Искусство и культура Мангалы
и Шриланкий Азии. Т. 1. М. - **Ардуратий** - Институт востоковедения Академии Наук СССР,
С. 1.

24. Панкратов, 1964. Доклады З. В. Суряварна Мангалы в собраниях ГМННД и Деловые
за и исследования. Исследования культурных памятников - Искусство и культура Мангалы
и Шриланкий Азии. Т. 1. М. - **Ардуратий** - Институт востоковедения Академии Наук СССР,
С. 1.

25. Панкратов, 1967. Доклады З. В. Суряварна Мангалы в собраниях ГМННД и Деловые
за и исследования. Исследования культурных памятников - Искусство и культура Мангалы
и Шриланкий Азии. Т. 1. М. - **Ардуратий** - Институт востоковедения Академии Наук СССР,
С. 1.

Татхагаты	Будды-нирманакая	Бодхисаттвы	Праджни
Вайрочана	Кракучханда	Самантабhadра	Ваджрадхатвишвари
Аушобхья	Канакамуни	Ваджрапани	Лочана
Ратнасамбхава	Кашьяпа	Ратнапани	Мамаки
Амитабха	Шакьямуни	Авалокитешвара	Пандаравасини
Амогхасиддхи	Майтрея	Вишвапани	Тара

Татхагаты	Ваханы	Скаядхи	Мудрости
Вайрочана	лев или дракон	виджняна (сознание)	мудрость универсального знания
Акшобхья	слон	рупа (физические элементы)	мудрость великого зеркала
Ратнасамбхава	лев	ведана (чувства)	мудрость равенности
Амитабха	павлин	самджня (восприятие, обеспечивающее появление идей)	мудрость различительного видения
Амогхасиддхи	орел (Гаруда)	самскара (желание)	всесовершенная мудрость

Лит.: Говинда; Туччи, 1948.

Литература

1. Банерджи, 1933: *Banerjee R. D.* Eastern Indian school of Mediaeval Sculpture. — Archaeological Survey of India. New Imperial Series. Vol. XLVII. 1933.
2. Банерджи, 1956: *Banerjee J. N.* The Development of Hindu Iconography. Calcutta: University of Calcutta, 1956.
3. Баррет: *Barrett D.* Later School of Amaravati and its Influences // Art and Letter. Vol. 28. 1954. № 2. P. 45–59.
4. Бегэн: *Beguín G.* Dieux et démons de l'Himálaya. Paris: Musées nationaux, 1977.
5. Бегэн и Лицак-Ур: *Beguín G. et Lizaak-Hours J.* Objects himálayens en métal du musées Guimet // Annales du laboratoire de recherché des musées de France. 1982.
6. Бонер, Сарма: *Boner A., Sarma S. R.* Ramacandra Kaulacara's Śilpa Prakaśa. Leiden: Brill, 1966.
7. Бхаттачария, 1924: *Bhattacharyya B.* The Indian Buddhist Iconography. London: New Oxford University Press, 1924.
8. Бхаттачария, 1931: *Bhattacharyya B.* Guhyasamaja Tantra or Tathagataguhya. — Gaekwad's Oriental Series. Baroda, Oriental Institute, 1931.
9. Бхаттачария, 1958: *Bhattacharyya B.* The Indian Buddhist Iconography. Calcutta: Mukhapadhuay, 1958.
10. Бхаттачария, 1978: *Bhattacharyya D. S.* Studies in Buddhist Iconography. New Delhi, 1978.
11. Бхаттасали: *Bhattasaly N. K.* Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculpture in the Dacca Museum. Dacca: Bahadur, 1929.
12. Буддизм: Буддизм. Словарь. М.: Республика, 1992.
13. Вертоградова, 1973: *Вертоградова В. В.* Несколько слов о моделировке в древнеиндийской живописи // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
14. Вертоградова, 1975: *Вертоградова В. В.* Архитектура. Скульптура. Живопись // Культура Древней Индии. М., 1975. С. 260–361.
15. Вертоградова, 1988: *Vertogradova V. V.* Problems of Interpretation of Ancient Greek and Ancient Indian Theory of Colour // Journal of Oriental Institute. 1988. March-June. Baroda. P. 1–9.
16. Вертоградова, 1991: *Vertogradova V. V.* Clay Tablets with Indian Texts from Khisht-tepa // IASCCA, Information Bulletin. Vol. 17. М., 1991.
17. Виноградова: *Виноградова Н. А.* Скульптура Японии III–XIV вв. М., 1981.
18. Войтов, Тихменева-Позднеева: *Войтов В. Е., Тихменева-Позднеева Н. А.* А. М. Позднеев и его восточная коллекция. Самара: Агни, 2001.
19. Ганевская, 1971: *Ганевская Э. В.* Ранняя непальская скульптура Майтрейи в собрании ГМИНВ // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. IV. М., 1971. С. 18–26.
20. Ганевская, 1975: *Ганевская Э. В.* Об атрибуции трех индийских бронзовых скульптур из собрания ГМИНВ // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. VIII. М., 1975. С. 3–10.
21. Ганевская, 1980: *Ганевская Э. В.* Кашмирская традиция средневековой бронзовой скульптуры домусульманского периода (VIII–XIII вв.). По материалам памятников Северной Индии и Западного Тибета // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. XIV. М., 1980. С. 59–87.
22. Ганевская, 1981: *Ганевская Э. В.* К проблеме атрибуции культовых предметов. На материале сравнительного анализа скульптуры из собрания Музея искусства народов Востока //

- Использование музейных коллекций в критике буддизма. Сборник научных трудов Государственного музея истории религии и атеизма. Л., 1981. С. 145–154.
23. Ганевская, 1983: *Ганевская Э. В.* Скульптура Монголии в собрании ГМИНВ // Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции «Искусство и культура Монголии и Центральной Азии». Ч. 1. М.: Государственный музей искусств народов Востока, 1983. С. 5.
 24. Ганевская, 1984: *Ганевская Э. В.* Эволюция стиля бронзовой буддийской скульптуры индо-непальского круга (VIII–XII вв.). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984.
 25. Ганевская, 1988: *Ганевская Э. В.* Опыт анализа композиции буддийской металлической скульптуры с применением янтр из трактата «Шильпапракаша» // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. XIX. М., 1988. С. 24–36.
 26. Ганевская, 1994: *Ганевская Э. В.* Ранняя металлическая скульптура Непала VI–X вв. // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXI. М., 1994. С. 14–44.
 27. Ганевская, 2001: *Ганевская Э. В.* Металлическая скульптура Непала и северобуддийская художественная традиция // Культура Непала. Традиции и современность. М., 2001. С. 172–195.
 28. Ганевская, 2002: *Ганевская Э. В.* Металлическая скульптура Непала XI–XII вв. // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXV. М., 2002. С. 11–37.
 29. Ганевская, Карпова: *Ганевская Э. В., Карпова Н. К.* Искусство Индии. СОРЕК, 1992.
 30. Ганевская, Огнева, Дубровин: *Ganevskaya E. V., Ogneva E. D., Dubrovina A. F.* The portrait of Kunga Gyaltzenpel Sanpo // *Marg.*, Vol. 53. 2001. P. 62–67.
 31. Герасимова: *Герасимова К. М.* Тибетский канон пропорций // Памятники эстетической мысли Востока. Улан-Удэ, 1971. С. 46–55.
 32. Гетти: *Getty A.* The gods of Northern Buddhism. Their History, Iconography and progressive Evolution through the northern buddhist Countries. Oxford: Clarendon Press, 1914.
 33. Гетц: *Goetz H.* Studies in the History and Art of Kashmir and the Indian Himalayas. Wiesbaden: Harrassowitz, 1969.
 34. Глухарева: *Глухарева О. Н.* Государственный музей искусства народов Востока. Альбом. М., 1978.
 35. Говинда: *Govinda A.* Foundations of Tibetan Mysticism. N. Y., 1975.
 36. Гопинатх Рао, 1914: *Gopinath Rao T. A.* Elements of Hindu Iconography. Vol. 1. Pt. 1. Madras: Low Print House, 1914.
 37. Гопинатх Рао, 1920: *Gopinath Rao T. A.* Talamana or Iconometry // *Memoirs of the Archaeological Survey of India.* 1920. № 3.
 38. Гордон: *Gordon A. K.* The Iconography of Tibetan Lamaism. N. Y., 1939.
 39. Грюнведель, 1900: *Grünwedel A.* Mythologie du Buddhism du Tibet et Mongolie, basé sur la collection lamaïque du prince Oukhtomsky. Leipzig: Brockhaus, 1900.
 40. Грюнведель, 1905: *Грюнведель А.* Обзор собрания предметов ламайского культа князя Э. Э. Ухтомского. Ч. 1, 2. СПб.: Имп. Акад. Наук, 1905.
 41. Гуру: *Гуру П.* Азия. М., 1956.
 42. Гхост: *Ghost A.* Jaina Art and Architecture. Vol. I, II, III. Delhi: Bharattya nanpith, 1974.
 43. Дагьяб: *Dagyab L. S.* Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977.
 44. Дас Гупта: *Das Gupta S. D.* An Introduction to Tantric Buddhism. Calcutta: University of Calcutta, 1958.
 45. Джаясвал и Крамриш: *Jayaswal K. P. and Kramrisch S.* Metal Images of Kurkihar Monastery // *The Journal of the Indian Society of Oriental Art.* Vol. II, 1934. P. 70–82.
 46. Дубровин, 1986: *Дубровин А. Ф.* Некоторые возможности атрибуции буддийских скульптур на основании данных о составе сплава // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. XVIII. М., 1986. С. 83–104.

47. Дубровин, 1987: *Дубровин А. Ф.* Изменение датировки и атрибуции некоторых непальских скульптур // Тезисы докладов Всесоюзной буддологической конференции. М., 1987. С. 172–174.
48. Дубровин, 1988: *Dubrovin A. F.* About the Limits of Natural and Artificial Contents of the Main Components in Buddhist Sculpture Alloys // *Bulletin of the Metals Museum*. 1988. Vol. 13. December. С. 22–30.
49. Дубровин, 1989: *Дубровин А. Ф.* Некоторые аспекты исследования непальской металлической скульптуры // *Художественное наследие. Сборник. Вып. 12.* М., 1989. С. 163–175.
50. Дубровин, 1989а: *Дубровин А. Ф.* Буддийская металлическая скульптура Тибета (атрибуция и датировка по материалам химико-технологических исследований). Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1989.
51. Дубровин, 1990: *Dubrovin A. F.* Tibetan Buddhist Statuary Alloys // *Bulletin of the Metals Museum*. 1990. Vol. 15, October. P. 45–77.
52. Дубровин, 1992: *Dubrovin A. F.* Tibetan Buddhist Statuary Alloys (Pt. II). Some Possibilities for Dating and Attributing According to Minor Elements Content // *Bulletin of the Metals Museum*. 1992. Vol. 17. April. P. 15–31.
53. Дылыкова: *Дылыкова В. С.* Тибетская литература. М., 1986.
54. Жуковская: *Жуковская Н. Л.* Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977.
55. Калькутта: *Kalkutta.* Die schönsten Kunstwerke aus neun Museen. Leipzig, 1973.
56. Кармей: *Karmay H.* Early Sino-Tibetan Art. Warminster, 1975.
57. Кларк: *Clark W. E.* Two Lamaistic Panteons. Vol. 1, 2. Cambridge: Harvard University Press, 1937.
58. Конзе: *Conze E. A.* A Short History of Buddhism. London: Alien and Unwin, 1980.
59. Крамриш, 1929: *Kramrisch S.* Pala and Sena Sculpture. Reprint from «Rupam». 1929. № 40.
60. Крамриш, 1963: *Kramrisch S.* Note on the Bodhisattva Images in the Stanford Museum // *Artibus Asiae*. Vol. XXVI. 1963. P. 285–279.
61. Крамриш, 1964: *Kramrisch S.* The Art of Nepal (exhibition catalogue). N. Y.: The Asia society, 1964.
62. Кришнан: *Krishnan M. V.* Cire perdue casting in India. New Delhi: Kanak publications Book, 1976.
63. Крапивина: *Крапивина Р. Н.* К интерпретации двух изображений сиддх — родоначальников традиции школы тибетского буддизма сачжаба // *Использование музейных коллекций в критике буддизма.* Л.: Государственный Музей истории религии и атеизма, 1981. С. 141–144.
64. Крэддок: *Craddock P. T.* The copper Alloys of Tibet and their Background // *Aspects of Tibetan Metallurgy.* Ed. by W. A. Oddy and W. Zwalf. British Museum Occasional Paper. 1981. № 15. P. 1–32.
65. Кумарасвами, 1923: *Coomaraswamy A. K.* Catalogue of the Indian Collection in the Museum of Fine Arts. Pt. 1–6. Boston, 1923.
66. Кумарасвами, 1935: *Coomaraswamy A. K.* Elements of Buddhist Iconography. Harvard University Press, 1935.
67. Кумарасвами, 1956: *Coomaraswamy A. K.* Transformation of Nature in Art. N. Y.: Dover Publications, 1956.
68. Куфтин: *Куфтин Б. А.* Краткий обзор пантеона северного буддизма и ламаизма в связи с историей учения по коллекциям, выставленным в Центральном музее народоведения. М., 1927.
69. Ламор: *Lamotte E.* Mañjuśrī — Toung Pao. Archiv concernant histoire, les langues, la geographie, l'ethnographie et les artes de l'Asie orientale. Vol. XLVIII. Liv. 3. 1960. P. 1–96.
70. Ла Плант: *La Plante J. D.* A pre-Pala Sculpture and its Significance for international Bodhisattva Style in Asiae // *Artibus Asiae*. Vol. XXVI. 1963. P. 247–283.

71. Лауф: *Lauf D. S.* Tibetan Sacred Art, the Heritage on Tantra. Berkeley: Shambala Publication, 1976.
72. Леонов, 1978: *Леонов Г. А.* Два датированных изображения Амитаюса // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XIII. 1978.
73. Леонов, 1983: *Леонов Г. А.* Мандалы из вложений в ламаистские скульптуры // Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции «Искусство и культура Монголии и Центральной Азии». Т. II. М., 1983.
74. Лессинг: *Lessing F. D.* Yung-ho-kung. An Iconography of the Lamaist Cathedral in Peking. With Notes on Lamaist Mythology and Culture. Stockholm, 1942.
75. Лоури: *Lowry J.* Tibetan Art. (Catalogue of the Victoria and Albert Museum). London: Bulter and Tanner Ltd., 1973.
76. Ло Бу, 1981: *Lo Bue.* Statuary metals in Tibet and the Himalayas: History, Tradition and modern Use // Aspects of Tibetan Metallurgy. Ed. by W. A. Oddy and W. Zwalf. British Museum Occasional Paper. 1981. № 15. P. 33–68.
77. Ло Бу, 1981a: *Lo Bue.* Casting of devotional images in the Himalayas: History, Tradition and modern Technics // Aspects of Tibetan Metallurgy. Ed. by W. A. Oddy and W. Zwalf. British Museum Occasional Paper. 1981. № 15. P. 69–87.
78. Маджумдар: *Majumdar R. C.* History of Bengal. Dacca: The University of Dacca, 1943.
79. Мальман, 1964: *de Mallmann M.-Th.* Étude iconographique sur Mañjuśrī. Paris: École française d'Extreme Orient, 1964.
80. Мальман, 1975: *de Mallmann M. Th.* Introduction à l'iconographie du tântrisme bouddhique. Paris: Jean Maisonneuve, 1975.
81. Мехта: *Mehta R. J.* Masterpieces of Indian Bronzes and Metal Sculpture. Bombay: Taraporevala, 1971.
82. Мифы народов мира: Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1, 2. М.: Советская энциклопедия, 1980.
83. Мудрость и сострадание: *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet.* N. Y.; London; San-Francisco, 1991.
84. Муриан, 1973: *Муриан И. Ф.* Канон в художественной системе Борободура // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
85. Муриан, 1978: *Муриан И. Ф.* Искусство Индонезии. М., 1978.
86. Муриан, 2000: *Муриан И. Ф.* Искусство Непала: древность и средневековье. М.: Восточная литература, 2000.
87. Небески-Войковитц: *Nebesky-Woykovitz R. de.* Oracles and Demons of Tibet. Den Haag, 1957.
88. Обуае: *Auboyer J. A.* Le trone et son symbolism dans l'Inde ancienne. Paris: Press univ. de France, 1949.
89. Огнева, 1973: *Огнева Е. Д.* Структура тибетской иконы // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
90. Огнева, 1979: *Огнева Е. Д.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства. Исследования, перевод, комментарий, критический текст. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1979.
91. Огнева, 1983: *Огнева Е. Д.* Тибетский изобразительный материал и его соотнесенность с письменными источниками // Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции «Искусство и культура Монголии и Центральной Азии». Ч. I. М.: Государственный музей искусств народов Востока, 1983.
92. Одди: *Oddy W. A.* Gilding Himalayan images: History, Tradition and modern Technics // Aspects of Tibetan Metallurgy. Ed. by W. A. Oddy and W. Zwalf. British Museum Occasional Paper. 1981. № 15. P. 88–102.
93. Олсон и Чарлтон: *Alsop I., Charlton J.* Images Casting in Oku Bahal. Contribution to Nepalese Studies. 1973. Vol. 1. № 1. P. 22–49.
94. Ольденбург, 1914: *Ольденбурге С. Ф.* О некоторых изображениях бодисатв. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хого (образы тибетского письма). СПб., 1914.

95. Ольденбург, 1914а: *Ольденбург С. Ф.* Материалы по буддийской иконографии Хара-хото. (Предварительное описание буддийских образов и других предметов культа из Хара-хото, добытых Монголо-Сычуаньской экспедицией имп. Русского географического общества под начальством П. К. Козлова) // Материалы по этнографии. Т. II. СПб., 1914.
96. Ольденбург, 1919: *Ольденбург С. Ф.* Жизнь Будды, индийского учителя жизни. Лекция, читанная при открытии Первой Буддийской выставки в Петербурге 24 августа 1919 г. Пг.: Изд. Отд. по делам музеев и охране памятников, 1919.
97. Ольденбург, 1919а: *Ольденбург С. Ф.* Первая буддийская выставка в Петербурге. Пг., 1919.
98. Пал, 1969: *Pal P.* The Art of Tibet (Exhibition Catalogue). N. Y.: The Asia Society, 1969.
99. Пал, 1972: *Pal P.* The story of a wandering bronze Buddha and two Examples from American Collections // The Connoisseur. 1972. November. P. 203–207.
100. Пал, 1974: *Pal P.* The Arts of Nepal. Vol. I. Leiden: E. J. Brill, 1974.
101. Пал, 1975: *Pal P.* Bronzes of Kashmir. Graz: Akad. Verlagsanstalt, 1975.
102. Пал, 1975а: *Pal P.* Nepal, Where Gods are young (Exhibition Catalogue). N. Y.: The Asia Society, 1975.
103. Пал, 1983: *Pal P.* The Art of Tibet. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1983.
104. Пал, 1985: *Pal P.* The Art of Nepal. A Catalogue of the Los Angeles County Museum. Los Angeles: University of California Press, 1985.
105. Рерих: *Roerich G.* Tibetan Painting. Paris: Guetner, 1925.
106. Ривз: *Reeves R.* Cire Perdue Casting in India. New Delhi: Crafts Museum, 1962.
107. Розенберг, 1918: *Розенберг О. О.* Проблемы буддийской философии. Пг., 1918.
108. Розенберг, 1919: *Розенберг О. О.* О миросозерцании современного буддизма на дальнем Востоке. Лекция, читанная на Первой Буддийской выставке в Петербурге. Пг., 1919.
109. Румянцева: *Румянцева О. В.* Путеводитель по Государственному музею искусства народов Востока. М.: Советский художник, 1979.
110. Сарасвати: *Sarasvati S. K.* A Survey of Indian Sculpture. Calcutta: Mukhopadhyay, 1957.
111. Саундерс: *Saunders E. D.* Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture. N. Y.: Rolingen Foundation, 1960.
112. Сергеева: *Сергеева Т. В.* Искусство Монголии. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1976.
113. Сингх: *Singh M.* L'art de l'Himālaya. London; Melbourne, 1968.
114. Сирен: *Siren O.* La sculpture de l'époque Han à l'époque Ming. Histoire des arts anciens de la Chine. Paris; Bruxelles: Van Oeat, 1930.
115. Стрелков: *Стрелков А.* Выставка ламаистских коллекций в Музее восточных культур. М., 1927.
116. Терентьев: *Терентьев А. А.* Опыт унификации музейного описания буддийских изображений // Использование музейных коллекций в критике буддизма. Л.: Государственный музей истории религии и атеизма, 1981. С. 6–120.
117. Тибет хауз музеум: *Tibet House Museum (Catalogue inaugural Exhibition).* New Delhi, 1965.
118. Туччи, 1948: *Tucci G.* Tibetan painted Scrolls. Vol. I, II, III. Roma: La libreria Dello Syate, 1948.
119. Туччи: *Tucci G. A.* Tibetan Classification of Buddhist Images according to there Style. Artibus Asiae. Vol. XXII. 1959.
120. Тхапар: *Thapar D. R.* Icons in Bronze. An Introduction to Indian Metal Images. London: Asia, 1961.
121. Толяев: *Толяев С. И.* Искусство Индии. 3-е тысячелетие до н. э. – VII в. н. э. М., 1988.
122. Уэддел: *Waddel L.* A Buddhism of Tibet or Lamaism with its Mystic, Cults, Symbolism and Mythology and in its Relation to Indian Buddhism. Cambridge: Heffer, 1958.
123. Фуше, 1900: *Foucher A.* Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde d'après des documents nouveaux. Paris: Ernest Leroux, 1900. Vol. I.
124. Фуше, 1905: *Foucher A.* L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra. Paris, Publication de l'école française d'Extreme Orient. Vol. I (1905). Vol. II (1918).

125. Фусман: *Fussman G.* Inscription de Gilgit // *Bulletin de l'École Française d'Extreme Orient.* Vol. LXV. 1978. P.3-7.
126. Хантингтон, 1975: *Huntington J. C.* The Phur-pa, Tibetan Ritual Daggers. Ascona, 1975.
127. Хантингтон, 1976: *Huntington S. L.* Some Aspects of Bengal stone Sculpture. Bangladesh Lalit Kala. 1976. Vol. I. №. 2. P. 19-28.
128. Хантингтон, 1979: *Huntington S. L.* Some Bronzes from Fatehpur, Gaya. *Oriental Art.* Vol. XXV. № 2. 1979. P. 240-247.
129. Цвальф: *Zwalf W.* Illustrated inventory of pieces analysed // *Aspects of Tibetan Metallurgy.* Ed. by W. A. Oddy and W. Zwalf. British Museum Occasional Paper. 1981. № 15. P. 103-124.
130. Циммер: *Zimmer H.* The Art of Indian Asia. Its Mythology and Transformations. Vol. I, II. N. Y.: Pantheon books, 1955.
131. Цыбиков: *Цыбиков Г. П.* Избранные труды. Т. 1, 2. Новосибирск, 1991.
132. Читралакшана: *Читралакшана.* Характерные черты живописи / Предисловие, перевод и примечания М. Воробьевой-Десятковской // *Мастера искусства об искусстве.* Т. 1. М., 1965.
133. Шедевры бронзовой скульптуры: Шедевры бронзовой скульптуры Индии. Нью Дели, 1983.
134. Шептунова: *Шептунова И. И.* Хаос и гармония: Проблема синтеза в искусстве Индии // *Синтез в искусстве стран Азии.* М., 1993.
135. Шредер: *Shroeder U. von.* Indo-Tibetan Bronzes. Hongkong, Visual Dharma Publication, 1981.
136. Щербатской, 1919: *Щербатской Ф. И.* Философское учение буддизма. Лекция, читанная при открытии Первой Буддийской выставки в Петербурге 24 августа 1919 г. Пг., 1919.
137. Щербатской, 1956: *Stcherbatsky T. I.* The central Conception of Buddhism and the Meaning of the word «Dharma». Calcutta: Susil Gupta, 1956.
138. Эджертон: *Edgerton F.* Buddhist Hybrid Sanskrit. Grammar and Dictionary. V. 1, 2. Leiden, 1958.
139. Эссен: *Essen G. W., Tsering Tashi Thingo.* Die Götter des Himalaye. Vol. I, II. München: Prestel-Verlag, 1989.

Издательство УРСС

специализируется на выпуске учебной и научной литературы, в том числе монографий, журналов, трудов ученых Российской Академии наук, научно-исследовательских институтов и учебных заведений.



Уважаемые читатели! Уважаемые авторы!

Основываясь на широком и плодотворном сотрудничестве с Российским фондом фундаментальных исследований и Российским гуманитарным научным фондом, мы предлагаем авторам свои услуги на выгодных экономических условиях. При этом мы берем на себя всю работу по подготовке издания — от набора, редактирования и верстки до тиражирования и распространения.

Среди вышедших и готовящихся к изданию книг мы предлагаем Вам следующие:

Голоса индийского средневековья. Под ред. *Серебрякова Н. Д., Вапиной Е. Ю.*

Индия: страна и ее регионы. Под ред. *Вапиной Е. Ю.*

Гуру К. Грамматика хинди. В 2 т.

Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада.

Афасижев М. Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры.

Режабек Е. Я. Мифомышление (когнитивный анализ).

Шукуров Ш. М. Образ человека в искусстве ислама.

Шах И. Учиться как учиться. Психология и духовность на суфийском пути.

Шах И. Мыслители Востока.

Гамзатова П. Р. Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве.

Сокалов-Ремизов С. Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим

Преображенский П. Ф. Куре этиологии.

Преображенский П. Ф. В мире античных образов.

Преображенский П. Ф. Тертуллиан и Рим.

Зубов В. П. Аристотель. Человек. Наука. Судьба наследия.

Зубов В. П. Русские проповедники: Очерки по истории русской проповеди.

Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века.

Сокалов В. В. От философии Античности к философии Нового Времени.

Сокалов В. В. Средневековая философия.

Кайре А. Очерки истории философской мысли.

Сартр Ж. П. Бодлер.

Философия языка. Под ред. *Сёрла Дж. Р.*

Пинкер Ст. Язык как инстинкт.

Лаккофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем.

Грегори Р. Д. Разумный глаз.

Розин В. М. Личность и ее изучение.

Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир.

Розин В. М. Психическая реальность, способности и здоровье человека.

Лалу Р. История французского стиха (IX–XVI века).

Мазаев А. И. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.).

Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса.

Западное искусство. XX век. Под ред. *Макаровой Г. В.*

Евин И. А. Искусство и синергетика.

Фриче В. М. Социология искусства.

По всем вопросам Вы можете обратиться к нам:
тел./факс (095) 135-42-16, 135-42-46
или электронной почтой URSS@URSS.ru
Полный каталог изданий представлен
в Интернет-магазине: <http://URSS.ru>

Издательство УРСС

Научная и учебная
литература



Представляет Вам свои лучшие книги:

Археология

- Шапова Ю. Л.* Археологическая эпоха (хронология, теория, модель).
Шапова Ю. Л. Византийское стекло. Очерки истории.
Мурашова В. В. Древнерусские ремешные наборные украшения (X–XIII вв.).
Флорова В. Е. Граффити Хазарии.
Исламова Н. В. Удомельское проозерье в эпоху железа и раннего средневековья.
Рындина Н. В. Древнейшее металлообрабатывающее производство Юго-Восточной Европы.
Алексеева Е. М. Античный город Горгишия.
Андрюшайтите Ю. В. И. П. Лаптев: У истоков отечественного филиграноведения.
Богданов А. П. Основы филиграноведения. История, теория, практика.
Понамарев А. Л. Деньги Золотой Орды и Трансулундской империи.
Гришин И. В., Клецинов В. Н. Каталог русских средневековых монет времени правления царя Михаила Федоровича (1613–1645 гг.).
Абрамзон М. Г., Фролова Н. А., Горлов Ю. В. Клады античных монет на юге России.
Фролова Н. А., Абрамзон М. Г. Римские монеты в собрании ГИМ. Каталог. Ч. I, II.
Фролова Н. А. Монетное дело Боспора (середина I в.н.э. — середина IV в.н.э.). Ч. I, II.

История

- Шрадер О.* Сравнительное языковедение и первобытная история.
Порцинг В. Членение индоевропейской языковой области.
Мейе А. Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков.
Савченко А. И. Сравнительная грамматика индоевропейских языков.
Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 1–12. Ред. *Репина Л. П.*
Французский ежегодник. 2000–2003. Вып. 1–4. Под ред. *Чудинова А. В.*
Генифе П. Политика революционного террора 1789–1794.
Варьяк И. И. Правовое пространство Ислама в христианской Испании XIII–XV вв.
Журавлев И. В. Подготовка воинов Аллаха (VI–XIII вв.).
Зинченко А. В. История России (IX–XX вв.) в таблицах и схемах.
Ельянов Е. М. Иван Грозный — создатель или разрушитель?
Ильичев А. Г. Справочник по русской истории. Киевская Русь.
Очерки феодальной России. Вып. 1–8. Под ред. *Кистерева С. Н.*
Голубчиков Ю. Н. География человека.

Серия «Академия фундаментальных исследований»

- Шрадер О.* Индоевропейцы.
Крочковский И. Ю. Над арабскими рукописями.
Петрушевский Д. М. Очерки из истории средневекового общества и государства.
Петрушевский Д. М. Очерки из истории английского государства и общества в средние века.
Митрофанов П. История Австрии.
Тарле Е. В. История Италии в средние века.
Лависс Э. Очерки по истории Пруссии.
Добиаш-Рождественская О. А. Эпоха крестовых походов. Общий очерк.
Погодин А. Л. Краткий очерк истории славян.
Нейгебауер О. Точные науки в древности.
Шереметевский В. П. Очерки по истории математики.
Флоренский П. А. Минимости в геометрии: расширение области двумерных образов геометрии (опыт нового истолкования минимостей).



Представляет Вам свои лучшие книги:

История искусств

- Звенигородская Н. Э.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг.
Суриц Е. Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин.
Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского.
Музыкальный театр XX века. Под ред. *Баевой А. А., Куриленко Е. Н.*
Бобылева А. Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX веков.
Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в. Под ред. *Иванова В. В.*
Литвиненко Н. Г. Гастроли зарубежных драматических артистов (XIX – начало XX вв.).
Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. В 3 т.
Том 1. От истоков до середины XX века.
Том 2. Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 гг.
Том 3. Мастера XVI–XX вв.
Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени.
Хохлов Ю. И. «Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта.
Хохлов Ю. И. Фортепианные сонаты Франца Шуберта.
Хохлов Ю. И. Франц Шуберт. Переписка. Записи. Дневники. Стихотворения.

Серия «История лингвофилософской мысли»

- Лосев А. Ф.* Введение в общую теорию языковых моделей.
Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа.
Радченко О. А. Язык как мирозидание.

Серия «Bibliotheca Scholastica». Под общ. ред. *Апполонова А. В.* Билингва: параллельный текст на русском и латинском языках.

- Вып. 1. *Бозций Дакийский.* Сочинения.
Вып. 2. *Фомы Аквинского.* Сочинения.
Вып. 3. *Уильяма Оккама.* Избранное.
Вып. 4. *Роберта Гроссетеста.* Сочинения.

Серия «История языков народов Европы»

- Барковский В. И., Кузнецов П. С.* Историческая грамматика русского языка.
Бруннер К. История английского языка. Т. 1, 2.
Ярица В. Н. Развитие национального литературного английского языка.
Дога А. История французского языка.
Бурсье Э. Основы романского языкознания.
Бах А. История немецкого языка.
Мейе А. Основные особенности германской группы языков.
Стеблин-Каменский М. И. Древнеславянский язык.
Стеблин-Каменский М. И. Грамматика норвежского языка.
Макаев Э. А. Язык древнейших рунических надписей.
Льюис Г., Педерсен Х. Краткая сравнительная грамматика кельтских языков.
Калигин В. П. Язык древнейшей ирландской поэзии.
Королев А. А. Древнейшие памятники ирландского языка.
Вольф Е. М. История португальского языка.
Шишмарев В. Ф. Очерки по истории языков Испании.
Григорьев В. Ф. История испанского языка.
Гуйер О. Введение в историю чешского языка.
Ананьева Н. Е. История и диалектология польского языка.



Представляет Вам свои лучшие книги:



Ольденбург С. Ф.
Культура Индии

Собрание неопубликованных работ крупнейшего индолога, академика С. Ф. Ольденбурга (1863–1934), было составлено полвека назад его другом и единомышленником, академиком И. Ю. Крачковским. В книгу входят такие работы, как «Введение в историю индийского искусства», «Буддизм и массовые культы», «Восточное влияние на средневековую повествовательную литературу Запада», «Индийский театр» и др.

Для индологов, искусствоведов, религиоведов, историков, всех, кто интересуется классической культурой Индии.

Майданов А. С.

Тайны великой «Ригведы»

В новой книге известного российского ученого, доктора философских наук А. С. Майданова делается попытка постичь логику мышления создателей «Ригведы» — древнейшего литературного памятника индийской культуры (конец 2-го тысячелетия до н. э.).

В своем исследовании автор описывает некоторые парадигмы, правила и приемы, которыми оперировало мифологическое мышление. На основании этого формулируется ряд методов, позволяющих осуществить толкование основных мифов этого памятника. Найденные трактовки показывают, что мифы, считающиеся до сих пор многими исследователями темными, на самом деле рассказывают о важных событиях в истории индоариев. В мифологизированной форме «Ригведа» повествует как о катаклизмах, так и об удачах, которые выпали на долю этого народа накануне и в период завоевания Индии. Предлагаемое издание не только поможет читателям постичь тайны древней книги, но и откроет перед ними высокие поэтические достоинства ее гимнов.



Старшая Эдда. Песни о божествах: Скандинавский эпос
Под ред. **Свириденко С.**

Внимание читателей предлагается первый русский перевод Эдды — выдающегося памятника древнескандинавской литературы, сборника поэтических сказаний о богах и древних героях. Перевод сделан Софией Александровной Свиридовой — поэтом, прозаиком, переводчиком, музыковедом, публиковавшейся под псевдонимом С. Свириденко. За эту работу она была удостоена премии Императорской Академии наук. Перевод выполнен стихотворными размерами подлинника с широким применением русского аллитерационного стиха и снабжен обширным научным комментарием.

Петров М. К.

Язык, знак, культура

В книге философа и историка науки М. К. Петрова (1924–1987) исследуются проблемы взаимовлияния, общения и преемственности культур, прослеживаются генезис и пути образования разных культурных типов: индийской общины, западноевропейской античности, средневековья и нового времени.

М. К. Петров выделяет в книге три типа культуры: лично-именной, профессионально-именной и универсально-понятийной. Первый тип характерен для первобытных коллективов, где знание кодируется по имени Бога-покровителя, второй тип соответствует традиционным обществам Востока (Китай, Индия), третий — современному западноевропейскому.





Представляет Вам свои лучшие книги:

История письма

- Фридрих И.* История письма.
Фридрих И. Дешифровка забытых письменностей и языков.
Дирингер Д. Алфавит.
Струве В. В. Происхождение алфавита.
Чегодаев М. А. Папирусная графика Древнего Египта.
Гельб И. Е. Опыт изучения письма. Основы грамматики.
Папина А. Ф. Происхождение славянской письменности.
Ариуни А. А. Славянская культура и армянское просветительство.

Архитектура

- Анисимов А. В.* Венеция. Архитектурный путеводитель.
Бодз А. Б. Поэзия Русского Севера.
Новиков Ф. А. Зодчие и зодчество.
Попадюк С. С. Теория неклассических архитектурных форм.
Попадюк С. С. Неизвестная провинция. Историко-архитектурные исследования.
Вопросы всеобщей истории архитектуры. Под ред. *Воронова А. А.*
Христианское зодчество. Отв. ред. *Бондаренко И. А.*
Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв. Ред. *Иванова Л. В.*
Николаева М. В. Частное строительство в Москве и Подмосковье. В 2 т.
Купеческое строительство Ивановской области. Вып. 2, 3. Под ред. *Щеболовой Е. Г.*
Хан-Магомедов С. О. 100 шедевров советского архитектурного авангарда.
Семенов Вл. Благоустройство городов.
Хайт В. Л. Об архитектуре, ее истории и проблемах.
Айрапетов Ш. А. О принципах архитектурной композиции И. В. Жолтовского.
Кудрявцев А. П., Метленков Н. Ф. и др. Архитектурное образование.
Российская академия архитектуры и строительных наук. Дела и люди. Т. 1, 2. Ред. *Кудрявцев А. П.*
Градостроительство в век информатизации. Под ред. *Вавокина Л. В., Белоусова В. Н.*
Вопросы теории архитектуры. Под ред. *Алехин И. А.*
Кириллов В. В. Архитектура «северного модерна».
Кириллов В. В. Архитектура Москвы на путях европеизации.
Саоченко М. Р. Архитектура как наука: методология прикладного исследования.
Лебедева Г. С. Новейший комментарий к трактату Витрувия.

Серия «Из истории архитектурной мысли»

- Витрувий.* Десять книг об архитектуре.
Михаловский И. Б. Теория классических архитектурных форм.



**Издательство
УРСС**

**(095) 135-42-46,
(095) 135-42-16,
URSS@URSS.ru**

Наши книги можно приобрести в магазинах:

- «Библио-Глобус» (м. Лубянка, ул. Мясницкая, 6. Тел. (095) 925-2457)
«Московский дом книги» (м. Арбатская, ул. Новый Арбат, 8. Тел. (095) 203-8242)
«Москва» (м. Охотный ряд, ул. Тверская, 8. Тел. (095) 229-7353)
«Молодая гвардия» (м. Полянка, ул. Б. Полянка, 28. Тел. (095) 238-3083, 238-1144)
«Дом деловой книги» (м. Пролетарская, ул. Марксистская, 9. Тел. (095) 270-5421)
«Гвоздик» (м. Университет, 1 г-н. корпус МГУ, комн. 141. Тел. (095) 939-4713)
«У Кентавра» (РГГУ) (м. Новослободская, ул. Чапаева, 15. Тел. (095) 973-4301)
«СПб. дом книги» (Невский пр., 28. Тел. (812) 311-3954)



200P.



