



Научная статья
УДК 75:294.3(571.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.016

Наследие буддийской живописи Тибета и Бурятии в творчестве современного художника тханка Александра Кочарова



Деменова Виктория Владимировна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская Федерация
vikina@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-2348-8817>, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-код (Science Index): 8679-6459



Шишминцева Анастасия Максимовна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская Федерация
anshiku241@yandex.ru, <http://orcid.org/0009-0000-5740-1786>, SPIN-код (Science Index): 8403-2234

Аннотация. С начала 1990-х годов буддийская художественная традиция Бурятии, формировавшаяся в регионе на протяжении XVIII – начала XX века, после десятилетий гонений на религию начала свое постепенное возрождение. В течение последних тридцати лет бурятская буддийская живопись развивается в активном взаимодействии со всем буддийским миром, при этом особое внимание уделяя тибетской традиции. Это можно увидеть на примере деятельности Александра Кочарова, одного из первых в России профессиональных живописцев тханка современного поколения буддийских деятелей, чье творчество до настоящего момента не становилось предметом специального искусствоведческого исследования. Через призму жизни и творчества А.А. Кочарова в статье анализируются основные этапы возрождения буддийской художественной традиции Бурятии в ее взаимодействии с современными тибетскими живописцами. Прослеживается путь художника от встречи с учителем Жимба-Жамсо Цыбеновым в Бурятии (Россия) и обучения в школе тибетской живописи Сангье Еше в Дхарамсале (Индия) до положения наставника и заслуженного мастера живописи тханка в Республике Бурятия и зарубежом. Тханки А.А. Кочарова исследуются на основе стилистического анализа в ракурсе взаимодействия тибетских и бурятских черт. Фиксируются признаки собственного художественного языка мастера, основанного на преемственности традиций двух стран.

Ключевые слова: бурятская живопись, тибетская живопись, буддийское искусство, буддийская художественная традиция, тханка, Ваджраяна, Александр Кочаров

Благодарности: авторы статьи выражают признательность мастеру буддийской живописи Александру Арамовичу Кочарову за предоставленную информацию и материалы.

Для цитирования: Деменова В.В., Шишминцева А.М. Наследие буддийской живописи Тибета и Бурятии в творчестве современного художника тханка Александра Кочарова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 268–285. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1159>.

Original article

The heritage of Tibetan and Buryat Buddhist painting in the oeuvre of contemporary thangka artist Alex Kocharov

Victoria V. Demenova

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation

vikina@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-2348-8817>, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-code (Science Index): 8679-6459

Anastasia M. Shishmintseva

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation

anshiku241@yandex.ru, <http://orcid.org/0009-0000-5740-1786>, SPIN-code (Science Index): 8403-2234

Abstract. Since the early 1990s, the Buddhist artistic tradition of Buryatia, which was formed in the region during the 18th to early 20th centuries, has been gradually reviving after decades of religious persecution. In the past thirty years, Buryat Buddhist painting has developed through active interaction with the entire Buddhist world, with a particular focus on the Tibetan tradition. This can be seen in the oeuvre of Alex Kocharov, one of Russia's first professional thangka painters of the modern generation of Buddhist figures. However, his oeuvre has not been the subject of significant art historical research until now. This article examines the life and work of Alex Kocharov to analyse the main stages of the revival of the Buddhist artistic tradition in Buryatia, specifically in its interaction with modern Tibetan painters. The article traces Kocharov's path from his initial meeting with his teacher, Zhimba-Zhamso Tsybenov, in Buryatia (Russia) to his studies at the Ven. Sangye Yeshe School of Tibetan painting in Dharamsala (India), and finally to his role as a mentor and renowned master of thangka painting in the Republic and abroad. Through a stylistic analysis, the article examines Kocharov's thangkas and identifies the signs of his own artistic language, which is based on the continuity of traditions from both Tibet and Buryatia.

Keywords: Buryat painting, Tibetan painting, Buddhist art, Buddhist artistic tradition, thangka, Vajrayana, Alex Kocharov

Acknowledgements: the authors of the article would like to express their gratitude to Alexander Aramovich Kocharov, master of Buddhist painting, for the information and materials he provided.

For citation: Demenova, V.V. and Shishmintseva, A.M. (2025) 'The heritage of Tibetan and Buryat Buddhist painting in the oeuvre of contemporary thangka artist Alex Kocharov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 268–285. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.016.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1159>. (In Russ.)

Введение

Как было отмечено нами в тезисах международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (Москва, Институт востоковедения РАН) вслед за А.Ж. Бальжуровой [1, с. 46, 49], «начало формирования бурятской художественной традиции относят к XVIII веку, а сложение художественных школ при дацанах — к концу XIX – началу XX века [2, с. 114]. Бурятская традиция ярко проявила себя как в скульптуре, так и в живописи тханка. Если атрибуция первой не вызывала особенных сложностей — выделено и изучено художественное наследие выдающегося мастера оронгойской школы буддийской скульптуры Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934) [3], — то с живописью не всё так просто. В силу единовременного бытования внутри буддийских монастырей Бурятии в XVIII–XIX веках тханок из разных стран первые исследователи нередко относили к бурятской школе и позднюю китайскую живопись, то есть место хранения и бытования часто путалось с местом создания [2, с. 114; 4]. Так в первом и до настоящего времени единственном альбоме по буддийской живописи республики из фондов Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова¹, составленном Ц.-Б. Бадмажаповым в 1995 году [4], наряду с вышивкой и аппликацией представлено 78 живописных работ, не все из которых на современный взгляд можно определить как созданные бурятскими мастерами. Еще раз подчеркнем, «сегодня, благодаря стараниям ряда российских исследователей, среди которых сотрудники Национального музея Республики Бурятия С.Б. Бардалеева и А.Ж. Гомбоева (Бальжурова); Ю.И. Елихина, ведущий научный сотрудник отдела Востока, хранитель монгольской, тибетской и хотанской коллекций Государственного Эрмитажа; Е.В. Асалханова и другие, появились описания отличительных особенностей живописи Бурятии XVIII – начала XX века» [2, с. 114] (см., например, [5; 6; 7]). Тем не менее исследование путей передачи наследия буддийской живописи, выявление личных и стилевых взаимосвязей между учителями и учениками, продолжателями традиций, в современный период представляется крайне актуальным.

Особенностью буддийской художественной среды и буддизма Бурятии в целом является условность границ распространения традиции от ее центра — Тибета, поскольку буддийские сангхи России и Тибета плотно общались и сотрудничали в прошлом и остаются тесно связанными между собой и в наши дни. Так, например, известный факт, что в XVIII веке первым настоятелем первого бурятского монастыря Балдан Брайбун стал

тибетец Агван Пунцог [8, с. 121]. На рубеже XIX–XX веков видную роль во взаимоотношениях царского двора с буддийским миром в целом сыграл наставник Далай-ламы XIII бурят Агван Доржиев. «Из Бурятии происходили два учителя тибетского наставника досточтимого Еше Лодоя Ринпоче (1940–2025), который в 1990-х годах сам был приглашен в республику и позже основал дацан “Ринпоче Багша” в Улан-Удэ» [2, с. 116]. Исследования последних лет подтверждают историческую устойчивость и многоуровневость взаимоотношений буддийской сангхи Тибета и России [9]. Тем не менее бурятская художественная традиция, формировавшаяся в этом контексте и в условиях территориальной близости Монголии, отличается самобытными композиционно-стилевыми, цветовыми, орнаментальными, пластическими чертами.

Связи России, Тибета и Монголии стали вновь актуальными во времена активного возрождения буддийской сангхи с начала 1990-х годов после почти полного уничтожения в 1930-х годах. Процесс не был внезапным и одномоментным, так как имел под собой подготовленную почву. Несмотря на все сложности, оставались в живых редкие хранители традиции — ламы, а уже с 1945 года начали проводиться открытые службы в Иволгинском дацане; в 1946 году, спустя десятилетие, был вновь открыт Агинский дацан. То же можно сказать об искусстве. Благодаря таким мастерам, как Данзан Дондоков (1895–1983) и Жимба-Жамсо Цыбенков (1904–1995), художественная традиция Бурятии всё же была сохранена и передана следующему поколению.

Как и в начале XX века, в течение последних тридцати лет бурятская живописная традиция не была замкнутой системой, и художники активно взаимодействовали со всем буддийским миром, особое внимание уделяя тибетской живописи. Это можно увидеть на примере творчества Александра Арамовича Кочарова, который стал одним из первых в России профессиональных живописцев тханка из «возрожденного» поколения буддийских деятелей. Сегодня его работы находятся в собраниях Национального музея Республики Бурятия (Улан-Удэ), Общественного музея имени Н.К. Рериха² (Москва), в резиденции Его Святейшества Далай-ламы XIV (Дхарамсала, Индия) и других монастырях Индии, в дацанах Бурятии и Забайкалья, среди которых Иволгинский, Агинский, Цугольский и Узонский, а также в государственных и частных коллекциях США, Японии, Франции и других стран.

Цель настоящего исследования — во-первых, осветить творческий путь одного из ключевых современных мастеров буддийской живописи тханка в России с точки зрения важного

¹ Ныне входит в состав Национального музея Республики Бурятия.

² В настоящий момент коллекция Государственного музея Востока.

для буддизма Ваджраяны аспекта взаимодействия учителя и ученика, для чего использован историко-биографический метод; во-вторых, с помощью формально-стилистического метода проанализировать, как художественные особенности бурятской и тибетской живописных традиций основных учителей А.А. Кочарова проявляются в его творчестве.

Отметим, что искусствоведческие труды о жизни и творчестве художника практически отсутствуют, поэтому в данной публикации мы будем опираться на авторизованные интервью с живописцем, проведенные авторами в период с октября 2023 по январь 2025 года, и немногочисленные выступления самого А.А. Кочарова, в которых он рассказывает о своей жизни и творческой деятельности³. Автобиографические воспоминания живописца, в том числе о встрече с Сангье Еше, вошли в монументальный труд, составленный Ц.П. Ванчиковой «Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье», — первое комплексное описание истории распространения и бытования буддизма в Забайкалье, вышедшее в 2008 году [10].

«Учитель и ученик»:

путь А.А. Кочарова в буддийской живописи

Еще в 1978 году, когда активная религиозная деятельность была под запретом, Александр Кочаров приехал из Центральной России в Бурятию, где встретил своего главного духовного наставника и первого учителя живописи тханка Жимба-Жамсо Цыбенова, продолжателя бурятской живописной линии [10, с. 330] (ил. 1). Стоит отметить, что лама Жимба-Жамсо с детства обучался в бурятских дацанах, Тарбагатайском и Агинском, а в 1923 году отправился в Монголию. Там он пробыл больше 10 лет, постигая философские дисциплины в монастырях и занимаясь с отдельными учителями медициной и живописью [10, с. 331; 11].

Посещение Бурятии мастером стало постоянным. Прочувшись у Ж.-Ж. Цыбенова около 10 лет, в 1989 году Александр Кочаров отправляется в город Дхарамсалу (штат Химачал-Прадеш, Индия), где с 1960 года находится резиденция Его Святейшества Далай-ламы XIV. Туда живописец был приглашен после его знакомства с прибывшими в республику членом правительства Индии, ламой Бакулой Ринпоче и представителем Далай-ламы Келсангом Еше [10, с. 334]. «В Дхарамсале А. Кочаров поступает учиться в школу тибетской живописи тханка, основанную в 1977 году при

Библиотеке тибетских трудов и архивов (*Library of Tibetan Works and Archives*), которую возглавлял по поручению Далай-ламы его личный художник Ген⁴ Сангье Еше» [3, с. 115] (ил. 2). Официально обучение длилось пять лет, однако художники в меру своих способностей и желания могли как завершить его раньше, так и оставаться при учителе на более долгий срок. Получив систематизированное образование живописи тханка, Кочаров окончил школу в 1992 году с дипломом высшей категории.

Что же включало в себя обучение? По словам А.А. Кочарова, первые несколько лет в Дхарамсале преподавали рисунок, и только доведя его до совершенства, запомнив пропорции основных божеств буддийского пантеона, ученик мог приступить к созданию живописного произведения. Художников обучали изготавливать краски из минеральных пигментов и самостоятельно подготавливать холст. Параллельно у других наставников можно было изучать тибетский язык, историю и философию буддизма. Художники читали религиозную литературу на тибетском, связанную с иконографией и иконометрией, должны были знать английский язык для понимания англоязычных искусствоведческих текстов. По окончании школы студенты сдавали экзамены, включающие в себя тесты на тибетском языке по теории буддизма и буддийской живописи и написание трех предложенных экзаменаторами божеств за два часа по памяти. Кроме того, преподаватель живописи рассказывал комиссии, каким образом на протяжении учебы студент писал тханки, показывал его работы или их фотографии и рекомендовал свою оценку. Оценивалась и нравственность кандидата на получение диплома, так как у буддийского художника она должна соответствовать определенным предписаниям. После всех испытаний показатели складывались и выводилась общая оценка. В зависимости от нее художнику присваивалась категория, которая влияла на возможность его трудоустройства и стоимость работы. На экзаменах существовала 100-балльная система, где проходной балл — 50; 75–90 баллов — второй уровень мастерства, 90–100 баллов — высший уровень. Александр Арамович получил 94 балла⁵.

Окончив школу Ген Сангье Еше, А.А. Кочаров по рекомендации мастера отправился в Намгьял гомпа — личный монастырь Далай-ламы (также штат Химачал-Прадеш). Там он провел год с монахом Нгаванг Чойджором, обучаясь писать тантрические мандалы (графические обители божеств),

³ Кочаров А.А. Буддийский взгляд на буряад зураг. Лекция в рамках проекта «САЙНУУ! ЭРДЭМ» в Центре креативных индустрий «Хэб-Хаб», Улан-Удэ, 02.12.2023 // SAINUUDE [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-45071085_1706 (дата обращения: 28.01.2025).

⁴ От тиб. *dge rgan* — «учитель».

⁵ Кочаров А.А. Буддийский взгляд на буряад зураг. Указ. соч.



**1. А.А. Кочаров
с учителем
Ж.-Ж. Цыбеновым.**

1986.

Агинский дацан,
с. Амитхаша,
Забайкальский край.
Фото А.А. Кочарова
из личного архива
художника

**2. Мастер
Сангье Еше за работой.**

1992.

Дхарамсала,
Химачал-Прадеш, Индия.
Фото А.А. Кочарова
из личного архива
художника



в числе которых мандала Калачакры. Также около года он ездил в тантрический монастырь Гьюто, где обучался созданию других мандал с мастером Самден Торчином. Кочаров отмечает, что при создании изображения обители божеств точность и выверенность рисунка особенно важна. Для того чтобы исключить любые ошибки или неточности, он ежедневно рисовал прямо при наставнике, а также читал литературу, необходимую для понимания устройства мандалы, и писал конспекты.

После окончания обучения в Дхарамсале А.А. Кочаров едет в Сарнатх, где с января 1994 года начинает работу в Центральном университете высших тибетских исследований (сейчас Центральный институт высших тибетских исследований — *Central Institute of Higher Tibetan Studies*). Туда его пригласил директор института Самдонг Ринпоче для помощи в открытии кафедры тибетского классического искусства. Кочаров пишет программу обучения, основываясь как на западной литературе, так и на тибетских источниках, включающую историю буддийского искусства и практику живописи тханка, которые остается преподавать сам. Среди его учеников были как монахи и монахини разных восточных стран и направлений буддизма, в том числе тулку (перерожденцы), так и простые люди, заинтересованные в изучении искусства буддизма, например, иностранные студенты и аспиранты. Художник и сейчас продолжает периодически приезжать в Индию и читать лекции студентам Института. Преподавая в Сарнатхе, Александр Арамович параллельно помогал обучать учеников в живописных школах Дхарамсалы, проводил мастер-классы по живописи тханка по всей Индии.

После того как А.А. Кочаров приобрел опыт преподавания в Индии, художника в качестве представителя Сарнатхского университета начали приглашать для обучения студентов в другие страны. Так, в 2000 году в течение одного семестра он читал лекции по истории искусства Гималаев и Тибета и проводил практические занятия по живописи тханка в Университете штата Вирджиния (*University of Virginia*) в США. Весной 2007 года мастер делился знаниями с преподавателями и студентами Университета Буккё (*Bukkyo University*) в Киото (Япония).

Главенство связи учителя и ученика в буддизме Ваджраяны, несомненно, распространяется и на художественную среду. Александр Арамович многократно указывал в беседах на важность нахождения буддийского живописца на орбите своего наставника на протяжении многих лет, как это было принято в прошлые столетия. В таком случае учителя имели возможность не только обучать юных учеников художественным навыкам, но и воспитывать в них личностные качества.

В современных условиях, когда мир стремится к ускорению, трансформируются как модели обучения, так и жизнь буддийских художников в целом. Если раньше они в большинстве своем жили и учились при монастыре или получали знания и навыки в семейных мастерских и мастерских при монастырях, то сейчас появляются независимые школы живописи, расширился спектр форматов обучения. Так, наряду с обучением при монастыре любому человеку доступны единичные мастер-классы или месячные курсы. Это явление требует отдельного исследовательского внимания, в нашем случае важно отметить, что среди многочисленных студентов, в обучении мастерству живописи тханка которых участвовал А.А. Кочаров, можно назвать несколько имен тех, кого он «воспитал». Среди них Мисао Тагами из Японии, обучавшаяся у мастера в 1990-х годах (ил. 3). Она стала ученицей мастера в Дхарамсале, когда ей было около 18 лет. Следует отметить, что перед принятием ученицы Кочаров беседовал с ее родителями, готовы ли они отдать дочь на длительное обучение. В первую очередь японке Мисао необходимо было выучить тибетский язык для чтения текстов и разговоров с тибетцами, так как кроме обучения живописи она посещала классы буддийской философии при Библиотеке тибетских трудов и архивов для постижения Учения и в свое время прошла обряд посвящения в буддизм. Девушка находилась при мастере около 12 лет, прежде чем вернуться в Японию и продолжить деятельность там. Сейчас, по свидетельству А.А. Кочарова, Мисао Тагами работает переводчиком в крупном буддийском центре, преподает тибетский и русский язык, продолжает писать тханки. В 2020-х годах уже в Бурятии мастер взял на обучение студентку Восточно-Сибирского государственного института культуры Анастасию Бугатову, которая проучилась у Александра Арамовича три года и защитила в качестве дипломной работы тханку, выполненную совместно с художником.

Интересно отметить, что А.А. Кочаров косвенно повлиял на становление мастера живописи тханка — ламы Пурэвбата, возродившего монгольскую школу живописи и основавшего Монгольский институт буддийских искусств при монастыре Гандан в Улан-Баторе. Александр Арамович поспособствовал принятию Г. Пурэвбата на обучение в школу живописи Ген Сангье Еше, куда он поступил через год после Кочарова и получил диплом в 1993 году.

Нередко встреча с Александром Арамовичем становилось судьбоносной для россиян, желающих заниматься живописью тханка: вскоре они уезжали в Дхарамсалу для обучения мастерству буддийской живописи с нашим мастером и другими наставниками школы Ген Сангье Еше. Среди



З. А.А. Кочаров
со своей ученицей
Мисао Тагами.

1998.

Фото А.А. Кочарова
из личного архива
художника

них калмыцкий мастер, руководивший росписями хурала Сякюсн-Сюмэ в Элисте, Эрдни Немгиров, бурятские художницы Агама Итигэлова и Баярма Ободоева. Последняя после встречи с А.А. Кочаровым в 2000 году под его руководством начала изучать каноны и пропорции изображений буддийских божеств, а позже по его совету отправилась в школу мастера Сангье Еше в Дхарамсалу, где обучалась с 2003 по 2008 годы⁶. Консультация с А.А. Кочаровым повлияла на решение и Анны Журанской начать обучение в школе учителя Сангье Еше в 2004 году. В настоящее время она вместе с художником Тензином, учеником Ген Сангье Еше, возглавляет школу буддийской живописи тханка «Удумвара» (Дхарамсала), продолжая традиции своего тибетского наставника. У художницы сохранилась тетрадь с конспектами, которую она вела во время бесед с А.А. Кочаровым, прежде чем отправиться в Дхарамсалу.

А.А. Кочаров продолжает писать тханки для буддийских храмов и центров России и мира. Из последнего — четыре охранителя сторон света для нового главного дугана Иволгигского дацана в Республике Бурятия.

Наряду с живописным творчеством, с 1987 по 1989 год Кочаров работал в Бурятпроектреставрации в Улан-Удэ, где занимался проектами восстановления Агинского, Цугольского и Тамчинского дацанов. Также помогал организовывать буддийские центры в Индии и России и поддерживает их в настоящее время. Прекрасно владея тибетским языком, переводит на русский и английский языки выступления видных лам на различных мероприятиях в России и за рубежом, активно участвует в научных конференциях.

Особенности бурятской и тибетской традиции в тханках А.А. Кочарова

Александр Кочаров, подобно мастерам прошлого выстраивая свою манеру живописи тханка, объединил несколько художественных линий преемственности. Надо отметить, что в регионе распространения северной ветви буддизма процесс стилового размытия начался еще в Новейшее время и был связан с политическим устройством Китайской империи под предводительством маньчжурской династии Цин (1644–1912). Имея тесные взаимоотношения с буддийскими иерархами Тибета, императоры-буддисты поддерживали художественные центры на всей территории своего обширного государства, активно делали заказы на сакральное искусство. Кроме того, буддийские наставники при пекинском дворе (джанджахутухты) могли контролировать проектирование храмов, работу мастерских и нередко сами

преподносили императорам произведения, которые были там выполнены. Так, при дворе сосуществовали скульптурные и живописные работы разных художественных школ, в свою очередь формируя императорские вкусы. Появилась возможность тесного сотрудничества монастырей и художественных мастерских при них. Таким образом, в империи параллельно развивалось несколько различных по стилю художественных центров, при этом художники, жившие на территории империи Цин могли передвигаться с большой степенью свободы, что породило возможность появления стилистического синкретизма, названного исследователями сино-тибетский или тибето-китайский стиль [12]. Тибето-китайский стиль ярко проявил себя в живописи и скульптуре в конце XIX – начале XX века, однако для анализа стиливых смешений в живописи Александра Арамовича мы намеренно будем обращаться к наиболее ярким и самобытным образцам тибетской (ил. 4) и бурятской живописи XVIII–XIX веков (ил. 5–6), избегая сходных полистилевых явлений.

Прежде чем перейти к анализу тибетских и бурятских черт в тханках А.А. Кочарова, охарактеризуем традиции отдельно, принимая во внимание и тот факт, что говорить о тибетской живописи как об однородном явлении не представляется возможным.

В XV веке буддийская живопись Тибета переживает расцвет, кристаллизуются первые не привнесенные извне стили, за появлением которых стоят тибетские мастера. Исследователи вслед за тибетскими источниками обозначают такие стили как «менри» (тиб. *sman bris*) или «старый менри» (тиб. *smam mying*), созданный художником Менла Дондубом из Ментанга; «кхьенри», основателем которого являлся Кхьенце Ченмо; «чиури» (тиб. *byeu bris*) — стиль Тулку Чиу. К XVI веку относят возникновение стиля «карма гардри» (тиб. *kar ma sgar bris*) — коллективное творение монахов школы кармапа и художника Намха Таши под руководством уважаемых учителей-перерожденцев Кончок Янлага (1525–1583) и Гьялцаб Драгпа Дондуба (1550–1617). Пятым значимым стилем, получившим распространение в XVII веке, считается «новый менри» (тиб. *smam gsar*), созданный на основе «старого менри» художником Чойинг Гьяцо (см., например, [15; 16]). «Новый менри», как пишет Ю.И. Елихина, «в конце XIX в. во времена тринадцатого Далай-ламы стал “придворным” стилем» [14, с. 298]. До сегодняшнего дня в том или ином виде дошли четыре из пяти отмеченных стилей, яркого развития не получило творчество Тулку Чиу.

В исследовательской литературе на сегодняшний день нет одного искусствоведческого

⁶ Невский Ю. «Зэндэмэни — драгоценность, исполняющая желания» // Буряад Үнэн [Электронный ресурс]. 02.03.2020. URL: <https://burunen.ru/blogs/64541-zendemeni-dragotsennost-ispolnyayushchaya-zhelaniya/> (дата обращения: 28.01.2025).



4. Тханка
с изображением ламы
Кедруба Гелек Пал
Занпо.

Ок. 1800,

Тибет.

Грунтованная ткань,
минеральные краски.

88,9 × 61,5.

Частная коллекция.

Источник: sothebys.com

5. Сита Тара.

XVIII в.,

Бурятия.

Грунтованная ткань,
минеральные краски.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Источник: [13, с.]





6. Манджушри.

XIX в.,

Бурятия.

Грунтованная ткань,
минеральные краски.

Национальный музей
Республики Бурятия.

Источник: [13, с. 137]

описания отличий «нового» и «старого менри», в том числе потому, что сохранилось ограниченное количество работ, соотнесенных с Менла Дондубом, однако отмечается, что именно «менри» в своих различных местных интерпретациях получил наибольшее распространение в Тибете [16, р. 67–68], а затем начал влиять на буддийскую живопись других регионов тибетского буддизма, в том числе Монголии и Бурятии. Третьим по популярности и распространенности стилем можно считать «карма-гардри», который на современном этапе развивают и тибетцы, и живописцы Индии, и отучившиеся там россияне.

Следует отметить, что Сангье Еше обучал, как написано в дипломах выпускников, традиционной тибетской живописи тханка школы «старого менри» (*Traditional Tibetan Thangka Painting of Men-nying School*). Оставим анализ конкретных различий между «новым» и «старым» стилем дальнейшим исследованиям, здесь выделим несколько описаний, которые приводят известный американский тибетолог, бывший куратор Музея Рубина в Нью-Йорке Дэвид Джексон и хранитель монгольской, тибетской и хотанской коллекций Государственного Эрмитажа Юлия Игоревна Елихина.

В классическом труде Д. Джексона «История тибетской живописи» (1996) можно найти его переводы с тибетского отрывков из трактатов по искусству ранних тибетских авторов, среди которых мы встречаем и описание стиля Менла Дондуба. Деумар Геше в первой половине XVIII века пишет о традиции художника: «Слои пигмента и теней плотные. Во многих отношениях композиция аналогична китайским живописным свиткам, за исключением того, что [здесь] она немного менее упорядочена, чем [в] той. [Кроме того, фигуры] не расположены в [тесных] группах, а немного более распределены по пространству. Позы фигур, структура скелета и контуры мускулатуры/тела превосходны. Шеи длинные, плечи отведены [или: высокие?], преобладает ясность. Здесь много теней. Цвета детально продуманные, мягкие и превосходные. Преобладают малахит и азури́т [пигменты]. Из-за синего и зеленого [цвета], издали картина очень великолепна, а если подойти [поближе], то она детализирована. Формы одеяний и шарфов несимметричны. Несмотря на то, что основных пигментов много, их меньше, чем в Китае. В тонах больше богатства, чем в сотне [других нарисованных] изображений. Затенение проявляет большую силу за счет [использования растушевки]. Такова традиция тулку Ментанпа» [15, р. 119]. В более позднем трактате анонимного автора находим следующие строки: «Земля на заднем плане была окрашена в средний малахитовый зеленый цвет (spang shun), а небо — в средний азури́товый синий цвет (mthing shun). Обводка золотом широко

использовалась [или была четкой?]. Известно, что это была традиция Ментанга» [15, р. 119].

Со ссылкой на тибетских авторов, Джексон также замечает, что отличие «нового менри» заключается в использовании создавшим его Чойингом Гьяцо особых черт и новых моделей, на что повлияли новые китайские композиционные и цветовые идеи [15, р. 222]. В своих последующих книгах он расписывает на конкретных примерах характерные для той или иной региональной вариации «нового» и «старого менри» облака, расположение фигур, украшения, орнаменты и др. (см., например, [17]). Однако это только демонстрирует многообразие художественных манер тибетской живописи и ставит под сомнение релевантность отсылки к нескольким стилям или обозначение подобных явлений именно «стилем». Кроме того, по способу изображения деталей — характеру трона, цветов, гор, воды, типу облаков и т.д. — действительно можно пробовать различать тханки, созданные в разных художественных центрах Тибета, но это задача непростая, так как с течением времени сложился общий для всего тибетского мира набор элементов — визуальный язык тханки, отличающийся от места к месту и от стиля к стилю лишь нюансами.

В свою очередь, Ю.И. Елихина дает более определенную характеристику «новому менри» на основе анализа тханок, находящихся в собрании Государственного Эрмитажа. Она отмечает, что «для стиля “новый менри” характерно преобладание синего и зеленого цвета в изображении гор, воды, нимбов и подушек. Использование китайских элементов пейзажа таких, как кучевые облака, горы, водопады, реки, радуги, буйная растительность, цветы, храмы, фигурки животных и птиц. На парадных тангка золото используется очень обильно, и живопись отличается тонкостью письма. Фигуры божеств и святых изображаются в естественных свободных позах, они облачены в широкие одежды, декорированные растительным орнаментом, с большим количеством складок. В этом стиле отсутствуют симметрия и статичность. Троны изображаются со скругленными спинками и ручками в виде голов драконов» [14, с. 297–298].

Основываясь на текстах, а также анализе тибетских тханок XVIII–XIX веков и работ Сангье Еше, приведем обобщенную характеристику живописи «менри», чтобы в последующих абзацах раскрыть черты тибетской живописной традиции в творчестве Александра Кочарова. Традицию «менри» — первого тибетского стиля, где божества стали изображаться в пейзаже, — характеризует более плотное нанесение пигмента, за счет чего цвета фона выглядят ярче, чем, например, в традиции «карма гардри», основное отличие

которой — использование бледного фона; тоновые переливы цвета от светлого к темному, мягкие выверенные оттенки, преобладание приглушенных малахитово-зеленого и азуриново-синего, особенно в пейзаже, который отличается разнообразием форм и фактур; активное использование золота. Ощущение трехмерности пространства создается за счет различных градаций оттенков и сопоставления объемов. Граница между синим небом и зеленой землей обычно прочитывается ясно. Кроме того, живописная поверхность не перенасыщена фигурами и объектами, они распределяются несимметрично. Позы божеств свободны, одеяния изысканны, активно декорированы складками. Элементы детально проработаны.

Как уже было отмечено во введении, бурятская буддийская живописная традиция моложе тибетской, ее становление приходится на конец XVIII – начало XIX века. Подробную характеристику живописи тханка Бурятии конца XVIII – первой четверти XX века дает в своей диссертации А.Ж. Бальжурова [5]. Для нас наиболее интересно описание ранней живописи, где начинают аккумулироваться черты национальной школы, которые в дальнейшем будут проявляться в более совершенных технически и разнообразных по манере исполнения бурятских тханках: «Колорит старинных икон отличается умелым и тонким использованием различных оттенков, сдержанным сочетанием довольно сложных тонов и приглушенностью, что достигалось за счет использования местных минеральных (земляных) красок. <...> Бурятские художники строго соблюдали предписания канона относительно цвета основных компонентов иконы — главных персонажей композиции. Но в изображениях их окружения, второстепенных деталей композиции, ландшафтного фона проявлялось самобытное видение художника и привычное сочетание цветов, которое было характерно для традиционного бурятского искусства. <...> Старинные бурятские работы характеризуются идеальной простотой и лаконичностью композиции. <...> В ранний период в основном композиция была упрощена, а именно с одиночным изображением божеств и в большинстве случаев без окружения божеств, второстепенных персонажей. Ландшафтный фон на старинных тханках отличается строгой и уравновешенной симметрией, а также оригинально изображенными холмами, деревьями, волнами и облаками. На многочисленных иконах облака выполнены без излишней витиеватости, часто они имеют треугольную форму с незначительными завихрениями, водоемы представлены в виде двух, симметрично расположенных, неправильных квадратов или треугольников, волны обычно писались белой краской в виде коротких штрихов или черточек» [5, с. 15–16].

Опираясь на вышеизложенные факты, а также интервью с художником и анализ тханок Тибета и Бурятии XVIII–XIX веков из собрания Национального музея Республики Бурятия, Государственного Эрмитажа и ряда других мировых собраний, постараемся определить отличительные черты различных традиций в произведениях А.А. Кочарова.

Так, к чертам тибетской живописи мы отнесем тонкость и изысканность линии; вдумчивую нюансировку цветовой палитры преимущественно сложных природных оттенков, создание особой многомерности, дышащего объема живописного пространства за счет плавной градации цвета от светлого к темному в небе, земле, воде, в отдельных элементах композиции (лепестки и листья цветов, облака, ленты). В целом как облик божеств, так и пейзаж выстраиваются в соответствии с тибетскими принципами, однако большая укрупненность и мягкость черт лица и фигуры изображенных божеств, а также сглаженность других форм, лишенных излишней витиеватости, равно как и успокоенность изгибов, выбор типа облаков и деликатное использование золота — всё это отсылает нас к произведениям бурятских мастеров прошлого. В дополнение к этому, тханки А.А. Кочарова, как и бурятские живописные работы, отличает особое сбалансированное соотношение фигуры и среды, в которую она помещена. Второстепенные персонажи, крупные или мелкие детали не перегружают фон, что может быть особо свойственно, к примеру, непальскому искусству. Центральная фигура, в свою очередь, изображается несколько больше по масштабу и ближе к созерцающему, чем зачастую принято у тибетских мастеров, «чтобы не быть исторгнутой из живописного пространства, но и не растворяться в нем» [3, с. 115].

Ярким примером может служить созданная А.А. Кочаровым тханка с изображением Белой Тары (ил. 7), находящаяся сейчас в главном дугане Иволгинского дацана. Ранее мы тезисно отмечали, что «в ней крупные и мелкие цветы над ореолом богини, сгармонизированные пространственными паузами между элементами, не загромаждают композицию. Общая гамма с преобладанием разных оттенков травянисто-зеленого созвучна природе Бурятии с ее чуть выжженными солнцем сопками. В свою очередь, постепенное сгущение цвета и плавный переход от земли к небу отражают линию тибетской живописи» [3, с. 115]. Добавим, что утонченность тональных переходов добавляет пространству, в котором пребывает бодхисаттва, многомерности. Гармония воздуха и земли, вертикали и горизонтали достигается за счет равномерного распределения масс по пространству свитка, которыми мастер окружает фигуру бодхисаттвы, включая сопки, горки подношений

7. **А.А. Кочаров.**

Белая Тара.

2023, Улан-Удэ.

Грунтованная ткань,
минеральные краски.

Иволгинский дацан,
с. Верхняя Иволга,
Республика Бурятия.

Фото А.А. Кочарова
из личного архива
художника





8. **А.А. Кочаров.**

Зеленая Тара.

2006,

Дхарамсала.

Грунтованная ткань,

минеральные краски.

Фото А.А. Кочарова

из личного архива

художника

и деревья внизу; горные вершины на среднем плане; плывущие в ровном ритме облака в небесах. Ритм форм и ритм цвета дополняют друг друга, создавая своеобразную мелодию или танец из поэтапно появляющихся чистых и стройных элементов. Простота форм, отсутствие дробности, спокойствие линий характеризуют и бурятские тханки.

Также отметим, что в течение 40 лет живописная манера Александра Арамовича менялась. В начале своего пути он поступал так же, как и большинство буддийских художников, брал полюбившиеся тханки или те вещи, на которые указывал учитель, и копировал их. В Зеленой Таре, написанной А.А. Кочаровым в Дхарамсале уже после завершения обучения (ил. 8), мы видим, как начинает складываться собственная манера художника: со слоисто-кучевыми облаками на плоском основании, распределенными равномерно по небу; крупными цветами над мандорлой с равными промежутками между ними; сбалансированной композицией пейзажа и типом трона. Однако более насыщенные цвета, изощренность позы и облика богини с декоративной дробностью и активной динамикой деталей и украшений, эмоциональное лицо Тары, разнообразие фактур пейзажа с его чувственными заснеженными холмами и скалами причудливых форм, переливающимися слоями драгоценных жемчужин, украшенная камнями и позолотой внешняя часть мандорлы отражают большую склонность к тибетской традиции Дхарамсалы.

К концу 2000-х годов автор обосновывается в Бурятии и приближается к той живописной манере, которую мы наблюдаем в его произведениях сегодня. Цвета становятся нежнее, ритмы упорядоченнее, формы проще, с ясно читаемыми отдельными элементами, линии более округлые и спокойные.

Заключение

Таким образом, можно отметить, что в поисках художника не было прямой копийности — шел медленный подбор собственных выразительных средств. В работах А.А. Кочарова тибетская изысканность и утонченность, особая наполненность воздухом пространства божества органично соединяются с бурятской лаконичностью и сбалансированностью. При этом, особенно в ранних тханках мастера, можно явственно уловить отличительные черты, присущие конкретной живописной школе его тибетского наставника – Сангье Еше. Дальнейшее исследование передачи А.А. Кочаровым художественного мастерства в школе Дхарамсалы представляется перспективным и исторически обоснованным. Художественные процессы, которые происходили в 1990-х – начале 2000-х годов в мастерской Ген Сангье Еше, открывают новую главу взаимоотношений российской, в частности, бурятской и тибетской буддийских живописных традиций.

Список источников

1. Бальжурова А.Ж. «Канон» и «лубок» в искусстве бурятской тханки // Современное буддийское искусство: традиции и инновации : сб. ст. междунар. науч. симп. / отв. ред. В.В. Деменова, О.А. Уроженко. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2015. С. 44–51.
2. Деменова В.В., Шишминцева А.М. Продолжение традиций бурятской и тибетской живописи в творчестве буддийского художника А.А. Кочарова // Прекрасное и утилитарное: поиски взаимодействия. Материалы Третьей Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / АЕЕА 3) / сост. Н.В. Сафонова, П.В. Моргунова; отв. ред. Д.В. Дубровская. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2024. С. 114–116. URL: <https://www.ivran.ru/sites/28/files/Materialy-IVVI-3.pdf> (дата обращения 28.01.2025).
3. Бардалеева С.Б. С.-Ц. Цыбиков — создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 50–65. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005>.
4. Буддийская живопись Бурятии / авт. вступ. ст., прим. и коммент. Ц.-Б. Бадмажапова. Улан-Удэ: Нютаг, 1995. 211 с.
5. Бальжурова А.Ж. Бурятская буддийская иконопись конца XVIII – первой четверти XX в. (по материалам фонда Национального музея Республики Бурятия) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2015. 24 с.
6. Елихина Ю.И. Тангка из Анинского дацана в коллекции Государственного Эрмитажа // Кунсткамера. 2022. № 4 (18). С. 78–85. [https://doi.org/10.31250/2618-8619-2022-4\(18\)-78-85](https://doi.org/10.31250/2618-8619-2022-4(18)-78-85).
7. Асалханова Е.В. Дацан Гунзэчойнэй в Санкт-Петербурге. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2017. 335 с.

8. Ванчикова Ц.П., Аюшиева И.Г. К истории формирования буддийских монашеских общин среди монголоязычных народов // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 444. С. 120–124. <https://doi.org/10.17223/15617793/444/14>.
9. Ванчикова Ц.П. Тибетцы в Бурятии: новый феномен в этническом и культурном многообразии республики // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2. С. 128–135.
10. Кочаров А.А. Сияющий меч Манджушри (из опыта общения с ламой Жимба-Жамсо Цыбенковым) // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье / сост. и науч. ред. Ц.П. Ванчикова. М.: Дизайн, информация, картография, 2008. С. 330–335.
11. Терентьев А.А. Досточтимый Жимба-Жамсо Цыбенков // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье / сост. и науч. ред. Ц.П. Ванчикова. М.: Дизайн, информация, картография, 2008. С. 326–329.
12. Деменова В.В. Сино-тибетский стиль буддийской скульптуры: постановка атрибуционной проблемы // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24. № 2. С. 272–286. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.039>.
13. Иконография Ваджраяны / авт.-сост. Ц.-Б. Бадмажапов. М.: Дизайн, информация, картография, 2003. 624 с.
14. Елихина Ю.И. Проблемы формирования и развития тибетского буддийского искусства XI – начала XX в. (по материалам тибетской коллекции Государственного Эрмитажа) : в 2 т. : дис. ... докт. культурологии. СПб., 2022. 783 с.
15. Jackson D.A History of Tibetan painting: The great Tibetan painters and their traditions. Wien: Universitätsbuchdruckerei Styria, 1996. 456 p.
16. Thurman R., Rhie M. Worlds of transformation. New York: Harry N. Abrams Inc., 1999. 512 p.
17. Jackson D.A. The place of provenance: regional styles. New York: Rubin Museum of Art, 2012. 235 p.

References

1. Balzhurova, A.Z. (2015) 'The "canon" and the "lubok" in Buryat thangka painting', in Demenova, V.V. and Urozhenko, O.A. (eds.) *Contemporary Buddhist art: traditions and innovations* [Conference proceedings]. Ekaterinburg Ural University Publ., pp. 121–127.
2. Demenova, V.V. and Shishmintseva, A.M. (2024) 'Continuation of the traditions of Buryat and Tibetan painting in the oeuvre of modern Buddhist artist A.A. Kocharov', in Safonova, N.V. and Morgunova, P.V. (comps.), Dubrovskaya, D.V. (ed.) *Beauty and Usus: in search of understanding. Third International Academic Conference Art of the East and East in Art (AEEA 3)* [Conference proceedings]. Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, pp. 114–116. Available from: <https://www.ivran.ru/sites/28/files/Materialy-IVVI-3.pdf> (accessed 28 January 2025). (In Russ.)
3. Bardaleeva, S.B. (2019) 'Tsybikov as a creator of the first Buryat school of Buddhist sculpture', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 50–65. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005. (In Russ.)
4. Badmazhapov, Ts.-B. (comp.) (1995) *Buddhist painting of Buryatia*. Ulan-Ude: Nyutag. (In Russ.)
5. Balzhurova, A.Z. (2015) *Buryat Buddhist icon painting the late 18th – first quarter of the 20th centuries (based on the materials of the fund of the National Museum of the Republic of Buryatia)*. Cand. Sc. (History) thesis. Ulan-Ude. (In Russ.)
6. Elikhina, Yu.I. (2022) 'Tangkas from the Aninsky Datsan in the Collection of the State Hermitage', *Kunstkamera*, (4), pp. 78–85. doi:10.31250/2618-8619-2022-4(18)-78-85. (In Russ.)
7. Asalkhanova, E.V. (2017) *Datsan Gunsechoynei in Saint Petersburg. The concept and program of historical and artistic reconstruction of the picturesque decoration*. Cand. Art Sc. thesis. Saratov. (In Russ.)
8. Vanchikova, Ts.P., Ayushieva, I.G. (2019) 'On the history of Buddhist monastic communities formation among Mongolian peoples', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Journal*, (444), pp. 120–124. doi:10.17223/15617793/444/14. (In Russ.)
9. Vanchikova, Ts.P. (2012) 'Tibetans in Buryatia: a new phenomenon in ethnic and cultural diversity of the republic', *Uchenyye zapiski Zabaykalskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie = Scientific Notes of the Trans-Baikal State University. Series: Philology, history, oriental studies*, (2), pp. 128–135. (In Russ.)
10. Kocharov, A.A. (2008) 'The shining sword of Manjushri (from the experience of communicating with Lama Zhimba-Zhamso Tsybenov)', in Vanchikova, Ts.P. (comp.) *The Land of Vajrapani. Buddhism in Transbaikalia*. Moscow: Dizain, informatsiya, kartografiya Publ., pp. 330–335. (In Russ.)

11. Terentyev, A.A. (2008) 'Venerable Zhimba-Zhamso Tsybenov', in Vanchikova, Ts.P. (comp.) *The Land of Vajrapani. Buddhism in Transbaikalia*. Moscow: Dizain, informatsiya, kartografiya Publ., pp. 326–329. (In Russ.)
12. Demenova, V.V. (2022) 'Sino-Tibetan style of Buddhist sculpture: articulation of the attribution problem', *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki = Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, (24), pp. 272–286. doi: 10.15826/izv2.2022.24.2.039. (In Russ.)
13. Badmazhapov, Ts.-B. (comp.) (2003) *Iconography of Vajrayana*. Moscow: Dizain, informatsiya, kartografiya Publ. (In Russ.)
14. Elikhina, Yu.I. (2022) *The problems of the formation and development of the Tibetan Buddhist art from 11th to the early 20th centuries (based on the materials of the collection of the State Hermitage)*. Dr. Sc. (Cultural Studies) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
15. Jackson, D.A (1996) *History of Tibetan painting: The great Tibetan painters and their traditions*. Wien: Universitätsbuchdruckerei Styria.
16. Thurman, R. and Rhie, M. (1999) *Worlds of transformation*. New York: Harry N. Abrams Inc.
17. Jackson, D.A. (2012) *The place of provenance: regional styles*. New York: Rubin Museum of Art.

Информация об авторах

Деменова Виктория Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, vikina@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-2348-8817>, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-код (Science Index): 8679-6459.

Шишминцева Анастасия Максимовна, магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, anshiku241@yandex.ru, <http://orcid.org/0009-0000-5740-1786>, SPIN-код (Science Index): 8403-2234.

Information about the authors

Victoria Vladimirovna Demenova, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, vikina@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-2348-8817>, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-code (Science Index): 8679-6459.

Anastasia Maksimovna Shishmintseva, Master's student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, anshiku241@yandex.ru, <http://orcid.org/0009-0000-5740-1786>, SPIN-code (Science Index): 8403-2234.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 14.02.2025; одобрена после рецензирования 26.02.2025; принята к публикации 28.02.2025.

The article was received by the editorial board on 14 February 2025; approved after reviewing on 26 February 2025; accepted for publication on 28 February 2025.