

На правах рукописи

Батчулуун Сэргэлэн

**Образ Цагаан эбугена – Хозяина Земли в искусстве монголо-язычных народов:
Монголия, Калмыкия, Бурятия.**

Специальность 17. 00. 04 -
изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Екатеринбург
2004

Работа выполнена на кафедре истории искусств факультета искусствоведения и культурологии ГОУ ВПО «Уральского государственного университета им. А.М. Горького»

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент
УРОЖЕНКО Ольга Алексеевна

Официальные оппоненты: доктор исторических наук, профессор
ЖУКОВСКАЯ Наталия Львовна

кандидат искусствоведения, доцент
БАТЫРЕВА Светлана Галиевна

Ведущая организация: Московский государственный
академический художественный
университет им. В.И. Сурикова
Российской академии художеств.

Защита состоится «23» ноября 2004 года ____ час на заседании диссертационного совета Д.212.286.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии, доктора искусствоведения при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького» по адресу: 620083, г. Екатеринбург, пр. Ленина 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Автореферат разослан «___» октября 2004 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор социологических наук, доцент

Л.С. Лихачева

Общая характеристика работы

Актуальность исследования глубоко укоренного в культуру монгольского мира образа Цагаан эбугена – «гения места», Хозяина Земли, семейно-родового покровителя обусловлена рядом факторов, среди которых: кризис отношений человек-Природа; острая потребность современного общества в закреплении и передаче новым поколениям традиционных норм, ценностей, образа жизни; необходимость выявления особенностей развития изобразительного искусства отдельных регионов монгольского мира, таких как Монголия, Калмыкия, Бурятия; важность охранения и собирательства памятников традиционной культуры в условиях потока массовых идей и массового искусства.

Степень разработанности проблемы. Широкое бытование образа Цагаан эбугена внутри монгольско-тюркского мира обусловила давний и пристальный интерес к нему российских, монгольских и европейских исследователей. До кон. XIX–первой трети XX в. эта работа носила преимущественно характер собирательства, первых публикаций и первых эмпирических обобщений (Н.В.Бадмаев, Н.Я Бичурин, Б.Я.Владимирцев, В.Е. Грум-Гржимайло, Г.Е.Грум-Гржимайло, И.А. Житецкий, Плано Карпини, П.К.Козлов, А.-Г. Нацов, С.Ф. Ольденбург, Н.Н. Пальмов, А.М. Позднеев, Марко Поло, Н.Н. Поппе, Н.Г. Потанин, Н.М. Пржевальский, Н.К.и Ю.Н. Рерихи, Виллем Рубрук, А.Д. Руднев, Э.Э.Ухтомский, П.П. Хороших, Н. Шастина и др.). В трудах исследователей были зафиксированы первые упоминания о бытовании культа Цагаан эбугена на территории Монголии и у отдельных групп бурятов (Г.Н. Потанин), в Кобде, в Ихэ Хурээ и в Бурятии (А.М. Позднеев), в Калмыкии (Н.В. Бадмаев). В полевых материалах А.Г. Нацова встречается упоминание о Цагаан эбугене в связи с мистерией Цам. Н.Н.Поппе комментирует сутры и шаманские призывания, среди которых молитвы, адресованные Цагаан Эбугену. Полевые работы были продолжены в середине и второй половине XX в.; не прерываются они и сейчас (Э.П. Бакаева, С.Г. Батырева, К.М. Герасимова, Б. С.Дулам, Л. Дуламсурэн, Л.Н. Жуковская, Д.Логой, Л. А. Мостер, Н. Нарантуяа, Т. Ренчинсамбуу, Ринчен, Б.Содном, И.И. Соктоева, Ж. В.Форман, В. Хайссиге, Цолоо, Г.Чанцал, и др.).

В XX в. в востоковедении начался период активных научных обобщений и систематизаций. Изучение образа Цагаан эбугена ведется в рамках исторических, мифологических, историко-религиоведческих, этнографических и культурологических контекстов. Основываясь на функциях, свойствах, характеристиках Цагаан эбугена, большая часть исследователей ищут истоки этого образа в шаманизме (Э.П.Бакаева, С.Г. Батырева, Н.Л.Жуковская, С. Ю.Неклюдов, Б.Содном и др.). Французский ученый А. Мостер описывает образ Белого старца в рамках религиозных верований ордоских монголов и возводит его к шаманским культам; немецкий исследователь В. Хайссиг называет Цагаан эбугена «псевдобуддийским» божеством, тем самым также склоняясь к его шаманским корням. Н.Л. Жуковская относит культ Белого старца к культу природы, вводя его в ранние формы религии. Исследуя генезис Цагаан эбугена и выделяя три типа его основных функций (Хозяин Земли и конкретной местности, семейно-родовой покровитель, один из срунма-хранителей веры), К.М. Герасимова связывает основу образа с канонизированным типом родового жреца-шамана. Изучение шаманизма саяно-алтайской культуры в последние годы выявило связь образа Хозяина Земли с этногенетическими корнями саяно-алтайской культурно-исторической вариации "тенгрианства", называемой «Белая Вера». Выдвигается

гипотеза о том, что «Белый старец» первоначально почитался как тотемный предок одного из сакских родов, населявших Саяно-Алтай в дотюркский и догуннский периоды, т.е. в скифо-сарматскую, "древнеарийскую" эпоху (Н.В.Абаев, Б.А. Бичеев, В.Р. Фельдман, Л.К.Хертек). Это существенно отодвигает время оформления образа вглубь истории.

Важный уровень исследований феномена Цагаан эбугена связан с трудами, посвященными его включению в пантеон буддизма (Э.П.Бакаева, С.Г.Батырева, Л.Дуламсурэн, Н.Л. Жуковская, А.-Г. Нацов, А.М. Позднеев, Б. Ринчен, Н. В. Форман, Ж.Цолоо, Г.Чанцал, Шастина). Трудно переоценить значение работ А.М. Позднеева, который фиксирует двойственность положения Цагаан эбугена в буддийском пантеоне: с одной стороны, изображения Белого старца входят в комплекс буддийских монастырей, с другой – «его не пускают дальше порога». Фундаментальной монографией, посвященной ассимиляции добуддийских культов ламаизмом стало исследование Н.Л. Жуковской. Она приводит убедительные доказательства того, что включение языческих образов, в том числе Цагаан эбугена, в пантеон северного буддизма не являлось следствием чисто механических заимствований. Развивая этот подход, Э.П. Бакаева и С.Г. Батырева отмечают, что ассимилируемый буддизмом архаический образ Белого старца привел к фольклоризации буддийского пантеона и ритуала.

Исследователи уделяют немало внимания образу Цагаан эбугена и в связи с описанием буддийской мистерии Цам (М.А.Дэвлет, А. Кимура, В.Ц. Найдакова, А.-Г. Нацов, А.М. Позднеев, Б.Ринчен, В. Форман, Н. Шастина). Следует выделить работу В.Ц. Найдаковой, которая раскрывает бурятский Цам не только как феномен театральной культуры, но, что очень важно, подчеркивает: Цам никогда не терял своего религиозного назначения.

Важной исследовательской проблемой стала проблема отношения образа Цагаан эбугена с родственными образами религий других регионов Востока. Еще в конце XIX в. А.М. Позднеев обнаружил в культовом сознании бурятов-шаманистов известное слияние образа Цагаан эбугена и Святителя Николая. Это наблюдение подтверждает Г.Д. Нацов. Об этом же пишет Н.Л. Жуковская. Цагаан Эбуген в народной религии монгольского мира стал своеобразным соединительным звеном добуддийского язычества и буддийского религиозного комплекса также, как Никола Угодник оказался «местом встречи» дохристианских персонификаций и христианской святости. Наряду с общностью ряда функций и внешним сходством вышеназванные обстоятельства могли играть не последнюю роль в контаминации образов. Среди параллелей Цагаан эбугена и божеств Восточной и Центральной Азии В.М. Монтлевич Л.Н.Жуковская, К. М. Герасимова и др. называют китайских Шоу-сина и Туди, тибетского Пехара, японских Фукуродзю и Дзуродзина.

Образ Цагаан эбугена получил освещение и в искусствоведческих трудах. Имеющее наиболее развитую традицию бурятское искусствоведение содержит небольшие, но обстоятельные публикации. В.М. Монтлевич открывает проблему сложных тибетских, китайских, монгольских иконографических и стиливых влияний на бурятские изображения. Работы М.К. Герасимовой дают ключ к анализу иконометрии Цагаан эбугена, важной для определения его места в буддийском пантеоне. Труды И.И.Соктовой и И.Балдано освещают проблемы отношения изображений Цагаан эбугена к местным национальным школам и народной традиции. В небольшой по объему статье Ц.Б. Бадмажапов убедительно сочетает глубину

художественно-пластического анализа произведений с глубиной их религиозно-философского осмысления. Важным научным вкладом являются публикации памятников в альбоме «Буддийская живопись Бурятии» (1995), «Историко-культурный атлас Бурятии» (2002), в альбоме, посвященном фондам Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова (2004). Изучение образа Белого старца калмыцким искусствоведением связано с работами С.Г. Батыревой, объясняющей особенности иконографии, композиции, образных смыслов Цагаан эбугена, исходя из особенностей ламаизма в Калмыкии, характера народной культуры, своеобразия истории. Несмотря на глубокие и сильные корни монгольского изобразительного искусства вообще, на наличие высокохудожественных образцов, посвященных Цагаан эбугену, образ Белого старца в монгольской науке об искусстве не получил должного освещения.

До 2004 года образ Цагаан эбугена не был предметом развернутого специального исследования. В мае 2004 году в Улан-Удэ в Институте монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН Э.А. Неманова защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук «Семантика образа Белого старца в традиционной культуре монгольских народов». Работа имеет историко-культурологический характер, базируется на материале культуры Бурятии конца XVIII – XX вв. (19 обстоятельно проанализированных текстов, хранящихся в рукописном фонде СПбФ ИВ АН РФ, 12 разновременных иконографических матрицы изображений Белого старца, хранящихся в фондах Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова).

Таким образом, к настоящему времени комплексный анализ материалов, связанных с отражением образа Цагаан эбугена в изобразительном искусстве монгольского мира второй половины XVII-XX вв., остается вне внимания и искусствоведов, и культурологов.

Объектом исследования является феномен Цагаан эбугена, включающий мировоззренческие и художественно-эстетические основы религиозно-мифологической картины мира, бытовавшей в традиционной культуре монголо-язычного ареала.

Предметом исследования является художественный мир, сформированный образом Цагаан эбугена, и рассмотренный в единстве культурологических и художественно-эстетических аспектов.

Территориальные рамки исследования включают изобразительное искусство Монголии, а также Калмыкии и Бурятии – монголо-язычных народов, вошедших в состав России. **Хронологические рамки** ограничены произведениями пластических искусств, датированными второй половиной XVII – началом XX вв.

Материалом исследования являются визуальные и вербальные источники: скульптурные и живописные произведения, хранящиеся в музеях Монголии, Калмыкии, Бурятии, а также в частных коллекциях Улан-Батора (в том числе доктора искусствоведения Л.Батчулуун, главного реставратора Реставрационного центра Государственной галереи Монголии, Д.Хишигбаяра, учителя искусства Духовного университета при монастыре Гандантэгчилэн Пуэрвбатом) и центрах сомонов Харакорин, Шанх, Бат-Олзийт; материалы полевых экспедиций автора, проходивших в 2000-2003 годах в Монголии в районах Шанх, Хархорин, Хогно хан.

Целью работы является исследование своеобразия становления и эволюции образа Цагаан эбугена в системе пластических искусств (живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство) народов монгольского ареала.

Для достижения этой цели в работе ставятся и решаются следующие **задачи**:

– рассмотрение истоков формирования образа Цагаан эбугена в контексте древней картины мира (архаика, шаманизм, тенгрианство, эпос) и определение его места в пантеоне северного буддизма;

– выделение развернутой иконографической и иконометрической основы образа Цагаан эбугена;

– исследование художественных особенностей образа Белого старца в искусстве народов монгольского ареала и выявление его вариативности, обусловленной ареальностью: изучение своеобразия образно-пластического наполнения феномена Цагаан эбугена различными пластами художественного сознания народов Монголии; описание иконографических, цвето-пластических, конкретно-образных особенностей образа Белого старца в танках Калмыкии; выявление специфики эволюции образа Цагаан эбугена в скульптуре, монументальной живописи и танках Бурятии; анализ влияний и взаимовлияний художественных традиций народов восточного региона на образ Цагаан эбугена;

– определение роли и места Цагаан эбугена в сценографии и духовно-смысловом пространстве мистерии Цам.

Теоретической и методологической базой исследования является системный многоуровневый подход к изучению культуры и искусства монголо-язычных народов. Диссертация опирается на монгольские, российские и западно-европейские фундаментальные теоретические работы в сфере истории, мифологии, религиоведения (Д. Банзаров, Г.Р. Галдановой, Ч. Далай, Д.С. Дугаров, Н.Л. Жуковская, Т.М. Михайлов, Б.Ринчен, С.А. Токарев, М.Н. Хангалов), в сфере этнографии и фольклористики (С.Бадамхатан, С.Дулам, А. Мостер, А. М.Позднеев, Н.Н. Поппе, Т. Ринчинсамбуу, А.М.Сагалаев, В. Хайссиге, Ж. Цолоо), культурологии (М. М. Бахтин, Д.С. Лихачев, В.Я.Пропп), структурно-семиотического анализа (Ю.М.Лотман, В.Н. Топоров), искусства (С.Г. Батырева, К.М. Герасимова, Б.А. Куфтин, В.М.Монтлевич, Ю.Н.Рерих, Т.В. Сергеева, И.И. Соктоева, Н. Цултэм, Ц.Б. Цыренжапов). В процессе исследования применялись культурологические и искусствоведческие методы. Сравнительно-исторический метод позволил соотнести ценности разных этапов развития религиозно-мифологической картины мира со становлением и развитием образа Цагаан эбугена в культуре и искусстве. Не менее значимыми оказались типологический и стилистический методы, благодаря которым была предпринята попытка сгруппировать наиболее характерные черты образа Цагаан эбугена и выявить его иконографию, а также стилистические особенности в скульптуре и живописи различных национальных школ. В процессе исследования применялись иконометрический и структурно-семиотический подходы, позволившие раскрыть своеобразие выразительных средств, художественные значения и смыслы произведений. При сборе полевых материалов использовались методы экспедиционной работы: непосредственное наблюдение, фотофиксация, интервьюирование. При изучении музейных источников основным методом было научное описание и анализ художественных произведений и предметов.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Уходя корнями в архаические формы сознания, образ Цагаан эбугена складывался в культуре монголо-тюркских народов на протяжении тысячелетий. Его активно структурировали шаманизм, тенгрианство, эпическая литература и канонизировавший северный буддизм. До сих пор он остается

живым, развивающим явлением, «кочуя» в храмовом сознании от родового предка и Хозяина Земли, от локального хтонического божества до разряда дхармапал.

2. Изобразительный иконографический комплекс Цагаан эбугена многовариантен. В нем нашли отражение практически все функции божества. Наиболее разработанной оказалась его миромоделирующая функция.
3. Уникальность роли Цагаан эбугена в Цаме заключается в том, что через этот образ сохраняется традиция единства мистерии и смеховой культуры, берущая свои истоки в архаике.
4. Произведения изобразительного искусства монгольского мира, посвященные Цагаан эбугену, в целом характеризуются сосуществованием различных художественных традиций и стиливых решений: от архаико-хтонических форм до утонченно-возвышенных, от декоративных обобщений до китча.

Научная новизна исследования обусловлена выбором его объекта и комплексным подходом к осмыслению феномена Цагаан эбугена в искусстве народов монгольского ареала. Она выражается в следующих положениях.

Впервые проведено специальное изучение образа Цагаан эбугена в пластических искусствах (скульптура, живопись, мистерия Цам) народов Монголии, Калмыкии, Бурятии в культурологическом, мифологическом, религиоведческом, этнографическом, археологическом, искусствоведческом контекстах.

На основе систематизации археологического, этнографического, мифологического, религиозного, изобразительного материалов прослежено становление образа в культуре монгольского мира. Впервые рассмотрен образ Белого старца в монгольском эпосе.

В русскоязычное монголоведение введено семь сутр, посвященных Цагаан эбугену.

Впервые с возможной ныне полнотой на большом конкретном материале пластических искусств выделены и систематизированы иконографические черты Хозяина Земли; обозначено место Цагаан эбугена в буддийском пантеоне; атрибутирован ряд памятников.

Исследован образ Цагаан эбугена в монгольском изобразительном искусстве. Выделено имя монгольского мастера - автора выдающегося живописного произведения из монастыря Эбугент - «Мастер танки Цагаан эбугена из монастыря Эбугент».

Введен в искусствоведческий обиход (описан, выполнен иконографический, стилистический, сравнительный анализы, а также анализ образных смыслов) ряд художественных памятников выявлена специфика художественной трактовки образа Хозяина Земли в творчестве монгольских, калмыцких и бурятских мастеров.

Исследована сценография образа Цагаан эбугена в храмово-площадной мистерии Цам, к интерпретации образа Белого старца в Цаме применены категории смеховой культуры, разработанные В.Я. Проппом, М.М.Бахтиным, Д.С. Лихачевым, уточняющие внутренние смыслы этого образа в Цаме.

Апробация работы. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории искусств Уральского государственного университета им. А.М. Горького (г. Екатеринбург).

Основные положения и выводы исследования отражены в четырех публикациях. Отдельные аспекты работы представлены в форме докладов на

следующих конференциях: ежегодная конференция молодых специалистов в Государственном педагогическом университете, г. Улан-Батор (1999), Международная научно-общественная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Ю.Н.Рериха, г. Москва (2003), VI Конференция молодых ученых «Путь Востока: межкультурная коммуникация», Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург (2003), Республиканская научно-практическая конференция “Искусство во времени и пространстве евразийской художественной культуры”, Элиста (2003).

На основе материалов исследования был подготовлен и прочитан спецкурс по проблемам культуры и искусства Монголии, предназначенный для студентов факультета искусствознания и культурологии (Уральский госуниверситет; 2001, 2002).

Две публикации вошли в раздел «Уральское искусствознание на рубеже XX-XXI веков: каталог выставки искусствознательских публикаций» передвижной академической выставки «Урал» (Уфа, Челябинск, Екатеринбург, 2004).

Теоретическая и практическая значимость диссертации заключается в том, что она дает выход на широкий круг проблем, относящихся к диалогу культур, взаимовлияниям искусств, взаимопроникновению традиционных религиозных верований и мировых религий у различных народов. Отдельные теоретические положения могут быть использованы в культурологических и религиоведческих исследованиях, а также в таких разделах искусствознательской науки как технология, история, теория, психология, философия искусства. Материалы, основные положения и выводы диссертации могут быть применены при чтении учебных курсов гуманитарного цикла, а также в организации выставочных проектов и музеефикации.

В структуру диссертации входит Введение, четыре главы, Заключение, Примечания, Список использованной литературы и Приложения. Содержание работы изложено на 228 страницах. Список использованной литературы состоит из монгольских, русских, западно-европейских источников; всего 345 наименований. В Приложение включены: каталог произведений, изображающих Цагаан эбугена, иконометрические схемы, иллюстрации, тексты сутр, - на монгольском, тибетском и переведенные диссертантом на русский язык. В основе построения каталога лежит принцип систематизации произведений по месту их возникновения или их бытования: Монголия, Калмыкия, Бурятия. В пределах одной национальных школы работы расположены по видам изобразительного искусства: скульптура, живопись: танка, роспись. Из восьмидесяти девяти работ, включенных в каталог, пятьдесят семь публикуются впервые. В альбом иллюстраций включены изображения основных типологических памятников, а также произведения, используемые диссертантом в качестве аналогов, в том числе работы, выполненные мастерами XX в.

Основное содержание работы

Во **«Введении»** обосновывается актуальность проблемы, исследуется степень её разработанности, формулируются цели и задачи диссертации, отмечаются территориальные и хронологические рамки, материалы, предмет и объект исследования, определяются теоретико-методологическая база, научная новизна, основные положения, выносимые на защиту, практическая значимость исследования, его структура и апробация полученных результатов.

В первой главе «Генезис образа Цагаан эбугена» анализируются истоки формирования образа Белого старца - Хозяина Земли - хозяина места - семейно-родового покровителя, охранителя плодородия и богатства в ареале монголо-язычной культуры: Монголия, Калмыкия, Бурятия. Выделяются трудности изучения генезиса образа, вызванные скудностью и неопределенностью древнейших сведений, крайне широким ареалом его распространения: Монголия, Бурятия, Калмыкия, Саяно-Алтай, внутренняя Монголия и др., а также наличием сходного по характеристикам образа в культурах различных народов, населяющих Восточную, Центральную и Северную части Азии. Последнее позволяет предположить присутствие в анализируемом образе универсалий, надэтнических форм, которые каждый народ преломлял в соответствии с образом жизни, с традиционной культурой своего этноса. В главе подчеркивается устойчивость архаических корней образа и крайне бережная трансформация его в эпосе и буддизме.

Истоки образа уходят в *архаическую* картину мира. Систематизирующие принципы, заключенные в категории «картина мира», оказываются плодотворными для выделения пространственно-временного континуума, в котором в различные конкретно-исторические периоды и формировался образ. Самые древние его пласты в пространстве монголо-тюркского ареала связаны с картиной мира каменного века. Современные исследования древности не позволяют сказать что-либо конкретное о существовании образа в это время. Однако, будучи полифункциональным, многокомпонентным, активно действующим в различных царствах Природы и разнообразных сферах жизнедеятельности человека, - так, что образ невозможно редуцировать к какому-либо одному качеству или функции, - Белый старец не мог не иметь древних корней и это подтверждается, как его системообразующими, так и вторичными характеристиками и функциями. В комплекс идей, который, в конечном счете, разовьется и сфокусируется в образе Цагаан эбугена, входят такие характеристики архаической картины мира, как почитание Земли, стихий Воды, Огня, Древа, опосредованно - Воздуха, зооморфный код, культы горы, Луны, предков, плодородия. В главе обращается внимание на то, что одной из основных функций Цагаан эбугена, идущих с древнейших времен, является покровительство Природе не только как телесности, - воплощению антропоморфной модели мира, - но прежде всего как совокупности особых мировых сил, как движению первичных мирообразующих стихий. Предыстоки образа убедительно вписывают его в древнюю космогонию. В ней особое место занимают формы организации пространства, где сакральные, а значит максимально космологизированные, места отмечаются как священные, как центры мира: здесь совершаются древние ритуалы - своеобразные средства гармонизации Космоса, Вселенной, Природы и земных стихий, их умиротворение. В дальнейшем все это окажется связанным с системообразующей функцией Цагаан эбугена: быть Хозяином Земли вообще и ее определенных мест, в частности.

Важным свидетельством архаических корней Белого старца - покровителя плодородия, является присутствие в образе нерасчленной бинарной оппозиции: женского - плодоносящего и мужского - оплодотворяющего начал, что проявилось в иконографии изображений, отражающих наиболее ранние пласты художественного сознания (мужской облик, фаллическая форма черепа и женские одежды, поза сидения; персики, пещера - символы женского лона и др.). В период перехода от матрилинейной к патрилинейной форме организации общины в образе Матери-Земли,

как показывает мифология монголо-тюркского мира, появляется неопределенность полового приоритета и важным становятся не внешние особенности женской ипостаси, а само «свойство, рождающее начало». Отметим, что бинарность, связанная с образом Цагаан эбугена, устойчиво сохраняется, выступая как единство оппозиций: «добрый заступник – наказывающий покровитель», как дуализм Белый старец – Kuke ebugen, синий грозный старец в тенгрианстве и др.

В картине мира, обусловленной переходом общества в эпоху бронзы от присваивающего характера труда к воспроизводящему, определяемой утверждением патрилокальных отношений внутри родовой общины, восходят функции Белого старца, связанные с покровительством роду и охранением сыновей. Выступая как первичный предок, Белый старец помогает роду в приручении диких животных, прежде всего оленя – тотемного предка монголов. Зооморфный код дополняется функциями охранения домашнего скота, покровительством богатству.

Архаический комплекс идей, которые составляют основу феномена Цагаан эбугена, обогащается и структурируется в картине мира *шаманизма*. Развиваясь в Монголии на протяжении тысячелетий, шаманизм достиг расцвета к XIII в. Однако, недостаточность этнографических сведений, письменных источников, отсутствие датированных изображений не позволяют уверенно утверждать, к какому из периодов шаманизма относится оформление образа как целостности. Выделяемый учеными конца XX в. особый пласт средневекового мировоззрения *тенгрианство*, - незавершенная форма монотеистической религиозной системы, - также связывается с Белым старцем. Будучи полем активных дискуссий и оно не дает пока точных датировок. И шаманизм, и тенгрианство сохраняют и развивают древнюю связь Цагаан эбугена с природными стихиями (Белый старец становится Хозяином сабудак, хатов, догшитов), с астральными культами (лунный цикл дополняется культом Солнца; пространство Цагаан эбугена-Хозяина Земли «касается» звезд). Наконец, в иерархической модели мира шаманизма Белый старец наделяется своим, особым, местом - между Небом и Землей; он становится опосредующим их медиальным элементом. Имея сходство с фигурой шамана, Цагаан эбуген, однако, не может быть сведен к ней. Он – метафизический образ, «существующий изначально», его действия носят метафизический характер и свернуты в символику его атрибутов, функций и свойств. При разделении тенгриев на множество, сохраняющий мощное пантеистическое начало Цагаан эбуген входит в число небожителей – Белых тенгриев.

Важное место в формировании образа Цагаан эбугена занимает период создания *монгольского эпоса*. Образ эпического героя оказался особенно востребован в эпоху феодальных междоусобиц и войн. Идея героического, в котором так нуждались народы, облеченная в художественную форму, выражала веления времени. Будучи опубликованным, эпос о «баатаре», «хане», «эзэне» Цагаан эбугене, выступающем в качестве защитника народа, детально не исследовался, хотя он, несомненно, представляет интерес с точки зрения становления образа в культуре монгольского мира.

Имея сходный сюжет и строение эпосы «Аргил Цагаан эбуген» и «Баян Цагаан эбуген», создают разный образный мир героя. В «Баян Цагаан эбугене» акцентируются характеристики Белого старца, связанные с охранением богатств, как их понимали кочевники; «Аргил Цагаан эбуген», переводимый как «Святой», «Чистый Цагаан эбуген» определяет возвышенную, божественную природу и статус персонажа. В обоих эпосах Хозяин Земли обладает всеми чертами, признаками, атрибутами,

характерными для богатыря, культурного героя (гиперболическое описание внешности и силы, так называемая «белая кость», юрта, достигающая облаков и мирообразующие символы, украшающие её, отсутствие поражений «в трех видах мужских игр» и др.).

Белый старец в эпосе не воюет активно, как подобает монгольскому герою. Его главная героическая функция – заложить крепкий корень родословной богатырей, защищающих страну и народ. В сюжетной линии, связанной с сыном и внуком Цагаан эбугена: Алтан ховч («Золотая тайга») и Монгон ховч («Серебряная тайга»), - типичное монгольское повествование о сватовстве, описывающее выезд героя, его сражение и выполнение заданий для получения невесты, становится символическим выражением развития богатырского рода, основа которого и была связана с Белым старцем – собирательным образом семейно-родового покровителя. Основной пафос образа - установление мира, покоя и единства на бескрайних просторах монгольских земель. Противостояние Цагаан эбугена чудовищам-мангустам, борьба с ними его сына, а потом и внука, занимающие в эпическом сюжете одно из ключевых мест, борьба сына и внука за семью, одоление препятствий, - это не только борьба за личную судьбу, но прежде всего борьба за общественный порядок, борьба за судьбу Земли, народа, за Миро-устройство. Отец, сын и внук, не знающие поражений, стали центральными фигурами народного фольклора.

Из девяноста девяти Тенгриев лишь немногие, - как например, Гэсэр, сын Хормудзы, были включены в героический эпос как заступники народа. Являясь одним из Белых Тенгриев, Цагаан эбуген наряду с Гэсэром или Джангаром становится героем, необходимым для сплочения народа перед лицом опасности. Ценой мира и покоя, обретенных на земле, становится его жизнь: дав родословную богатырям, Цагаан эбуген исчезает, погибая в битве.

Выполнив важную конкретно-историческую роль, образ Цагаан эбугена - богатыря не получил развития в изобразительном искусстве. В коллекции, собранной автором, тема героического присутствует только в одном произведении. Здесь появляется такой элемент одежды, как наплечник с орнаментом «уулэн хээ», являющийся неременной деталью одежды богатыря. В буддийских сутрах это героическое отзвучит в словах Цагаан эбугена: «если громко прокричишь мое имя семь раз, то я своим телом заслоню от вражеских стрел».

Анализ образа Цагаан эбугена в эпосе свидетельствует, что Белый старец был неразрывно связан с судьбами монгольского мира, меняя свой статус в зависимости от нужд народа и во всех случаях оставаясь не абстрактным божеством, а близким заступником, охранителем.

Важным для генезиса образа Белого старца в монгольском мире является период *буддизма*. Буддизм проникал в Монголию тремя волнами (IX-XII; XIII; кон. XVI вв.). Широкое распространение буддизма в его ламаистской форме в Монголии началось с конца XVI в. Противоборство шаманизма и буддизма завершилось ослаблением первого, но в результате непосредственных соприкосновений формировались разнообразные, разноуровневые пласты религиозного сознания: вырабатывался, так называемый, феномен «народной религии». Этот сплав официальной догматики и культов буддизма с языческими верованиями стал фактической, реальной религией народных масс (О. Розенберг, Дж. Тучи, В. Хайсиге). Именно его исследователи связывают с развитием и способами вхождения образа Цагаан эбугена в пантеон буддизма.

Включение Цагаан эбугена в буддизм не являлось следствием чисто внешних, механических заимствований, не было оно и приспособлением мировой религии к более древней местной традиции. При вхождении в пантеон буддизма образ Хозяина Земли проходил известную ассимиляцию. Буддизм требовал «реальной работы» - подвигов самосовершенствования. Материалы, связанные с Цагаан эбугеном, указывают: для того, чтобы быть включенным в новый пантеон, дух-Хозяин места должен был «преобразить себя» и взойти на новую ступень духовного сознания. Такими подвигами Белого старца можно считать его участие в битве с врагами истинной веры и победу над ними (эпизоды героического эпоса); достижение статуса Старца, - того состояния святости, когда одного благожелательного взора, одного жеста достаточно, чтобы вокруг расцвела Жизнь (сутра «Цагаан эбугений сан оршубай»); наконец, встречу с Всесовершеннейшим Буддой, который после беседы с Цагаан эбугеном дал наказ о его почитании. Усиливает образ Белого старца как буддийского божества и обнаруженный в сутре о Зеленой Таре сюжет ее встречи с азрацем, получившем благословение родиться в следующей жизни Цагаан эбугеном. В пластических искусствах встречается изображение Белого старца с Зеленой Тарой.

Не теряя черт языческого персонажа, при введении в буддизм образ Цагаан эбугена наделяется функциями, характеристиками, атрибутами буддийского божества. Так, он становится покровителем «Гурван эрдэнэ»- «Трех драгоценностей»; место его обитания связывается с горой Утайшань – местонахождением Манджушри; он оказывается защитником «ученого пространства» - хранилища книг и т.д. Все это находит отражение и в танках, и в скульптуре.

Завершает главу исследование датировки ранних сутр Цагаан эбугена. Опираясь на обстоятельства жизни и деятельности Мэргэн ламы, написавшего сочинения, включающие сутру Цагаан эбугена, а также на неопубликованную ранее сутру, хранящуюся в Монгольском институте лингвистики и литературы в фонде год бичиг под номером 400, автор связывает нижнюю границу бытования сутр о Цагаан эбугене не с восемнадцатым, а со второй половиной семнадцатого века.

Итак, исследование показывает: сохранив не столько архаические черты, сколько древнейшие корни, Цагаан эбуген миновал статус «псевдобуддийского божества» и вошел в буддийский пантеон в качестве его полноправного члена. Генезис образа может свидетельствовать об известной универсальности положения, высказанного виднейшим исследователем древнерусской культуры академиком Д.С. Лихачевым: «Язычество не отрицательная величина. Оно представляет собой определенную культурную ценность, которая с принятием христианства (в нашем случае буддизма. – Б.С.) не обесценивается, а поднимается на высоту иного миропонимания».

Во второй главе рассматриваются **«Иконографические основы образа Цагаан эбугена в изобразительном искусстве»**. Отмечается, что отсутствие добуддийских и буддийских иконографических и иконометрических источников о правилах изображения Белого старца, а также утраты сведений о месте изготовления или первоначального нахождения представленных в диссертации произведений, плохая сохранность многих вещей, имперсональность творчества средневековых мастеров и т.д. не дают оснований для утверждений о существовании официально установленной регламентации изображений Цагаан эбугена. Однако, материал главы свидетельствует, что в живом подвижном пространстве культуры монгольского мира существовала и широко «ходила» совокупность устойчивых иконографических

признаков, делающих образ Белого старца отчетливо узнаваемым. Не будучи сведенными к строгому догматическому канону-схеме, канону-шаблону, изображения сохраняли теплоту и близость Божества и человека, которые отличали ранние или очень развитые, утонченные формы религиозного сознания.

Источниками для вычленения иконографических основ образа Хозяина Земли стали буддийские тексты, шаманские призывания, эпос, произведения изобразительного искусства, сравнительный анализ имеющихся памятников с изображениями божеств буддийского пантеона, описанных в широко известных в монгольском мире иконографических трактатах, а также косвенные сведения, рассыпанные в пространстве древней и средневековой картины мира.

Иконографические основы образа Цагаан эбугена богаты и разнообразны, что естественно объясняется множественностью наслоений, формирующих этот образ. Отмечаются языческая и буддийская составляющая, влияние тибетской иконографии, воздействия китайской, а в Бурятии и Калмыкии окружающей их российской, культур. Особо соотносятся иконографические описания, содержащиеся в письменных источниках и в изобразительном материале, восходящем, в частности, к одному из ранних монгольских антропоморфных изображений: каменной личине-амулету, найденной в погребении Норовлийн-уула.

В главе подробно рассматривается весь комплекс иконографических элементов, входящих в образ: лицо, волосы, фигура, одежда, обувь, головные уборы, в том числе «неканонической» - пятилепестковая шапка-корона, символизирующая принадлежность Белого старца к лotosовому семейству Будды Амитабхи; схема восходит к иконографии коронованного Будды. Классифицированы его позы, рассмотрены основные мотивы, образующие его среду, выделен тип композиции «Церендуг» – «шесть символов долголетия». Иконография среды дополнена рассмотрением изображений трона: от лotosового до скалы, циновки, шкуры быка или тигра. В иконографию «окружения» Цагаан эбугена входят также божества буддийского пантеона: Будда на лotosовом троне, Будда Амитаюс, Зеленая Тара и Пехар, персонажи, прислуживающие Белому старцу и ламы, помогающие ему. В главе выделяются его основные атрибуты (четки, посох с головой дракона, «Три драгоценности», Чинтамани, книга, колокольчик, меч, охваченный огнем) и канонические жесты (абхья мудра, тараджны мудра и наиболее часто встречающаяся бхумиспарша мудра – мудра касания Земли). Среди декоративных элементов, сопровождающих изображения Цагаан эбугена, - орнаменты, символизирующие соединение двух начал: хан бугуйвч (два соединенных ромба) и хатан суйх (два соединенных круга). Завершает описание элементов иконографии Цагаан эбугена изображения нимба вокруг его головы и нечасто встречающегося радужного сияния вокруг головы и тела, в которых нельзя не увидеть влияние буддийской иконографии.

В главе делается вывод о том, что сюжетно-бытовая сторона образа Цагаан эбугена в изобразительной иконографии отражена слабо. Наиболее развиты – миромоделирующие элементы. В танках, в скульптуре, в декоративно-прикладном искусстве ясно прослеживается их многократное повторение, «рифмование», которое в каждом произведении образует бесконечно вариативную совокупность времен и пространств, смыслов и значений лика мироздания, как оно проявляется через образ Хозяина Земли. Как показывает иконографическая традиция, эквивалентность образа Цагаан эбугена архетипам горы, пещеры и т.п. устойчиво закрепляет за ним роль медиальной оси, гармонизирующей отношения Неба и Земли. Войдя в пантеон

северного буддизма, Цагаан эбугена не обрел там устойчивого места и мигрировал, «кочевал» в храмовом пространстве и в храмовом сознании от родового предка, от локального местного хтонического божества, от «порога» храма до разряда дхармапал, до сокровенной алтарной части в зависимости от развития буддизма в монгольском ареале и ассимиляции в нем культов добуддийского происхождения.

Плодотворным для решения иконографических проблем оказался иконометрический анализ изображений Белого старца, впервые проведенный на основе работ Лобсан-Данби-Чжалцхана: «Переправа мудрецов», «Добрый путь благого начала» (перевод на русский язык и комментарии М.К. Герасимовой). Иконометрические схемы показали, что ряд типологических изображений, выполненных в Калмыкии, Бурятии и Монголии, строго не следуя какому-либо одному иконометрическому правилу, в основном все же соответствовали «комплексу физических данных», которые характерны для иконометрии буддийских божеств шестого и выше, - по классификации Н. Цултэма, - разрядов. Этот анализ также свидетельствует, что классические иконометрические схемы, как правило, корректировались в образе Хозяина Земли конкретными, жизненными наблюдениями. Наличие достаточно большого числа изображений Белого старца не соответствующих иконометрии буддийских божеств высокого ранга может быть объяснено и сохранением устойчивой древней изобразительной традиции воплощения «родового предка», характерной для народной религии, и стилистикой художественных школ, где создавались изображения.

Несмотря на трудности выявления эволюции основных иконографических схем Белого старца, объясняемые особенностями источников и самого изобразительного материала, можно с большой долей достоверности предположить, что общее направление развития иконографии к кон. XIX – нач. XX века вело к появлению и укреплению в ней элементов, символизирующих полноту духовной реализации и трансцендентной мудрости Цагаан эбугена (радужное сияние, корона, включение в изображение Будды Амитаюса). В развитии иконографии достаточно ясно прослеживается линия, идущая от простого однофигурного изображения, близкого онгонам, к развернутым многофигурным композициям, подчас включающим в себя самостоятельные иконографические мотивы (Дугар Дзайсане, Тунша).

В заключение главы отмечается: иконографический феномен Цагаан эбугена в пространстве монгольского ареала относится к живым, развивающимся явлениям. Несмотря на богатый многовариантный иконографический комплекс Цагаан эбугена, традиционная культура монгольского мира так и не выработала единый презентующий его символ.

Третья глава посвящена **«Особенностям образа Цагаан эбугена в живописи и скульптуре Монголии, Калмыкии, Бурятии»**. Материал показывает, что в названных национально-художественных школах образ Цагаан эбугена опирается на устойчивую традицию его бытования в народной среде и в монастырских кругах. Иногда, как это случилось в Калмыкии, с Белым старцем, как с олицетворением родной земли, связывалась бережно охраняемая национальная самобытность. Образ прочно вошел в системообразующее ядро ментальности монгольского ареала и связанная с ним изобразительная традиция оказалась особенно важной для выявления специфики той или иной художественной школы региона. Мастера органично соединили особенности национального художественного мышления с общими для монгольского мира каноническими приемами, в одних случаях, ослабляя

канонические требования и впуская в культовое искусство фольклорный характер; в других – сохраняя традицию, но значительно смягчая общий характер персонажа; в третьих – вводя национальный элемент (одежда, декор); в четвертых – вырабатывая новый иконографический тип и создавая в его пределах художественно убедительные варианты образа. Однако, произведения, связанные с Цагаан эбугеном, не лишены и внешних, по отношению к ареалу, стилистических влияний: индийских, тибетских, китайских. Различные стиливые черты соединены здесь не формально, не механически. Они тщательно отобраны и так художественно обобщены, что в приемах декоративной стилизации преодолевается их разнородность, несовместимость, даже противоположность, и создается гармоничное художественное целое. Такое «смешение стилей» ближе к художественному явлению, называемому ныне «историзмом». Несмотря на стиливое многообразие, в конечном счете, глубина народной памяти охраняла целостный облик, «перерабатывая» и «переплаывая» все приводящее.

Собранные в работе произведения по образно-стилистической наполненности отчетливо разделяются на ряд групп. Их многообразие может быть свидетельством как эволюции художественного сознания народов монгольского ареала, нарастающей одухотворенности картины мира, так и проявлением параллельного сосуществования в неоднородном конкретно-историческом массиве культуры нескольких пластов художественного сознания: его архаико-хтонических форм, различных граней буддизированных пластов, народной традиции, – что, вполне отвечает феномену «народной религии».

Наиболее архаизированный образ Хозяина Земли олицетворяет ее древнее таинственное, сумрачное нутро. Хтонически застывшая фигура божества, полная магической экспрессии, в стилистике несущая следы тотемистической маски, древних онгонов и т.п., как правило, «выглядывает» из пространства пещеры. Эту стиливую группу отличает цельность, плотность, сравнительно малая расчлененность массы, слабая проработанность внешнего силуэта и силуэта внутренних форм, укрупненная голова. Пластику лица часто определяет хтоническая улыбка и широко раскрытые глаза. Этот тип встречается во всех художественных школах. Более экспрессивно он выражен в монгольской художественной традиции; сдержанная архаика характеризует Калмыкию; в целом он явно смягчен в произведениях бурятских мастеров. В данной стиливой группе преобладает мелкая деревянная пластика. В танках хтонический образ чаще связан с композицией типа «Церендуг». Работы данного вида тяготеют к народно-ремесленному началу; реже они несут отзвуки искусного мастерства художественных школ при ведущих монастырях. Образ Земли в облике ее Хозяина здесь раскрывается как пространство косное, неподвижное, полное таинственной неизведанности и подстерегающих опасностей. Это земля, не освоенная сознанием; тотем недр Земли.

В другой трактовке образа Цагаан эбугена в композиции «Церендуг», бытующей во всех национальных школах, Хозяин Земли представлен с характерной «милосердной», но не слащавой, улыбкой, «милосердным», но не угодливым, «наклоном головы», радующимся и милующим все живое. Здесь Белый старец выступает как Хозяин цветущей Земли, Земли обильной и щедрой. Даже скалистая пещера, олицетворяющая хтоническое начало, процветает увившими ее цветами, налитыми соками земли плодами, крупными «мясистыми» листьями дерева. В этих работах ярко отразились народные мечты о «земле обетованной», где царит

счастливая гармония природы и всего живущего на ней. В ряде композиций народная традиция возвышена до буддийского представления о диважин-сугхавати – «счастливой Стране», «Чистой земле», которая была сотворена Буддой Амитабхой и в которой живут «неизмеримо долго», испытывая «беспредельное счастье». Последнее нашло отражение в работах не только народных мастеров, но и в произведениях, вышедших из монастырских художественных школ. Рассматриваемый тип изображений, как правило, характеризуется радостным колоритом, предметно многословной композицией, рисунком, который остается в пределах конкретной земной формы.

Убедительностью связи живого народного чувства и буддийской созерцательности выделяется высокохудожественная монгольская танка Цагаан эбугена из монастыря Эбугент, воплощающая одно из буддийских совершенств (парамита) – упая – помощь другим, имперсональность, обращение ко всем сразу, глубокое желание давать просветление низшему. Мастерство исполнения, подержанное «авторитетностью» танки в религиозно-художественной среде, позволяет выделить фигуру исполнителя её как «Мастера танки Цагаан эбугена из монастыря Эбугент».

Пространство монгольской культуры дало импульс и для создания другого высокохудожественного живописного образа Белого старца (роспись в провинции Увурхангай, монастырь Шанх). В нем своеобразно визуализировано еще одно из шести буддийских совершенств – состояние высшей (из возможной для божества, имеющего хтонические корни) духовной реализации, близкое праджня – трансцендентной мудрости как средства спасения. В классической буддийской школе Дзанбазара был создан облик Хозяина Земли возвышенный, одухотворенный высоким мастерством, которое преобразовало архаический образ изнутри, приблизив его к утонченному кругу парамита. Религиозно-философская идея вошла в монгольскую роспись символически как особое медитативно-созерцательное состояние её Хозяина. Погруженность, сосредоточение сознания Белого старца на мире, созданном духовной силой дхьяни-Будды, успокаивает, гармонизирует образ, наполняет его интонацией некоего прорыва на новый одухотворенный уровень постижения сущности бытия Земли, уровень, полный скрытой утонченной пассионарности. Именно этот образ Земли словно стоит перед внутренним взором Цагаан эбугена. Эстетизированность формы, тонкая линейность, благородство ритмов и тонально-цветовых переходов, некоторая валёрность – таковы стилевые черты композиции данного типа.

Особое место в художественном освоении образа Хозяина Земли занимает очеловеченный, - в пределах, возможных для божества, имеющего архаические корни, - полный психологизма и известной портретности, образ, встречающийся в танках Калмыкии. Индивидуальные черты, различные эмоциональные состояния, прежде всего сострадание, - окрашивают его. Сфера страдательности, жертвенности составляет основу «четырех благородных истин» буддизма. Однако, в буддизме она непосредственно соотнесена с совершенствованием (парамита), с «накоплением благих заслуг», которые и преодолевают, преображают энергии страдания. Страдание в буддизме – не рефлексия, в которой переплетаются самотерзание, самоедство, самоуничтожение, неверие в свои силы. Такое, направленное на себя, страдание нередко является предметом живописи художника-портретиста, работающего в, так называемом, «западном стиле». Очеловеченность Цагаан эбугена в калмыцких танках далека от человеческой рефлексии. «Традиционный художник» не отрицает

страдание, но и не погружается целиком в мучения и терзания, обессиливающие человека. Страдание Белого старца есть сострадание. Оно направлено не на себя, а на мир, на Землю и человека, за судьбу которых он ответственен как Хозяин. Непреложная связь в буддизме страдательности с «добыванием совершенств», ведущих к «прекращению страданий», реализуется в изобразительной традиции калмыцкого образа через отображение в нем необходимых условий «прекращения страданий» – через нерушимое внутреннее спокойствие, равновесие, несомненность духа, обуздание страстей, свойственные уникальным калмыцким композициям «Предстояния». Всем своим обликом Цагаан эбуген в калмыцких танках утверждает буддийский тезис: задача не в том, чтоб очередное испытание и напряжение, вызванное им, закончилось как можно скорее, а в том, чтобы, претерпев страдание, пройти сквозь него, не теряя достоинства духа. Земля в этих танках предстает как «Земля людей».

В главе отмечается, что ввиду крепкой традиции архаичных культов, связанных с недрами земли, Цагаан эбугену нелегко «уподобиться» буддийским милосердным божествам. Сила магической экспрессии не всегда может полностью трансформироваться милосердным ликом, даже в таких выразительных репрезентативных изображениях, как монгольская танка с VIII Богдо-гегеном (кон. XIX-нач. XX в.; Зимний дворец VIII Богдо гегена, Улан-Батор).

В художественном освоении образа Цагаан эбугена трудно переоценить значение искусства Бурятии. Иконография Белого старца здесь типологически разнородна. Выделяются образы, основанные на тибетской художественной традиции. В одних памятниках культовое искусство смело ввело образ, имеющий глубокие хтонические корни, в ранг высшего буддийского пантеона, создав художественно убедительные произведения. В других, тибетская художественная традиция настолько преодолела архаический образ, что Цагаан эбугена можно узнать только по отдельным сохранившимся атрибутам. Однако, именно на основе тесной связи бурятского искусства с тибетской традицией здесь появилась уникальная иконография Цагаан эбугена и была создана необычная художественно выразительная танка, где Хозяин Земли предстает на фоне своеобразного тотема-Космоса, сидящим над миром и взирающим на мир. Созданная в начале XX в., танка (Музей Российской ассоциации буддистов школы Карма Кагью) вписывается в феномен «мирового космизма», формирующийся в этот период. В процессе художественного освоения из божества, мрачно выглядывающего из пещеры, олицетворяющей «нутро земли», Земля и её Хозяин трансформировались в божество надмирных космических высот.

Большая группа монгольских и бурятских изображений несет печать китайских влияний (элементы одежды китайского сановника, элементы минского и цинского императорских головных уборов, понимание линии, трактовка пейзажных мотивов, своеобразный общий «чувственный элемент»). Время формирования художественного и иконографического канона Белого старца в буддизме совпало с периодом господства над Монголией, Китаем и Тибетом маньчжурской династии, что в искусстве неизбежно создало благоприятные условия для миграции художников и диффузии художественных идей. Монгольская культура невольно приобщалась к общеманьчжурскому художественному процессу, воспринимая усложненные формы искусства, бытующего в пространстве, находящимся под властью Маньчжурии.

Во всех национальных школах изображения Цагаан эбугена отличается разный исполнительский уровень. К образу Хозяина Земли обращались и профессионалы-

художники из монастырских школ, владеющие высоким религиозно-художественным каноном, и народные мастера, которые несли наивное переживание близкого божества, и ремесленники, выполняющие массовые заказы на популярный образ.

В танках Цагаан эбугена можно обнаружить бытование разных исторических форм средневекового живописного станковизма. Бурятские изображения, выполненные по тибетскому канону, более всего приближаются к концепции строго тибетского понимания танки. Композиция типа «Церендуг» в разных школах изобразительного искусства адресует к концепции средневековой миниатюры с её искусством изыскано-плоскостного письма, тонкой линейной дифференциации.

В конце главы подчеркивается, что в соответствии с бытовавшей в монгольском буддийском мире тибетской теории сакрального искусства через образы Цагаан эбугена, визуализируемые в произведениях живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, в художественном пространстве монголо-язычного ареала происходило своеобразное непосредственное, духовно-практическое освоение Земли: её архаизация (пещера – «нутро земли») или утонченное возвышение (Земля – «Чистый рай»), сведение к плоскостности, планиметрической панорамности или тотему Космоса. Какой чувствовал художник Землю, такой он и изображал её Хозяина и наоборот. Само произведение в этом случае представляло временно ограниченную часть бесконечного космического пространства, в котором происходило взаимодействие Земли, её Хозяина и человека. Так, художественное освоение образа Хозяина Земли в контексте тибетской теории сакрального искусства подразумевало её духовно-бытийное преображение. Не случайно храмовую живопись: настенные росписи, танку, – называли общим словом «жинг ххамс» (кшетра), отсылающим к пунья-кшетра, буддакшетра: «поле благих заслуг», «земля Будды».

В четвертой главе **«Цам и образ Белого старца»** исследуется роль и место Цагаан эбугена в сценографии и духовно-смысловом пространстве храмово-площадной мистерии. Здесь освещаются истоки и история Цама, в том числе в Монголии, Бурятии и Калмыкии; формы Цама, укорененные в монгольском ареале, его древние черты (на примере «Цам Белого старца»), эпические корни, буддизированные пласты.

Отмечаются трудности проникновения в содержание Цама, связанные с существованием в нем, как во всякой мистериальной церемонии, внешнего и внутреннего уровней действий и смыслов. В главе подчеркивается, что устойчивость «внутренних» сакральных смыслов культуры стала основой живучести глубинных традиций Цама, того, что театральная или массовая зрелищная культура не «поглотили» целиком ценнейшие смыслы сокровенного ритуала – явление Богов на Землю и символическое уничтожение ими в ритуальном «танце Небес» врагов веры.

История и точное время появления образа Белого Старца в мистерии Цам в Монголии не ясна. Его имя в Цаме – Лхасын-Церен равнозначно «уурдийн их тэнгэр» («Небесно вечно живущий»), что подчеркивает «вписанность» Цагаан эбугена в тенгрианство и ставит его иерархически выше духов шаманизма – участников Цама. Пространственная сценография различных форм Цама, организовывающая по принципам фрактального подобия, своеобразной «синхронизации» сакральную архитектуру, ритуальные костюмы, маски, танки, пластику, исполнителей,двигающихся в ритме священной музыки, мантр, тарни, (разнонаправленные спиралевидные, вихревые движения, прыжки, повороты, приседания, вращения) отражает священную топологию вертикальной и горизонтальной сфер структуры

бытия. Пространство сценографии дополняется еще одним видом пластических движений: время от времени в параллель основному ритуальному действию вводятся эпизоды, так называемого, «отвлекающего характера», которые словно «скрывают», маскируют важнейшие ритуалы от профанов. Кульминацией этих «зрелищных форм, организованных на началах смеха», считается образ Цагаан эбугена. Однако, философия смеховой культуры позволяет интерпретировать поведение народно-комического персонажа в Цаме и более сложно. В онтологическом плане смех представляет собой многогранное, полисемантическое, разнонаправленное явление; формы смеховой культуры переменчивы (М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, В.Я. Пропп). Двумириность древних форм сознания, где были равноправно священны «серьезные обрядовые» культы и «ритуальный смех», превращает Цагаан эбугена в единственного в Цаме носителя ритуально-очищающего, «мирообразующего смеха», который помогает успешной реализации цели мистерии – рождению катарсиса очищения и возвышения.

Среди предметов изобразительного искусства, входящих в оформление образа Цагаан эбугена в Цаме выделяются маски: надевая их, участники ритуала не «исполняли роли», а «служили Цам» в полном единстве своего внутреннего и внешнего проявлений, призывая через себя божество. Маски изготавливались исключительно по канону и входили в число высокочитимых произведений декоративно-прикладного искусства. В главе дается описание технологии изготовления масок из папье-маше.

Маски Цагаан эбугена отвечали основным иконографическим характеристикам образа и, как правило, соответствовали его архаико-хтонической форме. Однако, по образно-пластическому решению, по этническому типу (монгольский, бурятский, китаизированный) приведенные в работе маски различны; они наглядно отражают картину многообразия пластов религиозно-художественного сознания народов монгольского ареала. Традиционно к шедеврам масок монгольского Цама относится выразительная маска, выполненная мастером Пунцаг Осором во второй половине XIX в. Как показывают наблюдения, она стала прототипом многих масок Цагаан эбугена, бытующих до наших дней.

Не менее значима и маска, хранящаяся в Музее Чойжин ламы в Улан-Баторе (кон. XIX в.). Здесь «ломается» сама хтоническая неподвижность облика: явственно звучат ноты психологизма. Образ, призванный устрашать врагов веры, оборачивается предельным страданием, озабоченностью, застывшей в глазах болью. Подобный тип изображений нередко встречается в разных видах искусства этого времени и объясняется крайне сложной конкретно-исторической ситуацией в Монголии. Приводимые в работе две фотографии одной и той же монгольской маски, опубликованные Н. Цултэмом, Б. Ринченом, В. Форманом и сделанные под различными ракурсами и при разном освещении, свидетельствуют об удивительном мастерстве художника в передаче изменчивости облика духа природных стихий, что, кстати, использовалось «исполнителями» Цама.

Новые грани религиозно-художественного сознания отражены в масках Цагаан эбугена для бурятского Цама. Одна из них по внутреннему состоянию максимально приближена к созерцательному буддийскому облику, другая отражает народно-фольклорную трактовку образа: Хозяин Земли предстает в виде умудренного жизнью пожилого бурята с ласковым и вдумчивым взглядом, устремленным на зрителей.

Что касается одежды Цагаан эбугена, то в отличие от крайне символизированных костюмов большинства персонажей, Белый старец выходит на площадь Цама в одежде простолоюдина. Из сакральных атрибутов, сопровождающих его, выделяются большие простого рисунка четки и посох. Пластика движений строится на максимальном приближении к пантомиме или непосредственному строному поведению. Импровизационность словно стирает грань между церемониальной торжественностью процессов Цама и чисто бытовым поведением зрителей в повседневной жизни. Перефразируя Д. С. Лихачева можно сказать, что функция смеха в образе Цагаан эбугена – обнажать правду, «раздвигать реальность» от покровов условностей этикета (во имя этики!), и церемониальности (во имя традиции!) - опасностей, которые подстерегают «серьезную сторону» культуры, уводя ее от живых и непосредственных бытийных ценностей в мир искусственной, усложненной вторичной знаковости, и в конечном счете, превращая в холодное, пустое, формальное представление¹.

К особенностям «ритуального смеха», выраженным в Цаме через образ Цагаан эбугена автор относит и то, что здесь «серьезное» и смеховое начала не разведены, а объединены в едином мистериальном действии. Кроме того, Цам избегает крайностей снижения: срамословия, ругательств и т.п. Здесь нет того полного переворачивания системы ценностей, о котором писал М.М. Бахтин, характеризуюя гротескный реализм европейской средневековой культуры. В Цаме сохраняется известный паритет серьезного и смешного, что удерживает мистирию от крайностей формализма, пошлости и циничности. В главе подчеркивается, что благодаря образу Цагаан эбугена «серьезное» и смеховое начала в Цаме едины, как они едины в живой непосредственной жизни.

В **Заключении** подводятся общие итоги работы, формулируются основные выводы.

Основные результаты исследования опубликованы автором в следующих работах:

1. Батчулуун С. Своеобразие образа Белого старца – божества монголо-этнического ареала // Республиканская научно-практическая конференция “Искусство во времени и пространстве евразийской художественной культуры”. Элиста, 2003. С. 76-83.

2. Батчулуун С., Уроженко О.А. Об иконографических универсалиях в буддийском искусстве монголо-этнических народов: образ хозяина земли Белого Старца Цагаан Эбугена // 100 лет со дня рождения Ю.Н.Рериха. Материалы международной научно-общественной конференции. М., 2003. С.339-346.

Батчулуун С. Образ хозяина земли Белого Старца в искусстве Монголии, Бурятии и Калмыкии как отражение взаимодействия культур // Путь Востока: межкультурная коммуникация. VI Конференция молодых ученых. СПбГУ, 2003. С.53-60.

4. Батчулуун С. Образ Цагаан эбугена - Белого старца в монгольском искусстве: от неолитической личины к буддийской росписи // Известия Уральского Государственного университета. Екатеринбург, 2004. Вып. 7. №31. – С. 241-251.

¹ Лихачев Д.С. Смех в древней Руси // Избранные работы. Т.2. - Л., 1987. - С.356-357.