

**Образ богини Тары у Дзанабазара
в ряду его предшественников и последователей –
от Шри-Ланки до Сибири**

С.-Х. Д. Сыртыпова

*Институт востоковедения РАН, г. Москва, Российская Федерация
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7239-4454>; e-mail: syrtyp@mail.ru*

Резюме: в продолжение исследования художественного наследия Дзанабазара (1635–1723), чему был посвящен ряд статей в предыдущих номерах «Ориенталистики», в данной работе прослеживается взаимосвязь текстовой и образной систем бытования буддийского культа богини Тары, которая имела для мастера особое значение. Дзанабазар был признан воплощением крупного тибетского ученого Джебзун Таранатхи (1575–1634), имя которого означает «Хранимый Тарой». Ундэр-гэгэн Дзанабазар имел глубинные духовные связи с богиней-спасительницей из его предыдущих воплощений, а также транслированные его коренными учителями, особенно IV Панчен-ламой Лобсан Чойкьи Гьялценом (1570–1662). В статье представлены выдающиеся скульптурные изображения Тары, выполненные не только Дзанабазаром в Монголии, но и более ранними художниками разных регионов: Шри-Ланки, Непала, Тибета, а также его бурятскими последователями, ремесленниками из сибирской глубинки. Описываемые объекты находятся ныне в разных коллекциях мира: Британском музее в Лондоне, Метрополитен-музее и музее Рудина в США, Потале в Лхасе, Эрмитаже и Российском этнографическом музее Санкт-Петербурга, в Улан-Баторе в Монголии. На конкретных примерах показано, как канонические стандарты буддийской иконографии реализуются в разных регионах, претерпевая влияние этнических изобразительных традиций. Для сравнительного анализа привлекаются работы знаменитых буддийских художников Сонам Гьялцена (XV в.) и Чойинг Дорже (1604–1664), а также малоизвестных хори-бурятских мастеров конца XIX в.

Ключевые слова: буддийский культ Тары; иконография; ритуальные тексты; изображения богини; художественные традиции Индии, Шри-Ланки, Непала, Тибета, Монголии; преемственность Атиши, Таранатхи, Панчен-ламы IV; скульптура Дзанабазара, Десятого Кармапы, Сонам Гьялцена, Чойинг Дорже; хори-бурятская литейная школа

Для цитирования: Сыртыпова С.-Х. Д. Образ богини Тары у Дзанабазара в ряду его предшественников и последователей – от Шри-Ланки до Сибири. *Ориенталистика*. 2020;3(2):348–378. DOI: 10.31696/2618-7043-2020-3-2-348-378.



Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.





Interpretation of the image of the Goddess Tara by Zanabazar compared to that by his predecessors and followers (from Sri Lanka to Siberia)

S.-K. D. Syrtypova

Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7239-4454>; e-mail: syrtyp@mail.ru

Abstract: in continuation of the study of the art heritage of Zanabazar (1635–1723), we have traced the connection between the textual and art systems of the Buddhist cult of Tara goddess. This goddess was of particular importance for the master Zanabazar. In his turn, Zanabazar was recognized as the incarnation of the great Tibetan scholar Jetsun Taranatha (1575–1634), whose name means “Protected by Tara”. Undur-Gegen Zanabazar had deep spiritual relationship with the Savior Goddess both from his previous incarnations as well as directly transmitted by his teachers, especially the IV Panchen Lama Lobsan Choiky Gyaltzen (1570–1662). The article deals with outstanding sculptural images of Tara by Dzanabazar and also by the artists of earlier times and by the followers of his style who came from Sri Lanka, Nepal, Tibet, Mongolia, Buryatia. The actual objects are currently preserved in various collections throughout the world. Among them that of the British Museum in London, the Metropolitan and the Rudin Museums in the United States, the Potala in Lhasa, the State Hermitage and the Russian Ethnographical Museum in St. Petersburg and Mongolian museums of Ulaanbaatar. Specific examples show how the canonical Buddhist standards of iconography were implemented under the influence of different regional ethnic craft traditions. The works by famous Buddhist artists, such as Sonam Gyaltzen (16th cent.), Choing Dorje (1604–1664) as well as little-known Buryat masters of the late 19th century were used to compare with the masterpieces by Zanabazar.

Keywords: Tara, the Buddhist cult of; Tara, iconography of; Buddhism, ritual texts of; Tara, images of; India, artistic tradition of; Sri Lanka, artistic tradition of; Nepal, artistic tradition of; Tibet, artistic tradition of; Mongolia, artistic tradition of; Atisha, influences upon; Taranatha, influences upon; Panchen Lama IV. influences upon; Zanabazar, sculptures by; Tenth Karmapa, sculptures by; Sonam Gyaltzen, sculptures by; Choing Dorje, sculptures by; Khori-Buryat’s art atelier.

For citation: Syrtypova S.-Kh. D. Interpretation of the image of the Goddess Tara by Zanabazar compared to that by his predecessors and followers (from Sri Lanka to Siberia). *Orientalistica*. 2020;3(2):348–378. (In Russ.). DOI: 10.31696/2618-7043-2020-3-2-348-378.

Методологические приемы исследования

Своеобразие исследовательского подхода состоит в совокупном, междисциплинарном сопоставлении источников двух типов: а) культовых изображений буддийского божества Тары, б) текстового обеспечения культа богини. При этом рассматривается изменение пластического решения образа в диахронном срезе от самых ранних этапов Махаяны



(V–VIII вв.) и до Нового времени, конца XIX в. Для обнаружения региональных особенностей культа Тары в Монголии взят широкий географический масштаб распространения Ваджраяны: от Южной Индии, Шри-Ланки до Сибири.

Сложность разработки вопроса состоит в том, что если письменные источники буддийских культов входят в сферу научных исследований, то лучшие образцы культовых изображений еще мало рассматриваются как самостоятельные источники исторических исследований. В лучшем случае они используются искусствоведами для иллюстрации очерков по истории искусства, публикуются в каталогах выставок, часто с указанием лишь внешних параметров, но без разбора их культового и исторического значения, хотя и бывают редкие исключения. Исследованию текстов культа Тары в Ваджраяне посвящен ряд работ отечественных и зарубежных авторов, в том числе монгольских ученых, но так как они не связаны непосредственно с изучением наследия Дзанабазара, в ограниченных рамках статьи ссылки на них будут делаться лишь при крайней необходимости.

Рассматриваемая тема не может быть удовлетворительно раскрыта без учета буддийских источников, содержащих канонизированные правила по иконографии и иконометрии, иными словами, – представления о мерах и способах отражения духовной красоты в физическом измерении в структуре буддийского пантеона. Совокупность таких источников определяет иерархическое положение и статус божества Тары в общей системе. Это, во-первых, тексты, в которых излагаются принципы буддийской иконометрии, в частности описания физических параметров для будд, бодхисаттв и других божеств пантеона разных рангов, определены меры пропорций, физиогномические и различительные признаки разных категорий, мужских и женских божеств и т.д. (например, «Пратималакшана», «Читралакшана» и др.)¹.

Во-вторых, это так называемые иконографические справочники (тиб.: *rgya rtsa* – букв.: «сто корней»), они представляют собой своды текстов садхан и матриц для их изображений (например, «Садханамала», «500 бурханов» и др.), которые компоновались крупнейшими учеными-буддистами для канонизации и утверждения определенной линии преемственности. Их довольно много, даже перечисление займет немалый объем текста, поэтому в статье будут приводиться лишь те из них, что непосредственно связаны с темой Тары в творчестве Дзанабазара.

¹ Источники могут иметь принципиально разные подходы для определения признаков просветленного существа. Одни делают акцент на качествах праведного царя (*чакравартина*), другие говорят о том, что существуют 32 основных и 80 дополнительных признаков просветленного существа, но они присущи только *самбхогакайе* (телу блаженства) и не свойственны *нирманакайе* (проявленному, или физическому, телу). Кроме того, в перечислении 32 основных и 80 дополнительных признаков в разных источниках нет строгого единообразия.



Изображения божеств, будучи антикварными вещами с высокой материальной ценностью, попадают в сферу интересов коллекционеров и аукционных домов. Крупнейшие мировые аукционы обеспечивают шедевры, выставляемые на торги, исследовательской информацией (provenance), которая используется в прикладных целях, хранится в соответствующих порталах и каталогах держателей аукционов и редко публикуется в специальных научных изданиях. В последние годы комплексное единство изобразительных данных о предметах культового искусства и связанных с ними тантрических текстов стало аккумулироваться независимыми сайтами, которые поддерживаются индивидуальными усилиями буддистов-практиков, независимых исследователей и добровольных донаторов.

Избранная методология междисциплинарного источниковедения позволяет определить особенности культовой традиции Тары у монгольских народов и художественный уровень изобразительного искусства Дзанабазара и, таким образом, лучше понять место монгольского скульптора в мировом буддийском искусстве.

Буддийской канонической основой культа Тары являются тантрийские тексты из разделов Крия Тантры и Ануттара-йога Тантры тибетского свода Кангьюра. Реализуется культ в практике адептов рецитацией гимнов, восхваляющих богиню и исполнением садхан². Тара имеет множество эманаций и форм, групповых проявлений, как, например, «21 богиня Тара» (строго говоря, эта группа на самом деле насчитывает больше, чем двадцать одну богиню Тара)³, и они имеют разные имена, хотя главная мантра признается общей для всех. Обычно они представляются в одеяниях индийских царевен и различаются по цвету тела, положению рук, принимаемой позе⁴.

В данной статье рассматриваются изображения Белой Тары (санскр.: *sita tārā*; тиб.: *sgröl dkar*, монг.: *caḡayan getelgeḡci eke*) и Зеленой Тары

² *Садхана*, или *дубтаб* (санскр.: *sādhana*; тиб. *sgrub thabs*). Садханами в Древней Индии назывались тексты призывания духов божеств, глагол *sādh* на санскрите означает «достигать или приводить к цели», «осуществлять намерение». Тибетский вариант названия этой категории текстов – *дубтаб* – может быть переведен как «метод реализации» тантрийского божества. Буддийский ритуал *дубтаб* относится к индивидуальной, духовной практике верующего, связан с реализацией индивидуумом определенного аспекта природы Будды, проявляющегося в *самбхога-кайе*. См. об этом также: [1, с. 728–729].

³ Ввиду ограниченности формата статьи здесь рассматриваются только одиночные образы Тары, традиции группы «21 богиня Тары» и другие группы богини заслуживают отдельного внимания.

⁴ Невозможно не упомянуть, что первая фундаментальная работа по системному разбору текстов культа Тары была осуществлена С. Бейером [2]. Поэтические и художественные тексты о Зеленой Таре, получившие распространение в Монголии, разбирались и переводились известной монгольской поэтессой и исследователем культа Тары тибетологом Х. Сумъяа [3].



(санскр.: śyāma tāgā; тиб.: sgröl ljang, монг.: ноуууан getelgegci eke). Дело в том, что они входят в число самых знаменитых шедевров Дзанабазара и стали своего рода визитной карточкой, лицом буддийской Монголии. Однако у мастера и его монгольских богинь были замечательные предшественники и прекрасные последователи. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что буддийский культовый комплекс богини Тары вместил в себя множество богинь-спасительниц, которым поклонялись народы Центральной Азии и Гималаев. Лучшие изображения Тары диахронных периодов отражают не только особенности культа в разные времена и в разных регионах, но и художественные традиции, эстетические предпочтения разных народов и даже гендерные взаимоотношения в социумах разных культурных ниш. В связи с этим любопытно сравнить канонические текстовые и изобразительные данные, а также их реализацию или бытование в живой практике буддистов разных регионов мира до Дзанабазара и после него.

Одно из самых ранних и, безусловно, самых прекрасных и выразительных изображений богини Тары – это Тара из Шри-Ланки, которая сейчас украшает залы Британского музея (холл № 33). Датируется бронзовая золоченая скульптура VII–VIII вв., она была завезена в Англию в начале XIX в. из королевства Канти, захваченного британской колониальной армией. Богиня стоит в асимметричной позе *трибханга* (санскр.: tribhāṅga; тиб.: gyiṅ ba)⁵ с опорой на правую ногу, чуть выдвинутым правым бедром и слегка согнутой в колене левой ногой. Правая рука опущена вниз в жесте даяния (санскр.: varada – подающий, дарующий), левая поднята на уровне груди в жесте удержания атрибута лотоса (к сожалению, утраченного). На ладонях видны гравировки *дхарма-чакры* – колеса учения Будды (рис. 1а-б).

Высота скульптуры составляет 143 см, кураторы музея определяют ее размер как 3/4 от натурального роста (вероятно, с высоты роста современных британцев), хотя для своего региона и эпохи это в общем-то обычный средний рост⁶. После приобретения музеем в 1830 г. статуя 30 лет хранилась в запасниках, так как образ богини с крутыми бедрами, осиной талией и пышными, обнаженными грудями находили слишком эротич-

⁵ *Трибханга* – позиция «с тремя изгибами» тела, когда одна нога слегка отставлена и согнута в колене, бедро второй ноги выдается наружу, а голова склоняется в обратную сторону. Позиция может быть зеркально отраженной. Характерна для бодхисаттв. Позиции *трибханга* и *абханга* передают динамическое, но устойчивое состояние тела. В западной эстетической традиции такое положение тела известно как **контрапост**, в античности **хиазм** (греч. chiasmós – крестообразное расположение в виде греч. буквы χ (хи) – изображение стоящей человеческой фигуры, опирающейся на одну ногу: при этом если правое плечо поднято, то правое бедро опущено, и наоборот).

⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Statue_of_Tara,_British_Museum (дата обращения: 1 марта 2020 г.)



Рис. 1а. Тара. VIII в. Шри-Ланка. Золоченая бронза. Высота 143 см. Вид спереди. Британский музей. Лондон

Fig. 1a. Tārā. VIII century. Sri Lanka. Bronze, gild. H. 143 cm. British Museum [<https://research.britishmuseum.org>]



Рис. 1б. Тара. VIII в. Вид сзади. Шри-Ланка. Золоченая бронза.

Fig. 1b. Tārā. Back. VIII century, Sri Lanka. Bronze, gild. H. 143 cm. British Museum [<https://research.britishmuseum.org>]

Овал лица удлинённый, с мягким округлым подбородком, близко поставленные глаза прикрыты, лоб довольно узкий, урна на лбу не отмечена, нос тонкий, прямой, губы небольшие, дуги бровей ровные и тонкие, длинные мочки ушей достигают уровня шеи. Примечательно, что в ее мочках зияют огромные отверстия, растянутые тяжелыми серьгами, но самих украшений нет. Возможно, что реальные украшения надевались на нее для и во время специальных ритуалов. Скульптуре свойственна удивительная реалистичность, в ней выражена полнота жизни и экспрессия, богиня невероятно грациозна, величественна и одновременно полна

ным для публичной демонстрации в пуританской Англии⁷. В отличие от более поздних образов Тары, у этой статуи нет «восьми украшений бодхисаттв», кроме специфической короны на *джате*, традиционной причёске индийских аскетов. Из одеяний – лишь юбка-повязка, завязанная спереди на бедрах узелком, от которого расходятся полосы драпировки. Тонкая ткань плотно облегает крутые бедра, выпуклые ягодицы и ровные длинные ноги богини. Волосы гладко зачесаны и убраны на макушке головы высоким коническим узлом, который украшен спереди узорчатой пальметкой. В центре пальметки есть ниша, вероятно, для образа Будды, края этого киота украшены лепестками с углублениями для драгоценных вставок.

⁷ История ее приобретения англичанами не совсем ясна, одна версия говорит о том, что скульптура была аннексирована у бывшего правителя Канди британским губернатором, а потом подарена музею. Согласно другой версии, скульптуру случайно выкопали из-под земли, где она пролежала более 600 лет. См.: British Museum's Tara. Available at: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00snm1x> radio text (дата обращения: 20 апреля 2016 г.).



теплоты и осязаемой близости зрителю. Это редчайший памятник пластического искусства, дошедший до наших дней, вероятно, из храмов королевства Ануратхапуры (377 г. до н.э. – 1017 г. н.э.), древнейшего буддийского центра на Цейлоне [4; 5]. По заключению Н. Гунаварданы, культ Тары практиковался в Индии с V в. [6]. Поэтому, вполне возможно, что и возраст данного памятника несколько старше, нежели официально прописано в материалах музея.

Родственный в эстетическом и художественном плане этнический типаж мы наблюдаем в живописных фресках шри-ланкийской крепости Сигирия (Львиная скала) начала I тысячелетия. Еще один образец культовой пластики из серебряного сплава периода Ануратхапуры хранится в Музее Коломбо в Шри-Ланке⁸. Пропорции тела и типаж лица практически те же, что у стоящей Тары, лишь в лице более выражены региональные этнические особенности – близко поставленные глаза и небольшой лоб. Это также очень примечательный и редкий образ богини, единственным украшением которой является специфическая накладная на прическе с кинотом для Будды. Богиня Тара сидит в позе *вирасаны* (санскр.: *vīrāsana*), когда стопы ног не образуют ваджрный замок, как в традиционной *ваджра-парьянка асане*, а просто правая стопа лежит поверх левой, и правая кисть покоится на левой, не образуя смычки больших пальцев, как в классической *дхьяна-мудре* (рис. 2).

В настоящее время в Шри-Ланке распространен буддизм Тхеравады, то есть хинаянская традиция, которая, как полагают западные ученые, является наиболее древней. Согласно учению Хинаяны, достичь просветления может только монах. Не случайно в сутрах есть эпизоды, когда женщинам запрещается присутствовать на собраниях, учениях, женщина



Рис. 2. Сидящая Тара. VIII–X вв. Серебряный сплав. Высота 20 см. Национальный музей Коломбо, Шри-Ланка [<http://www.dlir.org/archive/items/show/12503>]

Fig. 2. Seated Tārā. VIII–X centuries. Solid cast, silver alloy. H. 20 cm. Colombo National Museum, Sri Lanka [<http://www.dlir.org/archive/items/show/12503>]

⁸ Изображение размещено С. Кирибамуне на специализированном сайте: Sirima Kiribamune, “Silver statue is of Tara”, online in Digital Library for International Research Archive, Item #12503. Available at: <http://www.dlir.org/archive/items/show/12503> (accessed: April 4, 2020).



сравнивается с Марой – духом-искусителем, препятствующим практике, почему и не было женских божеств в ранге будд. В связи с этим образы Тары в Шри-Ланке исследователи относят к VIII–X вв., периоду временного усиления позиций махаянистов в данном регионе. Причина отсутствия украшений у величественной Тары, ныне стоящей в Британском музее, несмотря на божественный статус, должна, вероятно, объясняться традицией подчиненного социального статуса женщины наряду с высокой оценкой значимости монашеской дисциплины. В пользу социальной детерминации явления говорят выводы И. В. Грунина о богатстве украшений коронованных будд в традиции Тхеравады, когда царские атрибуты *чакравартина* у образа Будды указывают на истинно вселенскую власть дхармы [7]. В то же время в скульптурном облике ланкийской Тары сохраняется древняя иконографическая традиция изображения *якшини*, женских духов изобилия и плодородия, или *ансар*, небесных танцовщиц. Она так же грациозна, гибка, полна жизненных сил и обладает ярко выраженными формами сексуальности, но при этом лик ее отражает глубокую отрешенность, сосредоточенность на внутреннем мире, а отсутствие богатых убранств и нарядов, характерных для *якшини* и *ансар*, вероятно, должно намекать на монашеские обеты.

Посмотрим, как меняется облик богини в период расцвета махаянского учения и пластического буддийского искусства на северо-востоке Индии в VIII–X вв., в Непале в XI–XV вв., Тибете и, наконец, в Монголии – в XVII–XVIII вв. и сибирской глубинке России конца XIX в. Философское учение Махаяны, оперируя концепциями *трикайи* и *бодхисаттвы*, углубляет и расширяет практические возможности учения, снимает догматические ограничения для реализации природы Будды индивидуумом. Буддизм в учении Махаяны становится социально более демократичным, учитывающим сенсорные и интеллектуальные особенности отдельного человека, его индивидуальные психофизические свойства, одновременно предполагая безмерное многообразие форм жизни во вселенной. Ваджраяна и вовсе все психосоматические особенности человека использует для единственной цели – постижения состояния Будды, беря на вооружение не только самодисциплину, аскезу, умозрительные заключения, логику, разум, но и измененные состояния сознания, сон, гнев, наслаждение – как сильнейшие катализаторы процесса познания, очищения и просветления. Философское богатство восприятия Махаяны и Ваджраяны, естественно, отражается в искусстве и ритуале. Пантеон будд и божеств в тибетском буддизме расширяется до огромных размеров.

Итак, если в текстах Хинаяны Тара не упоминается, в Махаяне она занимает второстепенное место, то в Ваджраяне, особенно в массовой обрядности, культ Тары приобретает чрезвычайно важное значение, Тара не уступает в популярности Авалокитешваре, Ваджрапани, Ямантаке и другим буддам, идамам и бодхисаттвам. Базовыми текстами культа



Тары являются тексты из раздела Крия тантры и Аннутара-йога тантры тибетского святого писания, Кангьюра (тиб.: *bka'* 'gyur), т.е. относят их авторство к самому Будде. Но ритуальные и разъяснительные тексты, посвященные Таре и ее разным формам, также писали многие авторитетные мастера. Известны разные традиции (тиб.: *lugs*) реализации богини, восходящие к разным авторам садхан (тиб.: *sgrub thabs*).

В Индии практика Тары получила значительное развитие в период расцвета университета Викрамашила (конец VIII – начало XIII в.)⁹, цитадели тантрического буддизма. Одним из приверженцев культа Тары, тексты которого известны сейчас по переводам на тибетский язык, был Вагишваракирти (X–XI вв.). Будучи одним из ведущих ученых университета, он служил хранителем (*двара-палака пандита*) южных ворот, в его обязанности входило экзаменовать абитуриентов, пришедших с юга¹⁰. Не случайно Вагишваракирти включают в число наиболее выдающихся представителей ученого монашества, *махапандит* раннего Средневековья Индии. По заключению А. Сандерсона, исследовавшего письменные санскритские источники, влияние шиваитских ритуальных традиций на буддийский тантризм было достаточно сильным и заметным начиная с самых ранних этапов [8, р. 41–349; 9, р. 1–9]. Об этом же свидетельствует изобразительный материал этого периода, где богиня Тара выглядит как дух плодородия и небесная танцовщица.

Важнейшее значение в истории буддийской практики и культовой изобразительности Тары занимает Непал, неварские скульпторы, камнерезы, литейщики и живописцы, которых всегда ценили в Тибете и Монголии и часто заказывали изображения у них. Особенно хотелось бы отметить крупные металлические скульптуры стоящих бодхисаттв XI–XII вв., многие из которых были опубликованы Ульрихом Шредером и продублированы в базе данных известного информационного ресурса «Хималаян арт»¹¹. В частности, медная скульптура Тары XI в. из

⁹ Викрамашила – второй по значимости, после Наланды, буддийский монастырь-университет Индии, основан в конце VIII в. царем Дхармапалой (783–820) из династии Пала, и разрушен мусульманами в 1235 г. Крупнейший образовательный центр Ваджраяны, в котором обучалось одновременно 1000 монахов и преподавало 160 ученых-пандит, находился в Магадхе (ныне штат Бихар, район Бхагалпур, деревня Античак). Комплекс Викрамашила состоял из ста восьми святилищ: центральное святилище со статуей Будды Шакаямуни под деревом бодхи, пятьдесят три храма, посвященные тантрическим богествам, и пятьдесят четыре храма с общемахаянскими образами [8, р. 98–99]. Четвертым настоятелем Викрамашилы был Атиша (982–1054), также известный своей приверженностью практике Тары.

¹⁰ Конкурс на обучение в Викрамашиле был очень высок. Как пишет А. Сандерсон, желающие войти в монастырь сдавали экзамен одному из ведущих ученых (*пандит*), которые несли почетную вахту экзаменаторов в храмах у шести ворот монастыря с разных сторон света.

¹¹ <https://www.himalayanart.org/items/57195>



Рис. 3а. Тара. Вид спереди. Медный сплав, позолота. Высота 53 см. XI век. Цуглакханг, Лхаса. Фото 1996 г. Непальская традиция в Тибете. Опубликовано: [10, vol. 1, pl. 155C: 36: 57196]

Fig. 3a. Tārā (Buddhist Deity). Copper alloy, gilding. H. 20,87 in. Date XI century. Tsuglakhang, Lhasa. Photo 1996. Nepal tradition in Tibet. After [10, vol. 1, pl. 155C: 36: 57196]



Рис. 3б. Тара. Вид сзади. Медный сплав, позолота. Высота 53 см. XI век. Цуглакханг, Лхаса. Фото 1996 г. Непальская традиция в Тибете. Опубликовано: [10, vol. 1, pl. 155E: 36: 57195]

Fig. 3b. Tārā (Buddhist Deity). Back. Copper alloy, gilding. H. 20,87 in. Date XI century. Tsuglakhang, Lhasa. Photo 1996. Nepal tradition in Tibet. After [10, vol. 1, pl. 155E: 36: 57195]

Цуглакханга¹², главного храма в Лхасе. Ее высота составляет 53 см [10]. Как и всей непальской пластике этого периода, для нее характерна мягкость и деликатность форм, нет индуистской пышности бедер и грудей, акцент делается на лицо, у нее крупная голова с крупными чертами лица, длинные глаза широко поставлены, урна расположена посередине лба, гораздо выше линии тонких, ровных бровей. Выделяются крупные кисти рук, правая рука в жесте даяния блага (*варада мудра*), левая у груди удерживает стебель лотоса, на ладонях видны изображения колеса учения. Она имеет все восемь украшений бодхисаттв и тонкие шелковые одеяния. Кроме юбки с красивым поясом, есть накидка, сложенная узкой лентой и переброшенная через левое плечо, ее края свисают к левой ноге и образуют изящную многослойную драпировку. Корона также очень крупная, с выдающимся центральным лепестком, в ней изображена морда *киртимукхи*¹³, еще два маленьких лепестка едва заметны по бокам (рис. 3).

¹² Цуглакханг (тиб.: tsug lag khang) или Джоканг (тиб. jo khang), ныне называемый также Да-чжао-сы, – один из трех главных монастырских комплексов (наряду с Поталой и Норбулингкой) в Лхасе. Построен царем Сонгцен Гампо (тиб.: srong btsan sgam po; 604–650). Здесь хранится главная святыня – статуя Джово Шакьямуни, привезенная китайской принцессой Вэнь Чэн в качестве приданого.

¹³ *Киртимукха* (санскр.: kīrti-mukha – лицо величия) – морда мифологического чудовища, сожравшего собственное тело, остались лишь голова и руки, держащие нанизанные драгоценности. Изображение используется в архитектуре как оберег на воротах, дверных ручках храмов и т.д. Символизирует брэнность и цикличность сущего.



Рис. 4. Тара. Эпоха Мала. Непал, долина Катманду. Медный сплав, позолота, цветной пигмент, вставки из полудрагоценных камней. Высота 59,1 см, вес 10,4 кг. Метрополитен-музей, 5-я авеню, США, галерея 252. Инв. № 66.179. Louis V. Bell Fund, 1966 [<https://maps.metmuseum.org/galleries/fifth-ave/3/252>]

Fig. 4. Tārā. Malla period, 14th century. Nepal (Kathmandu Valley). Gilt copper alloy with color, inlaid with semiprecious stones. Dimensions: H. 23 1/4 in.; W. 10 1/2 in.; D. 12/7 cm; Wt. 23 lbs. The Met Fifth Avenue in Gallery 252. Accession Number: 66.179. Louis V. Bell Fund, 1966 [<https://maps.metmuseum.org/galleries/fifth-ave/3/252>]

Если у ланкийской Тары поза *трибханги* с крутым изгибом мощного бедра придает фигуре решительный динамизм и энергию, то здесь мы видим очень плавное движение, полное задумчивости и созерцательности. Отличается и прическа богини, благодаря чему видно, что у нее нет *ушниши* как таковой, волосы убраны над ушами в два пучка, с них по сторонам свисают тугие, короткие локоны, спереди на лбу, под линией короны, спущены ровные фестончики завитков. Шейное украшение со вставками из камней спереди образует ровный полукруг, сзади скрепляется завязанной лентой.

Скульптура Тары аналогичной иконографии, но датируемая чуть более поздним временем, эпохой Мала, XIV в., хранится ныне в американском Метрополитен-музее. В ней заметно влияние тибетской эстетики, удлинение пропорций: бедра напрочь потеряли индуистскую округлость, у богини тонкие ровные ноги, даже колени не очень акцентированы, очень длинные тонкие руки с большими кистями, достигающие почти до уровня колен, едва обозначенные груди. Лицо крупное и открытое, но более тонкое, нежели у скульптуры XI в. Появились разлетающиеся ленты, которыми придерживается высокая диадема, и дополнительное украшение – длинное ожерелье, образующее петлеобразный силуэт между грудями и достигающее уровня пупка. Браслеты на запястьях и щиколотках, по-видимому, были изготовлены отдельно и надевались на готовую скульптуру (рис. 4).

Тибетская традиция культа Тары возникает благодаря деятельности знаменитого индийского мыслителя Атиши (санскр.: *atiśa dīpaṅkara śrījñāna*, тиб: *jo bo a ti sha dpal mar me mdzad ye shes*, 982–1054), проповедника буддизма и основателя тибетской школы Кадам. В его биографии объединились традиции двух университетов Индии: Наланды и Викра-машилы, в первом он обучался, а во втором был настоятелем. Само прибытие Джово Атиши в Страну снегов связывается с предсказанием богини Тары. Она являлась



божеством-покровителем его предыдущих рождений и охраняла подопечного с самого детства. Перед тем как пандита оправился в Тибет, богиня предупредила Атишу, что польза его для живых существ и распространения учения будет неизмеримо велика, однако его жизнь в связи с этой поездкой укоротится на много лет. В 1042 г. Атиша все же прибыл в Тибет. Атиша является автором знаменитых гимнов богине Таре, многократно издававшихся не только в тибетских, но и в монгольских и бурятских монастырских книгопечатнях. Из его 117 трудов лишь четыре произведения посвящены Таре, но их и сегодня распевают буддийские монахи и миряне Тибета, Монголии и Бурятии. Среди 77 текстов, которые Атиша переводил с санскрита сам или в соавторстве с другими, шесть связаны с Тарой. Из них два текста – гимны Чандрагомина¹⁴, один – анонимного автора, три текста-откровения Белой Тары относятся к авторству Вагишваракирти.

Один из самых популярных гимнов Таре в Ваджраяне это гимн древнеиндийского *ачарья*¹⁵ Матричеты. Это произведение широко известно как в Тибете, так и в Монголии и Бурятии. Его текст наизусть знают не только монахи, но и многие миряне, почитатели богини. Гимн неоднократно издавался в бурятских дацанских книгопечатнях, что является неопровержимым свидетельством популярности культа богини в Забайкалье. Матричета (*санс.*: *mātīceta*, *тиб.*: *ma khol* – слуга матери) известен в тибето-монгольском буддизме также под именем Ловон Паво (*тиб.*: *slob dpon dra' bo*), жил приблизительно во II в. н.э. Он был учеником Арьядэвы¹⁶, который, в свою очередь, был ближайшим учеником Нагарджуны (II–III вв.)¹⁷. Возможно, что авторов по имени Матричета

¹⁴ Чандрагомин – индийский буддист-ученый, время его жизни разными источниками датируется по-разному, одни считают его современником Чандракирти (VI–VII в.), оппонентом философских дебатов, и относят к традиции Наланды, другие называют его учеником Ратнакирти (XI в.), который обучался в Викрамашиле у Джнянашримитры (975–1025). Возможно, что это были два разных человека.

¹⁵ *Ачарья* (*санскр.*: *ācārya*; *тиб.*: *slob dpon*; «наставник, гуру») – почетный титул ученого буддиста, правомочного давать посвящения в тантрические учения.

¹⁶ Арьядэва (*санскр.*: *Āryadeva*, *тиб.*: *'phags pa lha* – святой небожитель, или *lta ngan tu stegs tshar bcod phags lha*), известный также как Кánaдэва (*санскр.*: *Kānadeva* – Одноглазый) – индийский буддист-мыслитель, мастер дебатов и логики. Один из 84 буддийских махасиддхов. Арьядэва родился в семье брахманов, по некоторым сведениям, был принцем Шри-Ланки. Прибыл в Индию для встречи с Нагарджуной, стал его учеником и преемником. Путешествовал по всей Индии и участвовал в многочисленных диспутах, прославился в успешных дебатах против небуддистов. Сведения об Арьядэве противоречивы, и некоторые исследователи предполагают, что существовали два разных человека, живших в разные эпохи.

¹⁷ Нагарджуна (*санскр.*: *Nāgārjuna*) – выдающийся индийский мыслитель Махаяны, развивший идею о «пустотности» дхарм; основатель школы Мадхъямаки. Принадлежит к числу 84 буддийских махасиддхов. Точные годы жизни Нагарджуны неизвестны, предположительно II–III в. н.э. Сведения о нем переплетаются с фантастическими и мифологическими сюжетами. Некоторые критики предполагают, что существовало пять разных ученых с таким именем [11; 12].



в истории культа Тары было больше, чем один. В период создания в Тибете первых иконографических сводов божеств буддийского пантеона, т. е. приблизительно в период XI–XII вв., среди переводчиков садхан встречается имя Матричета. Он назван переводчиком иконографического свода «Садхана шатапанча шатака» Цультим Гьялцена.

Большинство крупнейших буддийских авторов Тибета и Монголии практиковали Тару и писали о ней различные труды. Однако большая часть текстов восходит корнями к Атише, хотя разные школы делают свои определенные акценты. Например, в традиции Сакья было принято 17 Тар (тиб.: *sgröl ma lha bcu bdun ma*), в традиции Кадам, а затем и Гелук рассматривается 21 Тара. Сакьясцы воспринимают Тару, главным образом, в форме Курукулли – магической энергии подчинения. В Кагью также совершаются специальные подношения Белой Таре, связанные с практикой основателя школы Гампопы (1079–1153). Многие учителя являются держателями сразу нескольких линий учения Тары. В целом почитание богини в Тибете и Монголии в основном воплощается в двух-трех основных формах – Белой Таре, Зеленой Таре и комплексе «21 Тара» во главе с Зеленой Тарой. Стоит отметить, что, если в Древней Индии и Непале богиня чаще всего изображалась стоящей «в позе трех изгибов» (например, Зеленая Тара в стиле эпохи Пала во дворце Потала)¹⁸, как бодхисаттвы свиты Будды Шакьямуни, то в Центральной Азии, особенно к концу XV в., Тара стала изображаться, как правило, сидящей на лотосовом троне: Белая Тара со скрещенными ногами в позе *ваджра-парьянка*, а Зеленая Тара в *лалита-асане*, т. е. с одной спущенной ножкой, опирающейся на маленький лотос.

Итак, Тара – это общее имя для множества женских божеств буддийского пантеона, для них характерна *варада мудра* правой руки и наличие атрибута – цветка *утпала*. Данная иконография богини описана в «Садхана-мале», сборнике садхан (санскр.: *sādhana-mālā* тиб.: *grub thabs phreng ba*) божеств индийского пантеона¹⁹, где есть тексты, в которых не уточняется, сидит она или стоит [13, p. 226–227], поэтому многие индий-

¹⁸ Опубликовано У. фон Шредером, см.: [10: vol. 1. p. 110С].

¹⁹ *Садхана-мала* (санскр.: *sādhana-mālā* – Ожерелье садхан) – самый ранний индийский сборник садхан Ваджраяны, начало его формирования относится к V в. н.э, а завершение – до 1165 г. Был обнаружен в переводе на тибетский язык под названием «Садхана-самучайя», но оказался неполным и имел иную структуру расположения божеств, нежели тибетские своды. Канонизированными являются четыре свода садхан, помещенные в конце раздела Тантра Тенгьюра. Они занимают два огромных тома *thu* и *du* в пекинском издании Тенгьюра (тиб.: *bstan 'gyur*): 1. «Садхана шатапанча шатака» (тиб.: *sgrub thabs brgya rtsa dang lnga bcu*); 2. Дубтаб Бари-лоцавы «Садхана-шатака» (тиб.: *ba ri sgrub thabs brgya rtsa*); 3. «Садхана-самучайя» (тиб.: *sgrub thabs kun btus pa*), этот сборник является частью «Садхана-сахасры» или (тиб.: *sgrub thabs rgya mtsho*); 4. «Дэва-антара-садхана» (тиб.: *lha so so sna tshogs kyi sgrub thabs*) [14, p. 5–29]. Подробный разбор сводов был сделан автором ранее (см.: [15, с. 26–32]).



Рис. 5. *Ботхисаттва Тара*. Тибет, начало XV в. Золоченая бронза. Высота 48,2 см. Художник: Сонам Гьялцен (первая половина XV в.). Частная коллекция. Илл. по [<https://www.himalayanart.org/items/11600/images/>] (item no. 11600)

Fig. 5. *Tārā*. Tibet. Sonam Gyaltzen work. 15th century. Brass, H. 19 in. [<https://www.himalayanart.org/items/11600/images/>] (item no. 11600)

ские и непальские Тары изображаются стоящими, следуя более древней традиции изображения женских божеств. Многочисленные проявления Тары определяются по дополнительным признакам, например поза, наличие дополнительных рук, ликов, атрибутов, присутствие спутников.

Индийская традиция стоящих Тар некоторое время поддерживалась в Тибете. Так, один из самых ярких художников Тибета Сонам Гьялцен (тиб.: *bsod nams rgyal mtsan*), живший в первой половине XV в., еще изображает Тару стоящей в позе трибханги (рис. 5). Известно, что Сонам Гьялцен выполнял заказы правителей династии Ринпунг (1435–1565), они покровительствовали школе Сакья, и их центр находился в Шигацзе Центрального Тибета²⁰. Сакьяские ламы, начиная со времен монгольского правления и вплоть до ранних императоров династии Мин, имели сильные позиции при императорском дворе в Пекине. О Сонам Гьялцене, к сожалению, очень мало нам известно, но именно с его именем связаны прекрасные золоченые бронзовые скульптуры начала XV в., богато инкрустированные бирюзой и специфическим декором, образующим диагональную сеть на юбках и головных уборах божеств, с характерными пузырчатыми, витиеватыми лепестками лотоса. Возможно, этот удивительный мастер был одним из создателей весьма дорогой буддийской металлической скульптуры эпохи Юнлэ (1402–1424), которую принято считать китайской. Они несут в себе заметное влияние непальской традиции, смягченное центральноазиатской эстетикой. Кстати сказать, излюблен-

²⁰ Братья Ринпунги, Норбу Санбо и Балсанг, были учениками известного сакьяского ученого Жонну Гьялчог (род. XIV в.), который, в свою очередь, был непосредственным учеником Цонкапы (1357–1419). Норбу Санбо Ринпунгба и Жонну Гьялчог примерно в 1430 г. основали монастырь Жамчен Чодэ в провинции Цанг. В 1650 г. этот сакьяский монастырь был преобразован в гелукпинский Далай-ламой V (1617–1682) [16]. Режим доступа: <https://www.bonhams.com/video/25685/> (дата обращения: 11 марта 2020 г.).



ный декоративный прием Сонам Гьялцена – ромбическая сетка в одеянии и украшениях божеств в изделиях так называемого сино-тибетского стиля – особенно широко использовался в эпоху Юань (1271–1368). Этот рисунок, воспроизводящий клетчатый рельеф юрточной стены, известен у кочевников Монголии со времен хунну (I в. до н.э. – I в. н.э.) и популярен у монголов по сей день. Такие сетчатые подвески из коралловых и жемчужных бусин украшают традиционный костюм женщин племени *уземчин*. Отметим также, что у скульптуры Сонам Гьялцена крупная голова, как в средневековом Непале, но довольно тонкая конституция тела и очень длинные руки, как у тибетской скульптуры, а также дорогое, очень качественное золочение, характерное для буддийской пластики Ваджраяны начала XV в.



Рис. 6. Зеленая Тара. Тибет. XVII в. Бронза, высота 19,8 см. Художник: Десятый Кармапа Чойинг Дорже (1604–1674). Музей искусств Рубина. C2005.16.3. Илл. по [\[https://www.asianart.com/articles/10karmapa/index.html\]](https://www.asianart.com/articles/10karmapa/index.html)

Рис. 6. *Tārā*. Production of an atelier of Chöying Dorjé (1604–1674). Tibet; 17th century. Brass, Height: 7 3/4 in. Rubin Museum of Art. C2005.16.3 After: Ian Alsop. "The Sculpture of Chöying Dorjé, Tenth Karmapa" [\[https://www.asianart.com/articles/10karmapa/index.html\]](https://www.asianart.com/articles/10karmapa/index.html)

С течением времени в Тибете и Монголии формируются собственные своды садхан, в которых приоритет получают другие тексты, где указаны позы сидящей богини. В Монголии богини, как правило, изображаются сидящими. Вероятно, имели значение кочевнические предпочтения, когда «в ногах правды нет», а слово «сидеть» в монгольском языке имеет также значение «пребывать, жить» (понимается как «жить-поживать, добра наживать»). В XVII в. Тару изображают в основном сидящей и тибетцы. Как яркий пример можно привести скульптуры знаменитого тибетского мастера Десятого Кармапы Чойинг Дорже (тиб.: chos dbyings rdo rje, 1604–1674), представляющего, в свою очередь, весьма своеобразный стиль региона Ярлунг Тибета. Известно несколько изображений Тары, имеющих характерные черты стиля Десятого Кармапы, и одно из самых прекрасных находится в коллекции Художественного музея Рубина в Нью-Йорке (рис. 6).



Тара Десятого Кармапы удивительно своеобразна, она имеет физиогномические и антропологические черты уроженки центральных регионов Тибета, ее одеяние украшено раковинами каури. Скульптура создает впечатление невероятной гладкости, словно она выточена из льда и немного сглажена солнцем. Все выпуклые части выглядят словно выдавленные изнутри, лепестки сдвоенного лotosового трона похожи на удлиненные пузырьки, а общая архитектура напоминает виноградную гроздь.

Тибетцы называют богиню Долма, т.е. спасительница, и считают ее воплощением беспредельного сострадания. Один из древних тибетских генеалогических мифов, адаптированный как официальная буддийская версия, гласит, что тибетцы произошли от горной дьяволицы и царя обезьян. Обезьяна поначалу считалась учеником, а затем воплощением бодхисаттвы Авалокитешвары, горная дьяволица – воплощением богини Тары, поэтому эпитет богини Тары – Мать – является для тибетцев не просто риторическим выражением.

О том, как адаптировался культ Тары у монгольских народов, говорят изображения Тары, созданные духовным и светским правителем страны кочевников Джебзундамба-хутухтой Дзанабазаром. Судя по ювелирной тонкости исполнения, строгому соответствию канонам иконографии и иконометрии, Дзанабазар стремился реализовать образ богини как преданный ее адепт, чрезвычайно щепетильно и в точном соответствии с текстами садхан. Каким же традициям он следовал? Так как Дзанабазар был признан воплощением Таранатхи, он не мог не знать труды предшественника, само имя которого, Таранатха, означает «хранимый Тарой»²¹.

Благодаря преемственной связи Дзанабазара с Таранатхой, традиция последнего приобрела особое значение для монголов. Таранатха переработал источники и на основе «Садхана-малы» издал массивный труд в 483 листа, под названием «Садхана-сахасра» (тиб. *yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs rin chen 'byung gnas* – «Драгоценный источник моря садхан и дамов»). Огромной популярностью пользуется и другой труд Таранатхи «История “Золотые четки”, проясняющая происхождение тантры Тары» [18]. Он оказался настолько вдохновляющим и значимым, что монгольские ученые монахи по мотивам этого произведения писали свои истории Тары. Например, в 1800 г. монгольский автор Рабжамба Агван Тубден (тиб.: *rab 'byams ba ngag dbang thub bstan*) написал «Историю “Золотые четки”, проясняющую происхождение тантры Тары» (тиб.: *sgrol ma'i rgyud kyi byung khungs gsal byed lo rgyus gser phreng*). Этот текст на 28 листах входит во второй том *сумбума* (собрания сочинений) автора

²¹ Такая трактовка имени тибетского ученого дается известным исследователем и переводчиком трудов Таранатхи Дэвидом Тэмпелманом [17], а также автором фундаментальной работы «Культ Тары» Стефаном Бейером [5].



[19]. Биография Агван Тубдэна помещена в такие известные справочно-библиографические издания, как «Мудрецы Страны снегов» [20, с. 1598–1599] и «Знаменитые люди Страны снегов» [21, с. 916–917]. Любопытно, что одноименный текст (тиб.: *sgrol ma'i rgyud khungs gsal bar byed pa'i lo rgyus gser gyi phreng ba*) входит в состав собрания сочинений Агван Еше Тубдена (тиб.: *ngag dbang ye shes thub bstan*) (1779–1838). Агван Еше Тубден был настоятелем монастыря Их Хурэ в Урге [22, no. 6710]. Его биография помещена в справочник «Мудрецы Страны снегов» под именем Халха Хамбо Агван Лобсан Хайдуб (тиб.: *Khal kha mkhan po ngag dbang blo bsang mkhas grub*)²².

Текстов, посвященных Таре, было издано в Монголии настолько много, что монастырь Гандан выпустил специальный библиографический справочник, *гарчак*, в двух томах со сводными сведениями о 146 ксилографических изданиях по культуре Тары в Монголии [23]. Среди самых издаваемых авторов были: Туган Дхарма Ваджра (тиб.: *tha'a'u bkran dharma Bhadra*) (1737–1802), Джанджа-хутухта Ролби Дорже (тиб.: *lcang skyu rol ba'i rdo rje*) (1717–1786), Лхарамба Дамби Жалцан (тиб.: *lha ram bas tan pa'i rgyal mtshan*) и др. [20, с. 727–728].

Панчен-лама IV Лобсан Чойки Гьялцен был коренным учителем Дзанабазара. Он написал текст, который чрезвычайно популярен в тибето-монгольском буддизме, – «Садхана чинтамани Тары» (тиб.: *sgrol ma'i sgrub thabs dgos 'dod kun byung zhes bya ba bzhugs so*). Согласно данному тексту, она возникает из пустоты семенного зеленого слога ТАМ. У нее один лик, две руки и две ноги, левая рука в жесте дарования, в правой – цветок *утпала*. Вся в драгоценных украшениях и одетая в шелковые одежды, она приходит из своей обители Кхадирака (тиб.: *seng ldeng*) в окружении 20 богинь. На макушке у нее слог ОМ, в горле – А, в сердце – ХУМ. Ей делают подношения, соответствующие ее статусу, произносятся гимны-восхваления, где перечисляются ее божественные качества – спасительница от бедствий, очищающая от пороков и клеш (омрачений сознания), она милосердная Бхагавани, Лебрема (тиб. *legs bri ma*). Она спасает от бедствий, очищает пороки, кармические препятствия и клеши этой жизни, устраняет козни злых духов, умножает добродетели, увеличивает срок жизни. В завершение садханы свита ее растворяется в главной богине, а она, в свою очередь, растворяется в сердце медитирующего. Затем читаются *монлам* и *таши* – благопожелания.

Об особой связи панчен-лам с Тарой свидетельствует любопытное обстоятельство. Дело в том, что основная резиденция панчен-лам, монастырский комплекс Ташилхунпо, находится у зеленой горы Несер-ри, которая ассоциируется с богиней Зеленой Тарой. У горы вечно белая

²² Дэн Мартин высказывает предположение о возможной идентичности сочинения и автора, который обозначен в его работе под № 349. – Текст на 28 лл. в собрании сочинений автора, раздел Ga [24, p. 146, № 343; p. 147, № 349].



вершина и естественные источники, вода которых используется для специальных целительных ритуалов. Округлые отроги Несер-ри окружают стены монастыря по бокам, поэтому тибетцы говорят, что монастырь Ташилхунпо расположен в объятиях Тары²³. Дзанабазар продолжил панчен-ченовские традиции культа Тары для монголов. Об этом свидетельствуют письменные источники культа, которые широко распространены по сей день у буддистов Монголии и Бурятии.

Большая скульптура Зеленой Тары Дзанабазара в экспозиции Музея-дворца Богдо-хана в Улан-Баторе входит в комплект «21 богини Тары», но отличается от остальных большим размером и более тщательной проработкой. Все они находятся в специальном павильоне. Зеленая Тара – одна из самых крупных скульптур мастера, ее высота составляет 76,5 см, размеры постамента 48 × 29,5 см, вес 54,5 кг. Тара восседает на лотосовом троне со спущенной правой ножкой (санскр.: *ardha paryanka lalita āsana*), правая рука опущена вниз в жесте даяния (санскр.: *varada mudrā*), одновременно удерживает стебель цветущей *утпалы*, левая у груди удерживает второй стебель с еще не раскрывшимся бутонем. Богиня украшена всеми украшениями бодхисаттвы. Кроме обычных восьми, Дзанабазар добавляет тонкое длинное жемчужное ожерелье, перекинутое через левое плечо, так мастер обозначал пояс йогина, который помогает практикам длительное время пребывать в *ваджра-пьянка асане*. На голове Тары пятилепестковая диадема. Иссиня-черные волосы убраны высоким, тяжелым узлом со сложным переплетением, обвитым четырьмя рядами жемчужных нитей с цветами и гирляндами, они украшены сверху драгоценностью, а спереди фигуркой Будды Амитабхи (рис. 7а). На просторном лбу выдается крупная урна, один из знаков природы Будды. Облик Амитабхи на макушке головы говорит о том, что она происходит из семейства карма с главой Буддой Амитабхой, чьим земным воплощением считается панчен-лама²⁴.

²³ Ташилхунпо (тиб.: *bkra shes lhun po*) был основан Гендуб Дубом, одним из двух ближайших учеников Цзонкапы. Позднее он был признан Первым Далай-ламой. По свидетельству Арджа-ринпоче, минеральные источники и разные части горы символизируют благие признаки богини, они стали местом отшельничества линии панчен-лам [25, с. 108–110].

²⁴ В то же время нельзя не отметить, что остальные богини из комплекта «21 богиня Тара» изображены в традиции садханы Атиши, которая восходит к трудам Нагарджуны-тантрика (VIII в.) (см. об этом: [26, с. 439–445 и др.]), когда все богини изображаются в одинаковой позе, они восседают в *лалита-асане*, т. е. со спущенной с престола ножкой, как Зеленая Тара; у них у всех одинаковые атрибуты – сосуд *кумбика* в левой руке и лотос в правой, но у них разные цвета тел. Держателем этой традиции был и Панчен-лама IV (тиб.: *blo bzang chos kyi rgyal mtshan*; 1570–1662). В традиции Сурьягупты все богини различаются по характеру, цвету, асане и атрибутам, среди них есть мирные и полугневные.



У Зеленой Тары Дзанабазара широкое округлое лицо, озаренное сиянием длинных миндалевидных глаз, взгляд направлен вперед, высокий чистый лоб, нос правильной формы, с характерной, едва заметной дзанабазаровской горбинкой. Две пряди волос с кудрявыми кончиками спускаются по предплечьям, остальные спускаются по спине ниже пояса. Гибкий стан в тонкой талии грациозно повернут чуть влево. Шелковый шарф перекинут по диагонали через левое плечо, а его концы изящной драпировкой стекают с плеча по спине и ниспадают по краям лotosового трона (рис. 76). У богини полные, великолепной формы груди с малень-



Рис. 7а. Зеленая Тара. Вид спереди. Дзанабазар (1635–1723). Бронза, позолота, цветной пигмент. Высота 76,5 см. Постамент 48×29,5 см. Вес 54 500 г. Музей-дворец Богдо-хана. Инв. № 24-1-96. Улан-Батор, Монголия [28, р. 50]

Fig. 7a. Green Tārā. Front view. Zanabazar (1635–1723). Bronze, gilding, color pigment. H. 76.5 cm. Pedestal 48×29.5 cm. Weight 54500 gr. Museum Palace of Bogd Khan. Inv. No. 24-1-96. Ulaanbaatar, Mongolia [28, p. 50]



Рис. 7б. Зеленая Тара. Вид сзади. Дзанабазар (1635–1723). Бронза, позолота, цветной пигмент. Высота 76,5 см. Постамент 48×29,5 см. Вес 54 500 г. Музей-дворец Богдо-хана. Инв. № 24-1-96. Улан-Батор, Монголия [28, с. 51]

Fig. 7b. Green Tārā. Back view. Zanabazar (1635–1723). Bronze, gilding, color pigment. Height 76.5 cm. Pedestal 48×29.5 cm. Weight 54500 gr. Museum Palace of Bogd Khan. Inv. No. 24-1-96. Ulaanbaatar, Mongolia [28, p. 51]



кими сосочками. Легкое дхоти плотно облегает ноги и бедра, не скрывая прекрасного сложения тела, ткань украшена изысканной растительной вязью, между цветами вплетены изображения Восьми благих символов²⁵ на лотосовых постаментах, рисунок выполнен тончайшей гравировкой. На бедрах пояс со свисающими выпуклыми гирляндами из крупных бусин. Браслеты на запястьях, на предплечьях и лодыжках, а также украшения на верхней части ступней содержат изображения *чинтамани*. Кисти рук и ступни ног небольшие и мягкие с длинными пальцами и аккуратными ноготками. У Зеленой Тары характерные монгольские антропологические черты – это не только маленькие кисти рук и ступни, но и специфическая форма конечностей: они широкие в верхней части и сужающиеся к тонким суставам.

Зеленая Тара Дзанабазара пользуется неизменным вниманием и трепетной любовью народа. Известный писатель С. Эрдэнэ (1929–2000) описывает скульптуру Зеленой Тары в своем романе «Занабазар»: «...Поистине был найден облик совершенного спокойствия, той, что освободилась от мира людских страданий, прощения и милосердия, уйдя в вечность, – удлинённые яркие глаза, освещенные приветливостью и гибким умом, красивый прямой нос, маленькие пухлые губы, забывшие страсть, полные щеки, округлые, как у ребенка, просторный выпуклый лоб, не теряющий своего величия под золотой короной богинь, материнское чрево, питающее мир и дарующее преемственность поколений, две прекрасные девичьи груди, юные и упругие, пылающие теплом, спина, хорошенькая, словно речка, изящный изгиб вправо ее тела по талии, обнаруживающий прекрасную фигуру, не очень тонкую и не широкую талию; при полной раскованности, схвачена застывшая динамика смирения в положении ее рук и ног, таинственное единение чувственной женской красоты с преклонением перед ее божественной сущностью; богиня Тара – совершенно не похожая на предшествующие творения ее образов в Тибете и Индии, на грани строгого канона иконографии и его отсутствия; без одеяния, она украшена так, что невозможно считать ее нагой, божественная и человеческая, реальность и символ, выражающая внутренний мир и внешний облик, искусство проявления веры, опыт глаз и рук умелого мастера, единение ума и учености, обычная и одновременно необыкновенная, словно вспышка и извержение любви татхагаты, как мелодия, таинственным образом доносящаяся из врат печали; монгол, мыслящий по-монгольски, гнев и скорбь, веру и почтение, силу и величие, мечты и чаяния – все безмерно и щедро воплотил в это творение – халхасская Зеленая

²⁵ Восемь благих буддийских символов (санскр.: *aṣṭamaṅgala*; тиб.: *bkra shes stag bryad*) включают в себя: цветок лотоса, узел бесконечности / счастья, золотых рыбок, знамя победы, колесо дхармы, драгоценную вазу, благой зонт, белую раковину.



Рис. 8а. Белая Тара. Дзанабазар (1635–1723).
Бронза, позолота, цветной пигмент.
Высота 68 см, диаметр постамента 45 см.
Инв. № 69.43.21. 67–640. Музей изобразительных искусств им. Дзанабазара, г. Улан-Батор, Монголия. Опубликовано [31, vol. I. с. 179]

Fig. 8a. White Tārā. Zanabazar (1635–1723).
Bronze, gilding, color pigment. Height 68 cm.
Pedestal diameter 45 cm. Inv. № 69.43.21. 67–640.
Dzanabazar's Museum of Fine Art, Ulan Bator,
Mongolia. Published [31, vol. I. p. 179]



Рис. 8б. Белая Тара. Вид со спины.
Дзанабазар (1635–1723). Музей
изобразительных искусств
им. Дзанабазара,
г. Улан-Батор, Монголия.
Фото автора

Fig. 8b. White Tārā. Back view.
Zanabazar (1635–1723). Dzanabazar's
Museum of Fine Art,
Ulaanbaatar, Mongolia.
Photo by author

Тара, дарующая непреходящую пользу всем страдающим живым существам, пресвятая богиня, Сияма Тара, или по-тибетски Долма,²⁶ – оживший золотой облик Амины²⁷...» [27, с. 86].

Не менее выразительна и известна в мире искусства и буддизма Белая Тара Дзанабазара. Скульптура хранится в Улан-Баторе, в Музее изобразительных искусств, который носит имя самого мастера

²⁶ Сияма / Щяма Тара (санскр.: śyāma tārā – букв.: «черная», в отличие от белой, здесь: темно-зеленая спасительница), Долма, или точнее – Должан (тиб.: sgrol ljang – букв.: «зеленая спасительница»).

²⁷ Амина – имя героини романа С. Эрдэнэ, согласно версии писателя, она была возлюбленной Дзанабазара, трагически погибла от рук завистников. Явилась прообразом для создания скульптуры Тары.



(рис. 8а-б). Она представляет собой совершенно иной аспект богини Тары, рафинированный и отвлеченный от мирской суеты, не случайно ее разместили в «компании» с Буддами созерцания – Великими татхагатами, или Дхьяни Буддами, о которых говорилось в предыдущих выпусках нашего журнала [29; 30].

Изображения Белой Тары широко распространены в Тибете и Монголии, их обычно рисуют в качестве выпускного экзамена послушники-иконописцы, а также исполняют в ходе специального ритуала для продления жизненного срока просителя. Иконография ее соответствует описанию в садхане традиции Атиши. Авторству индийского *ачарьи* Атиши относят и самый популярный гимн Белой Таре (тиб.: *sgrol dkar bstod pa bzugs so*), в котором ее называют Тарема (монг.: Дарима). Этим именем любят нарекать девочек, чтобы они были оберегаемы богиней и обрели ее чудесные качества милосердия. Общая мантра Тары звучит как *Om tare tuttare ture swaha*, однако для каждой ее эманации существуют специальные мантры. Благородная Белая Тара «возникает из белого слога Ом. Туттаре спасает от восьми бед, Таре спасает от всех болезней. Она восседает на лунном диске лотосового трона в *ваджра-парьянка асане*. Цветом она словно осенняя луна, тело ее – тело 16-летней девушки, она белая чakra, сверкающая ясным светом, в восьми секторах чакры находятся восемь слогов мантры Тары. Она принцесса всех наивысших будд, одновременно она мать-спасительница, мать будд трех времен, она – *чинтамани*, дарующая долголетие, умиряет все препятствия жизни, устраняет болезни и омрачения» – так говорится в гимне [26, с. 340]. Белую Тару традиции Атиши называют семиглазой, так как у нее есть третий глаз на лбу, а также глаза на ладонях и ступнях ног, это символ ее неусыпного и всеобъемлющего ведения.

Если у Зеленой Тары Дзанабазара два цветка лотоса в качестве атрибутов, Белая Тара держит один цветущий лотос. Утонченный лик богини светел и одухотворен, открытые глаза смотрят внимательно и сосредоточенно чуть вниз, но обозревают три времени – прошлое, настоящее и будущее. Телосложение и лик Белой Тары – это отражение юной, нежной, чистой красоты, в них нет выраженной сексуальности Зеленой Тары или индийских предшественниц. Она скорее похожа на юношу в древнем воинском облачении. Обращает на себя внимание специфический чехол-заколка, удерживающий ее высокую прическу, повторяющий конфигурацию скреп средневекового шлема монгольских воинов [30, с. 832–835].

Идеально отполированная поверхность скульптуры передает упругость, гладкость и чистоту здоровой кожи, контраст между глянцем горячей позолоты одеяний и украшений и матового холодного золочения открытых участков кожи создает иллюзию реального, живого тела.



В пятичастной диадеме богини присутствует морда *киртимукхи* со свисающими на лоб богини жемчужными капельками. Контур диадемы очень аккуратный, обтекаемый, напоминает монгольскую национальную шапочку *тоорцог*²⁸. Богатые колье, браслеты, серьги, звенья диадемы составлены из простейших элементов, характерных для традиционной монгольской изобразительности, – это кольца, завитки рогов животных и их невероятно разнообразное сочетание. Украшения рельефны и натуралистично свисают на теле божества, вероятно, они были изготовлены отдельно и надеты на уже готовую скульптуру. Шелковые одеяния настолько тонки, что почти незаметны на теле, и лишь тончайшая, струящаяся драпировка на гибком стане богини и на поверхности лotosового пьедестала выдает присутствие ткани. Математическая пропорциональность, строгая симметрия *ваджра-пальянка асаны* создают ощущение надежности и покоя, незыблемости милосердия Белой Тары (рис. 8).

Изображения Белой Тары и Зеленой Тары входят в число самых знаменитых шедевров Дзанабазара, они стали своего рода визитной карточкой, лицом буддийской Монголии. Свою популярность в Монголии нового времени Тара получила, безусловно, благодаря просветительской деятельности Дзанабазара (1635–1723), который совмещал духовное и политическое лидерство в стране с конца XVII в. и создал способ невербальной проповеди о чудесных качествах Тары, которая продолжается уже более трех столетий. Эстетика и стиль Дзанабазара стали мерилom и высочайшей планкой, к которой тянулись его последователи, ученики и подражатели.

В Санкт-Петербурге, в Российском этнографическом музее, хранится еще один совершенно удивительный, уникальный образ Белой Тары, созданный в конце XIX в. бурятскими мастерами хоринской школы²⁹. Это довольно большая скульптура, высотой около 40 см, выполненная из серебра методом выколотки с подчеканкой, гравировкой и отдельными литыми деталями. Скульптура была подарена хоринскими бурятами цесаревичу, будущему Николаю Второму в Ацагатском дацане во время его посещения бурятских земель на обратном пути из путешествия по

²⁸ *Тоорцог* – букв.: «цветочный бутон», головной убор с четырьмя отворотами, форма его напоминает цветочный бутон.

²⁹ Региональный стиль изобразительного искусства Бурятии, в котором работали художники-ремесленники восточных районов Забайкалья. Характеризуется стремлением следовать стилю Дзанабазара, утонченными чертами лица изображаемых божеств, очень широким и плоским постаментом. Подробнее см. раздел автора «Шедевры изобразительного искусства бурятских мастеров» в коллективной монографии [32, с. 178–193].



восточным странам в 1891 г.³⁰, о чем свидетельствует гравировка на донной части скульптуры. Специальный заказ для наследника российского трона был изготовлен, вероятно, лучшими забайкальскими мастерами – Аюши Лудуповым, Цэмпэл Хайдуповым, Бальшин Сэдэновым, которые были признаны победителями художественной выставки в Чите в 1899 г.³¹

Белая Тара (санскр.: *sita tāgā*; тиб.: *sgrol ma*; монг.-бур.: Цагаан Дара Эхэ – Белая спасительница) изображена согласно традиции Атиши (982–1054) – богиня сидит в ваджрной позе (санскр.: *vajrā paṅyaṅkāsaṇa*), правая рука в жесте даяния (*varada mudra*), в левой руке (*kartari mudra*) держит стебель лотоса, у нее семь глаз (третий глаз на лбу, также на ладонях и ступнях). Изысканный стан слегка прогнут влево, а точеная головка в роскошной бодхисаттвовой короне чуть склонена вправо. Тонкое, юное лицо озарено легкой улыбкой Джоконды. Вся ее фигура кажется воздушной и одновременно царственно внушительной (рис. 9а-б). Обработка металла выполнена безукоризненно – скульптура, выколотая из листового серебра со съёмными деталями, выглядит цельнолитой. Тяжелая роскошная корона, будучи отлитой отдельно, садится по краешку лба, обрамленного ровными кудряшками, без малейшего зазора, словно влитая. Под короной скрыта точеная, аккуратная головка с традиционной для бодхисаттв прической – волосы убраны в высокий узел, перевязанный двумя шнурами и увенчанный драгоценностью, несколько прядей спущено по сторонам на плечи. В ушах крупные серьги – кольца с подвеской в виде пальметки. Плечи и руки обвиты шелковым шарфом, спадающим мягкой драпировкой по спине, на тонкой талии виден узел перекинутого через левое плечо тантрического пояса, как и в работах Дзанабазара. На кистях, предплечьях и щиколотках красивые браслеты с *чинтамани*. На бедрах повязка из костяных украшений и юбка, ниспадающая мягкими волнами, прикрывающими колени. Лотос – очень широкий и просторный, одноряд-

³⁰ Князь Эспер Ухтомский, сопровождавший цесаревича в образовательном вояже, писал дневник по специальному монаршему заданию, а по завершении путешествия издал книгу, богато иллюстрированную фотографиями и рисунками [33]. Более того, восточная коллекция Э. Ухтомского стала первым в Европе наиболее полным, тщательно подобранным собранием буддийских образов; по ее материалам в 1900 г. состоялась выставка в Париже и вышли в свет знаменитые книги Альберта Грюнведеля «Мифология Тибета и Монголии» и «Обзор предметов ламайского культа». Поначалу коллекция, в которую многие предметы передавала императорская семья, хранилась в Этнографическом отделении Русского императорского музея. Позднее, во времена социалистических реформаций, основная часть вещей была передана Эрмитажу, но несколько скульптур, в том числе серебряная Белая Тара, остались в Русском музее, его этнографическом отделе – ныне Российский этнографический музей (РЭМ).

³¹ В Чите в XIX в. проводились регулярные Выставки сельскохозяйственных и промышленных достижений Забайкалья. Известно о выставках в 1862 и 1899 гг., на которых выставлялись произведения изобразительного искусства, в том числе иконописцев [34].



Рис. 9а. Белая Тара. А. Лудупов, Ц. Хайдунов, Б. Сэдэнов. Серебро, выколотка, подчеканка, гравировка, частичное литье. 1891 г. Бурятия. РЭМ, Санкт-Петербург. Фото автора

Fig. 9a. White Tara. A. Ludupov, C. Khaidupov, B. Sedenov. Silver, hammering, coinage, engraving, casting of elements. 1891, Buryatia. REM, St. Petersburg. Photo by author



Рис. 9б. Белая Тара. Вид без короны. А. Лудупов, Ц. Хайдунов, Б. Сэдэнов. Серебро, выколотка, подчеканка, гравировка, частичное литье. 1891 г. Бурятия. РЭМ, Санкт-Петербург. Фото автора

Fig. 9b. White Tara. View without the crown. A. Ludupov, C. Khaidupov, B. Sedenov. Silver, hammering, coinage, engraving, casting of elements. 1891. Buryatia. REM, St. Petersburg. Photo by author

ный, с восходящими крупными, сочными лепестками, обработан только спереди и по бокам, в месте соединения со скульптурой оформлен зернью ожерелья.

Скульптура обладает удивительно притягательной эмоциональной силой, подобно загадочному творению Леонардо да Винчи. В зависимости от ракурса освещения, взгляда, ситуации серебряная Джоконда, бурятская Мона Лиза, меняет свой облик и характер: она выглядит то величественной и неприступной царицей, то трогательно юной, невинной девой, то кроткой и грустной, то радостной и светлой. Пышная, легкая драпировка шелковых покрывал вкупе с роскошными, многозвенными украшениями как бы укутывают все тело богини, нивелируют ее обнаженность, создавая очень целомудренный, изысканный и нежный облик.



Заклучение

Скульптуры Белой Тары и Зеленой Тары, созданные творческим гением Дзанабазара, имели богатейшую культовую и изобразительную предысторию в трудах мастеров Индии, Шри-Ланки, Непала, Тибета. Его визуальная проповедь нашла свое продолжение во времени и пространстве, в частности усилиями бурятских ремесленников России конца XIX в., продолживших традицию. Каноническая письменная основа культа Тары сохраняется неизменной, она изложена в гимнах и садханах индийских мудрецов – Атиши (982–1054), Вагишваракирти (X–XI вв.). Матричеты (X–XI вв.), в текстах буддийского священного писания Кангьюра раздела Крия Тантры и Аннутара-йога Тантры, в иконографических справочниках – «Садхана-мала», «Садхана-сахасра», «500 бурханов»³² и т.д. В Тибете и Монголии важное значение имели труды Таранатхи (1573–1634), Панчен-ламы IV (1570–1662), Джанджахутухты (1717–1786) и др., которые обеспечили преемственность культа. Однако пластическое воплощение богини в разных буддийских регионах в разное историческое время отмечено своеобразием местных изобразительных традиций и приемов мастеров культового ремесла. По заключению Н. Гунаварданы [36], культ Тары практиковался в Индии с V в., и если на самых ранних изображениях Тара изображалась стоящей рядом с бодхисаттвой Авалокитешварой, то в X в. все чаще отмечается иконография сидящей Тары с собственным окружением. На примерах можно видеть, как художники разных этнокультурных регионов воплощали в своих произведениях идеалы обоженной женской красоты, свойственной синхронному периоду и стране, от Индии, Шри-Ланки до Центральной Азии и Южной Сибири, и как с развитием и продвижением культа Тары на север она отдалается от своих иконографических прообразов в индийских культах плодородия и приобретает все более сублимированный облик.

Следует отдать должное монгольскому скульптору Дзанабазару: лишь в его творениях мы видим идеальное сочетание строгих канонов, прописанных в древних текстах и невероятной живости и трепетной женской красоты в божественных пропорциях просветленного существа. Спустя почти тысячу лет за тысячи километров от родины буддизма великому мастеру удастся в монгольских ликах возродить мелодичное звучание Индии, настоящую «вспышку и извержение любви татхагаты».

³² Иконографический свод, восходящий к сборнику Таранатхи и ставший известным как «500 бурханов», неоднократно дорабатывался и издавался в разных версиях как монастырскими печатнями, так и исследователями. Фундаментальное критическое издание экземпляра из Цюрихского фонда было осуществлено под редакцией Мартина Уиллсона и Мартина Брауэна (Wisdom Publications, 2000) [35].



Литература

1. Андросов В. П. *Учение Нагарджуны о Срединности*. М.: Восточная литература; 2006.
2. Beyer S. *The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press; 1973. Available at: <http://bookre.org/reader?file=1512077>.
3. Сумъяа Д. *Монгол Ногоон Дара эхийн тууж = Повесть о монгольской Зеленой Таре*. Улаанбаатар; 2011. (На монг. яз.).
4. Kiribamune S. Images of the Female in Sri Lankan Art. In: V. A. Pai Panandiker, Navnita Chadha Behera (eds) *Perspectives on South Asia*. by. Delhi: Konark Publishers; 2000.
5. Кузищина В. И. (ред.) *Источниковедение истории Древнего Востока*. М.: Высшая школа; 1984. Режим доступа: <http://Annales.info/other/iidv/>.
6. Gunasinghe Siri. *Painting in Sri Lanka 8th-14th century; in The Dictionary of Art*. London: MacMillan; 1988.
7. Грунин И. В. Коронованный и «украшенный» Будда в иконографии тхеравады: канонические истоки и символический смысл. *Ориенталистика*. 2019;2(3):539–590. DOI: 10.31696/2618-7043-2019-2-3-539-590.
8. Sanderson A. The Śaiva Age – The Rise and Dominance of Śaivism during the Early Medieval Period. In: Shingo Einoo (ed.). *Genesis and Development of Tantrism*. Tokyo: University of Tokyo, Institute of Oriental Culture; 2009. P. 41–349. Available at: <http://bookre.org/reader?file=1358903&pg=7>.
9. Sanderson A. *The Influence of Śaivism on Pāla Buddhism*. Outline. University of Toronto at Mississauga, 26 February, 2010. Available at: https://archive.org/details/podcast_chiasmus-the-university-ch_the-influence-shaivism-on_1000089070632.
10. Schroeder U. von. *Buddhist Sculptures in Tibet*. Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd.; 2001.
11. Андросов В. П. *Нагарджуна и его учение*. М.: Наука; 1990.
12. Андросов В. П. *Основоположник Махаяны Нагарджуна и его труды*. 2-е изд., испр. М.: Восточная литература; 2018.
13. Bhattacharya B. *The Indian Buddhist Iconography*. 2nd ed. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay; 1958. Available at: <http://bookre.org/reader?file=587773&pg=4>.
14. Vira R., Chandra L. *A new Tibeto-Mongol Pantheon*. Sata Pitaka Series. Vol. 20 (Part 8). New Delhi; 1962.
15. Сыртыпова С.-Х. *Кульм богини хранительницы Балдан Лхамо в тибетском буддизме: миф, ритуал, письменные источники*. М.: Восточная литература; 2003.
16. Wilkinson E., Watt J. The Jamchen Avalokiteshvara by Sonam Gyaltzen. In: *Bonhams catalogue*. February 2018. Available at: <https://www.bonhams.com/auctions/24358/lot/3033/>.
17. Taranatha. *The origin of Tara Tantra*. Transl. from Tibetan by D. Tempelman. London; 1987.
18. Rje btsun ta' ra na' tha'I bka' 'bum. sgrol ma'i rgyud kyi 'byung khungs gsal bar byed pa'i gser 'phreng (Po ti NA, sde rge) = *Камбум (собрание изречений) досточтимого Таранатхи*. Том 8. Ксилографическое издание монастыря Дэргэ. (На тибет. яз.)



19. Gangs can mkhas grub – *ko zhul brag pa 'byung gnas and rgyal ba blo bzang mkhas grub. Gangs can mkhas grub rim byon ming mdzod, kan su'u mi rigs dpe skrun khang* = Кожул Дагба Жунай, Гьялва Лобсан Хайдуб (сост.) *Мудрецы Страны снегов*. Lanzhou; 1992. (На тибет. яз.)

20. Gangs can mi sna – *don rdor and bstan 'dzin chos grags, gangs ljongs lo rgyus thog gig rags can mi sna, bod ljong mi dmangs dpe skrun khang* = *Знаменитые люди Страны снегов. Биографии тибетских авторов*. Lhasa; 1993. (На тибет. яз.)

21. Alsop I. Chapter 8: The Sculpture of Chöying Dorje, Tenth Karmapa. In: Debreczeny K. (ed.) *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*, (catalogue of the postponed exhibition at the Rubin Museum of Art). New York; 2012. P. 215–245.

22. Rje btsun sgröl ma'i chos skor po ti rnam gnyis kyi dkar chag bzhugs so = *Дхармачакра учения о досточтимой Таре. Библиография в 2-х т.* (Sata Pitaka Series. Vol. 30). New Delhi; 1967. P. 727–728. (На тибет. яз.)

23. An inventory of icons and statuettes in the Gandan Tegcinling and in the stupas on the North of the temple. In: Rinchen B. *Four Mongolian historical records of prof. Dr. Rinchen* (Sata-pitaka series. Vol. 11). New-Delhi; 1959. P. 9–59.

24. Martin D., Bentor Y. *Tibetan Histories. A Bibliography of Tibetan-Language Historical Works*. London: Serindia Publications, 1997.

25. Арджа Лобсан Тубдэн. *Жизнь Арджа-ринпоче и секрет золотой урны*. Улан-Удэ: Буряад-Монгол Ном; 2018.

26. Андросов В. П. *Очерки изучения буддизма Древней Индии*. М.: ИВ РАН; Наука; Восточная литература; 2019.

27. Эрдэнэ С. *Занабазар. Монгол роман* = Дзанабазар. Монгольский роман. Улаанбаатар: УХГ; 1989. (На монг. яз.)

28. *Богд хааны ордон музей узмерийн дээжис* = *Masterpieces of Bogd Khaan Palace Museum*. Ulaanbaatar; 2011. (На монг. яз.)

29. Сыртыпова С.-Х. Д. Татхагата будды Дзанабазара (Ратнасамбхава, Ами табха, Амогхасиддхи, Вайрочана). *Ориенталистика*. 2019;2(3):591–612. DOI: [10.31696/2618-7043-2019-2-3-591-612](https://doi.org/10.31696/2618-7043-2019-2-3-591-612).

30. Сыртыпова С.-Х. Д. Будда Акшобхъя в Монголии. *Ориенталистика*. 2019;2(4):817–837. DOI: [10.31696/2618-7043-2019-2-4-817-837](https://doi.org/10.31696/2618-7043-2019-2-4-817-837).

31. *Монгол музейн шилдэг узмэрийн дээж* = *Шедевры монгольских музеев*. Т. I–III. Улаанбаатар; 2014. (На монг. яз.)

32. Гарри И. Р. (ред.) *Буддизм в истории и культуре бурят*. Улан-Удэ: ИМБТ СО РАН; 2014.

33. Ухтомский Э. Э. *Путешествие на Восток его Императорского высочества государя наследника-цесаревича 1890–1891 гг.* СПб., Лейпциг: Ф. А. Брокгауз; 1897.

34. Руднев А. Д. Заметки о технике буддийской иконографии у современных зурачинов (художников) Урги, Забайкалья и Астраханской области. В: *Сборник Музея антропологии и этнографии имени императора Петра Великого при Императорской академии наук*. Т. I. Вып. 5. СПб.; 1905.

35. Willson M., Brauen M. (eds). *Deities of Tibetan Buddhism. The Zürich Painting of the Icons Worthwhile to See (Bris sku mthoñ ba don ldan)*. Boston; 2000.



36. Gunawardana N. Identify the statues of Goddess Tārā in Sri Lanka and Evaluate the Importance with Trade. *International Journal of Scientific and Research Publications*. 2019;9(9):404–410. Available at: <http://www.ijsrp.org/research-paper-0919.php?rp=P939105>.

References

1. Androsov V. P. *The Nagarjuna's teaching about the middle way*. Moscow: Vostochnaya literature; 2006. (In Russ.)
2. Beyer S. *The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press; 1973. Available at: <http://bookre.org/reader?file=1512077>.
3. Sumyaa D. *The story of Mongolian Green Tara*. Ulaanbaatar; 2011. (In Mong.)
4. Kiribamune S. Images of the Female in Sri Lankan Art. In: V. A. Pai Panandiker, Navnita Chadha Behera (eds) *Perspectives on South Asia*. by. Delhi: Konark Publishers; 2000.
5. Kuzishchina V. I. (ed.) *The sources and the source-criticism regarding the history of the Ancient East*. Moscow: Vysshaya shkola; 1984. Available at: <http://Annales.info/other/iidv/>.
6. Gunasinghe Siri. *Painting in Sri Lanka 8th–14th century; in The Dictionary of Art*. London: MacMillan; 1988.
7. Grunin I. V. The Crowned and Bejewelled Buddha in Theravada iconography: canonical sources and symbolic meaning. *Orientalistika*. 2019;2(3):539–590. (In Russ.) DOI: 10.31696/2618-7043-2019-2-3-539-590.
8. Sanderson A. The Śaiva Age – The Rise and Dominance of Śaivism during the Early Medieval Period. In: Shingo Einoo (ed.). *Genesis and Development of Tantrism*. Tokyo: University of Tokyo, Institute of Oriental Culture; 2009, pp. 41–349. Available at: <http://bookre.org/reader?file=1358903&pg=7>.
9. Sanderson A. *The Influence of Śaivism on Pāla Buddhism*. Outline. University of Toronto at Mississauga, 26 February, 2010. Available at: https://archive.org/details/podcast_chiasmus-the-university-ch_the-influence-shaivism-on_1000089070632.
10. Schroeder U. von. *Buddhist Sculptures in Tibet*. Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd.; 2001.
11. Androsov V. P. *Nagarjuna and His Teaching*. Moscow: Nauka; 1990 (In Russ.)
12. Androsov V. P. *The founder of Mahayana. Nagarjuna and his writings*. 2nd ed. Moscow: Vostochnaya literatura; 2018. (In Russ.)
13. Bhattacharya B. *The Indian Buddhist Iconography*. 2nd ed. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay; 1958. Available at: <http://bookre.org/reader?file=587773&pg=4>.
14. Vira R., Chandra L. *A new Tibeto-Mongol Pantheon*. Sata Pitaka Series. Vol. 20 (Part 8). New Delhi; 1962.
15. Syrtykova S.-Kh. D. *The cult of the Goddess the Protector Baldan Lhamo in Tibetan Buddhism (mythology, ritual and the written historical sources)*. Moscow: Vostochnaya literatura; 2003. (In Russ.)
16. Wilkinson E., Watt J. The Jamchen Avalokiteshvara by Sonam Gyaltzen. In: *Bonhams catalogue*. February 2018. Available at: <https://www.bonhams.com/auctions/24358/lot/3033/>.



17. Taranatha. *The origin of Tara Tantra*. Transl. from Tibetan by D. Tempelman. London; 1987.

18. Rje btsun ta' ra na' tha'l bka' 'bum. sgrol ma'i rgyud kyi 'byung khungs gsal bar byed pa'i gser 'phreng (Po ti NA, sde rge). Kambum (Collected sayings) by the Esteemed Tarantakhi. Vol. 8. Xyloraph edition/ Derge Monastery. (In Tibetan)

19. Gangs can mkhas grub – *ko zhul brag pa 'byung gnas and rgyal ba blo bzang mkhas grub. Gangs can mkhas grub rim byon ming mdzod, kan su'u mi rigs dpe skrun khang. Compiled by: Kojul Dagba Junay, Gyalva Lobsan Haydub. The Wise men from the Land of Snow*. Lanzhou; 1992. (In Tibetan)

20. Gangs can mi sna – *don rdor and bstan 'dzin chos grags, gangs ljongs lo rgyus thog gig rags can mi sna, bod ljong mi dmangs dpe skrun khang. = Famous Men from the Land of Snow. Biographies of Tibetan authors*. Lhasa; 1993. (In Tibetan).

21. Alsop I. Chapter 8: The Sculpture of Chöying Dorje, Tenth Karmapa. In: Debreczeny K. (ed.) *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*, (catalogue of the postponed exhibition at the Rubin Museum of Art). New York; 2012, pp. 215–245.

22. Rje btsun sgrol ma'i chos skor po ti rnam gnyis kyi dkar chag bzhugs so *The Dharmachakra teaching of the Esteemed Tara. Bibliography, vols 1,2*. (Sata Pitaka Series. Vol. 30). New Delhi; 1967, pp. 727–728. (In Tibetan)

23. An inventory of icons and statuettes in the Gandan Tegcinling and in the stupas on the North of the temple. In: Rinchen B. *Four Mongolian historical records of prof. Dr. Rinchen* (Sata-pitaka series. Vol. 11). New-Delhi; 1959, pp. 9–59.

24. Martin D., Bentor Y. *Tibetan Histories. A Bibliography of Tibetan-Language Historical Works*. London: Serindia Publications, 1997.

25. Arja Lobsan Tubden. *The Life of Arja-rinpoche and the mystery of the Golden Urn*. Ulan-Ude: Buryaad-Mongol Nom; 2018. (In Russ.)

26. Androsov V. P. *Selected Essays on Buddhism in Ancient India*. Moscow: Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences; Nauka; Vostochnaya literatura; 2019. (In Russ.)

27. Erdene S. *Dzanbazar. The Mongolian novel*. Ulaanbaatar: UKhG; 1989. (In Mong.)

28. *Masterpieces of Bogd Khaan Palace Museum*. Ulaanbaatar; 2011. (In Mong.)

29. Syrtypova S.-Kh. D. Tathagata Buddhas by the artist Zanabazar (1635–1723): Ratnasambhava, Amitabha, Amoghasiddhi, Vairochana. *Orientalistica*. 2019;2(3):591–612. (In Russ.) DOI: [10.31696/2618-7043-2019-2-3-591-612](https://doi.org/10.31696/2618-7043-2019-2-3-591-612).

30. Syrtypova S.-Kh. D. Buddha Akshobhya in Mongolia. *Orientalistica*. 2019;2(4):817–837. (In Russ.) DOI: [10.31696/2618-7043-2019-2-4-817-837](https://doi.org/10.31696/2618-7043-2019-2-4-817-837).

31. *The masterpieces from Mongolian museums*. Vol. 1–3. Ulaanbaatar; 2014. (In Mong.)

32. Garri I. R. (ed.) *Buddhism in the Buryat history and culture*. Ulan-Ude: IMBT SO RAN; 2014. (In Russ.)

33. Ukhtomskii E. E. *His Imperial Highness the Heir of the Throne Travels to the East in 1890–1891*. St Petersburg, Leipzig: F. A. Brockhaus; 1897. (In Russ.)

34. Rudnev A. D. Essays on the technics of the Buddhist iconography of the contemporary *zurachins* (artists) from Urga, Trans-Baikal area and the gouvernement



of Astrakhan. In: *Collected works of the Tsar Peter 1 Museum of anthropology and ethnography of the Imperial Academy of Sciences*. Vol. 1, iss. 5. St Petersburg; 1905. (In Russ.)

35. Willson M., Brauen M. (eds). *Deities of Tibetan Buddhism. The Zürich Painting of the Icons Worthwhile to See (Bris sku mthoñ ba don ldan)*. Boston; 2000.

36. Gunawardana N. Identify the statues of Goddess Tārā in Sri Lanka and Evaluate the Importance with Trade. *International Journal of Scientific and Research Publications*. 2019;9(9):404–410. Available at: <http://www.ijsrp.org/research-paper-0919.php?rp=P939105>.

Информация об авторе

Сыртыпова Сурун-Ханда Дашины-маевна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН, г. Москва, Российская Федерация.

Information about the author

Surun-Khanda D. Syrtyпова, Ph. D (habil.) (Hist.), Leading Research Associate, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 20 марта 2020 г.
Одобрена рецензентами: 26 апреля 2020 г.
Принята к публикации: 26 апреля 2020 г.

Article info

Received: March 20, 2020
Reviewed: April 26, 2020
Accepted: April 26, 2020