Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 246–263. ISSN 2518-7767 (online)
*Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2023, (3), pp. 246–263. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 73.01/.09:24
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.017

# Творческое наследие Санжи-Цыбик Цыбикова: опыт иконометрических исследований





Шишин Михаил Юрьевич [a]
Онуфриенко Даниил Евгеньевич [b]

[a, b] *Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация*
[a] *Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация*
[a] *shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509*
[b] *daniilonufrienko@gmail.com*

**Аннотация.** Статья посвящена наследию бурятского художника-скульптора, архитектора, религиозного мыслителя Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934). Рассматриваются основные темы, символы, художественные приемы и техники, используемые мастером в его произведениях, предоставлен анализ некоторых его наиболее значимых работ. Применяется междисциплинарный методологический подход, объединяющий иконометрию, иконологию, формально-стилистический и семантический методы. Показано, что иконометрия, являясь важнейшим композиционно-символическим методом в буддийской скульптуре, открывает возможности нового анализа и интерпретации произведений искусства. Проведен анализ иконометрических построений скульптур С.-Ц. Цыбикова, и в результате выявлена связь мировоззренческой (буддийской) основы его творчества с используемыми художественными приемами.
**Ключевые слова:** Санжи-Цыбик Цыбиков, буддизм, буддийская скульптура, иконометрия

**Для цитирования:** Шишин М.Ю., Онуфриенко Д.Е. Творческое наследие Санжи-Цыбик Цыбикова: опыт иконометрических исследований // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 246–263. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1044.

© Шишин М.Ю., Онуфриенко Д.Е., 2023

Original article

# The oeuvre of Sanzhi-Tsybik Tsybikov: experience in iconometric research

Mikhail Yu. Shishin [a]
Daniil E. Onufrienko [b]

[a, b] *Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*
[a] *shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509*
[b] *daniilonufrienko@gmail.com*

**Abstract.** The article is devoted to the oeuvre of the Buryat sculptor, architect, religious thinker Sanzhi-Tsybik Tsybikov (1877–1934). The author examines the main themes, symbols, and artistic techniques used by the artist in his works and analyses some of his most significant sculptures. An interdisciplinary methodological approach combining iconometry, iconology, formal-stylistic and semantic methods formed the basis of the research. Iconometry, being the most important compositional and symbolic method in Buddhist sculpture, opens up opportunities for new analysis and interpretation of works of art. The analysis of the iconometric constructions of S. Tsybikov's sculptures revealed the connection of the ideological (Buddhist) basis of his work with the artistic techniques used.
**Keywords:** Sanzhi-Tsybik Tsybikov, Buddhism, Buddhist sculpture, iconometry

**For citation:** Shishin, M.Yu. and Onufrienko, D.E. (2023) 'The oeuvre of Sanzhi-Tsybik Tsybikov: experience in iconometric research', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 246–263. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.017. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1044. (In Russ.)

## Введение

Творчество бурятского буддийского художника и скульптора Санжи-Цыбик Цыбикова — одна из ярчайших страниц в буддийском искусстве не только Бурятии и России, оно имеет, безусловно, и мировое значение. Несмотря на сложнейший период жизни мастера — 1920–1930-е годы, сопровождавшиеся гонениями на буддийскую веру, многие работы художника сохранились и заслуженно являются предметом гордости Национального музея Республики Бурятия в Улан-Удэ. Большая часть его произведений находится в постоянной экспозиции, они сопровождаются подробными подписями и аннотациями, что показывает высокий уровень изученности наследия художника. Сотрудники музея и другие искусствоведы высоко оценили значение наследия буддийского скульптора, и его творчеству и жизни в целом посвящены серьезные научные труды, что позволяет нам не останавливаться подробно на биографии и становлении мастера. Отметим в этом плане альбом С.Б. Бардалеевой «Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934) и школа буддийской скульптуры в Янгажинском дацане» [1]. Важной для нашего исследования является книга Ц.-Б.Б. Бадмажапова [2], в которой проводится анализ изображений божеств и, главное, мандалы Гунриг, которая, на наш взгляд, может рассматриваться как своего рода символический и топологический ключ к семантике скульптур С.-Ц. Цыбикова.

Обращаясь к творчеству мастера, можно констатировать следующее. Посвященные ему биографические труды, подробное описание, а также формально-стилистический и композиционно-иконографический анализ особенностей его

скульптур позволяют продолжить изучение его наследия в новом ракурсе, в частности, с точки зрения иконометрии и систем пропорционирования. Кроме того, перспективными мы считаем исследования в области метафизической топологии и связи скульптур с храмовым сакральным пространством. Это, в свою очередь, расширяет возможности искусствоведческо-семантической интерпретации произведений С.-Ц. Цыбикова. Подобное направление, весьма обширное и сложное, требует использования различных методов, и опыт применения одного из них к работам С.-Ц. Цыбикова является *целью* данной статьи. Соответственно, можно определить ряд задач, которые необходимо решить для достижения обозначенной цели. *Первая задача* состоит в дальнейшем исследовании особенностей творческого метода буддийского скульптора. С нашей точки зрения, здесь перспективен подход, связанный с выявлением «художественного задания», разработанный Г. Зедльмайром [3], Э. Панофским [4] и развитый другими искусствоведами. Он, по сути, ведет к раскрытию мировоззренческих установок и связанных с ними художественных целей художника. *Вторая задача* касается применения метода иконометрии к творчеству буддийских скульпторов, что одновременно можно рассматривать как ключ к композиционно-семантическому анализу их произведений. И, наконец, *третья задача* исследования связана с системой пропорционирования и вероятных иконометрических схем, которые могут быть выявлены в скульптурах С.-Ц. Цыбикова. Это, в свою очередь, имеет важное значение для интерпретации и анализа его произведений и может быть применено при истолковании символико-художественных особенностей буддийского храма и скульптуры в целом.

**Особенности творческого метода С.-Ц. Цыбикова**

Сначала кратко напомним основные вехи его биографии. Санжи-Цыбик Цыбиков родился в 1877 году в улусе Ошор Булак, около села Верхняя Иволга. Учился в Янгажинском дацане и, окончив там философский факультет, получил самую высокую ученую степень. На его духовное становление большое влияние оказал выдающийся буддийский учитель Даши-Доржо Итигэлов, который преподавал в цанните-дацане, где в это время обучался С.-Ц. Цыбиков. «Многие знания, посвящения он получил от своего Коренного Учителя»,— пишет С.Б. Бардалеева [1, с. 9]. Дацан в 1917 году, в пору своего расцвета, был одним из самых сильных центров буддийской метафизики и искусства в Бурятии. Там же лама Итигэлов ушел из этого мира, чтобы вернуться через 75 лет в нетленном виде, что сегодня рассматривается как удивительный и не объяснимый с точки зрения науки феномен, которому посвящены специальные исследования таких авторов, как Д.Д. Амоголонова [5], А.А. Федотов, И.А. Лаврецкая [6] и т.д. В период гонений на религию дацан был разобран, а многие ламы репрессированы, в 1938 году дацан прекратил свое существование. Цыбиков в 1931 году был арестован вместе с другими ламами, но после месяца пребывания в камере освобожден, ввиду того что необъяснимым образом исчезли все документы, обосновывающие необходимость его расстрела. Скульптор вернулся в родные места, где и ушел из жизни в 1934 году.

Глубокие знания по буддийской метафизике, буддийскому канону и разнообразным технологиям позволили ему не только создавать уникальные произведения, но и стать педагогом для начинающих скульпторов. Его имя с благоговением произносилось учениками, которых он отбирал лично.

В каждой скульптуре мастера воплощены сострадание, миролюбие и покой, которые являются центральными темами буддизма. Его произведения были не только высокохудожественными, но и имели глубокий духовный смысл. Всё это можно рассматривать как основание для более углубленного раскрытия его творческого метода.

Сделаем небольшое отступление. Одним из важнейших объектов философии художественного творчества является проблема единства содержания и формы. С этой позиции можно выделить три подхода к самому искусству. Есть искусство, где главенствующими являются поиски новых форм, и не только у авангардистов, но и реалистов. Это «технематическая» линия, от греческого «техне». Есть значительный круг художников, для которых искусство — особая форма познания бытия. Они изучают законы построения художественной формы, ведут поиски в пластическом и содержательном планах, например, в области раскрытия психологии модели в портрете, как, например, Рембрандт. Это можно назвать «эпистематическим» («эпистема» — познание) направлением.

И есть, наконец, «софийный» вид искусства, когда художник является, по сути дела, проводником высших образов и смыслов [7]. Судя по всем признакам и по той области, в которой он реализовывал себя (религиозное буддийское искусство), С.-Ц. Цыбиков по преимуществу принадлежал именно к нему. В то же время он являл собой редчайший тип художника, который благодатно соединял в себе разные линии, обладая глубокими знаниями, касающимися сложнейших технологических приемов и систем пропорционирования, и, используя разнообразные приемы и методы, добивался высокой выразительности своих работ.

Цыбиков любил использовать дерево, особенно кедр, который, будучи податливым и мягким,

давал возможность воплощать сложные пластические образы. Отличительными чертами индивидуального стиля мастера являются использование утонченных, плавных линий, композиционная выразительность с определенной долей экспрессивности. Для достижения художественных целей он часто комбинировал дерево с папье-маше, что позволяло при расписывании красками готовых скульптур создавать яркие колористические сочетания. С.Б. Бардалеева, описывая его технологические приемы, отмечает: «Сначала вырезалась фигура из дерева, затем ее оклеивали тканью, сверху наносили слой измельченной бумаги, смешанной с растительным клеем. В конце работы скульптуру обмазывали глиной с клеевым связующим, изготовленным из отвара корней некоторых растений» [8, с. 53–54].

Определяя «художественное задание» С.-Ц. Цыбикова, можно утверждать, что искусство для него было той сферой, через которую он стремился раскрыть зрителям духовные ценности буддийского вероучения, отразить его философские идеи, в том числе древнейшую идею единства мира и человека.

## Иконометрические исследования скульптур С.-Ц. Цыбикова

Иконометрия и иконография лежат в основании создания буддийской скульптуры. Иконометрия восходит к древнейшим приемам и схемам, которые возникли еще до буддизма в индуизме и затем получили развитие в первую очередь в тибетских буддийских школах. Она уже стала предметом пристального внимания со стороны многих ученых. Ю.Н. Рерих [9] провел значительные исследования по буддийской иконографии, раскрывая глубинные смысловые значения икон, связанные с духовностью и культурой народов. Можно также отметить работы российского иконографа и искусствоведа К.М. Герасимовой [10]; академика-индолога Локеша Чандры, в частности его «Словарь буддийской иконографии» [11]; исследователя архитектуры, истории, археологии и народного искусства Западных Гималаев О. Ханды, который в книге «Буддийские монастыри Гималаев» [12] уделяет особое внимание пропорционированию и иконометрии. Выдающимся современным монгольским ученым, продолжающим развивать методы иконометрии, является Лама Пурэвбат. Проведенные им исследования позволяют выявить систему пропорционирования произведений буддийского искусства Монголии в целом (см. например, его фундаментальный труд «Монгольская ступа» [13]).

Представим теперь возможную реконструкцию композиционно-иконометрических схем, которые обнаруживаются в скульптурах С.-Ц. Цыбикова, опираясь на работы О. Ханды и ламы Пурэвбата.

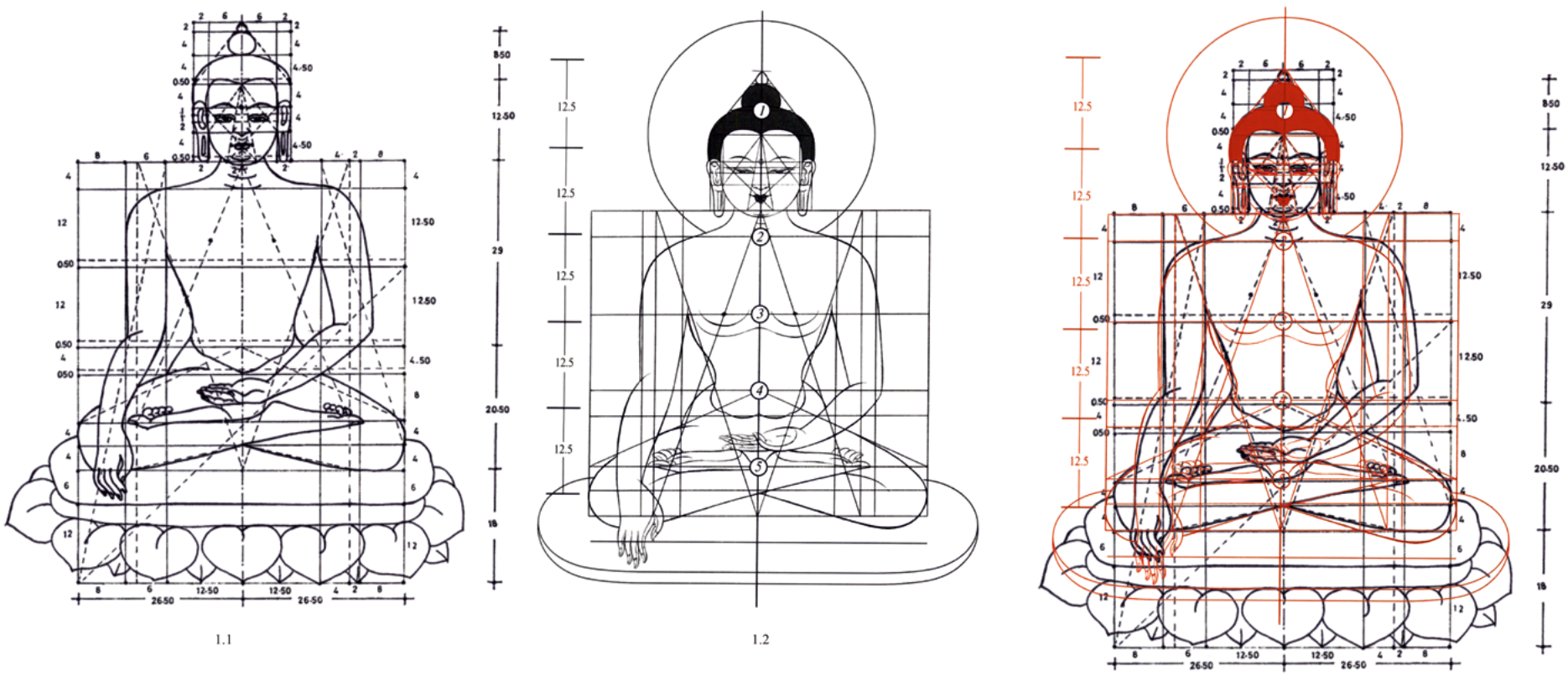
Одним из самых распространенных и узнаваемых образов в буддистской иконографии является изображение сидящего Будды. Эта медитативная поза обладает особым символическим значением, воплощенным во всех деталях: мудрах, позе тела, одежде, чертах лица.

В изображении, созданном Г. Пурэвбатом, использована варада-мудра, выражающая приветствие, милосердие и сострадание (рис. 1.1). Спина Будды прямая, а плечи расслаблены, что символизирует состояние гармонии и спокойствия. Профессор О. Ханда практически таким же образом представляет иконометрическую схему сидящего Будды (рис. 1.2).

Сравнивая эти две схемы методом наложения (рис. 2), замечаем ряд важных деталей. В целом сохраняется единая иконометрическая схема, общие пропорциональные соотношения остаются неизменными, однако заметны отличия в деталях, линиях изгиба и положения частей тела в композиции — на уровне грудной клетки, плеч и т.д. Это может быть обусловлено разными факторами, такими как национальные особенности скульптурных буддийских школ, период исполнения, материал и др. Предполагаем, что именно в этих отличиях стоит искать то, что будет характеризовать особенности творческого подхода того или иного художника. Этот сравнительный анализ в будущем целесообразно дополнить изучением особенностей изображения драпировок, религиозных атрибутов, колористических решений и т.д.

Проанализируем теперь одну из наиболее впечатляющих скульптурных композиций, созданных бурятскими мастерами под руководством С.-Ц. Цыбикова,— мандалу Гунриг. Это комплекс скульптурных изображений буддийских божеств, которые имеют точное каноническое размещение в сакральном пространстве, что получило отражение в диаграмме мандалы, представленной в экспозиции музея и опубликованной в ряде книг [1, с. 70–71]. По сути, это ключ к пониманию сложнейших, в том числе и иерархических моментов в буддийском пантеоне. Композиция сначала располагалась в Янгажинском дацане. «В 1938 году дацан был закрыт,— пишет С.Б. Бардалеева,— и ритуальные предметы, сохранившиеся в нем, были вывезены в музей, где они сейчас составляют основную коллекцию буддийских произведений искусства. Однако комплекс мандалы не сохранился полностью: изначально в нем было 37 скульптур, но до наших дней дошли только 34 фигуры, которые имеют различные дефекты, утраты фрагментов и атрибутов» [4, с. 73].

Мандала имеет древнеиндийское происхождение и относится к классу йога-тантр. Божества, представленные в ней, разделены на группы, которые проецируются на основу с определенной



1.1 1.2

1. **Иконометрическая схема сидящего Будды**, выполненная:
1.1 — Г. Пурэвбатом [13, с. 152],
1.2 — О. Хандой [12, с. 294]

2. **Иконометрическая схема сидящего Будды. Наложение схем Г. Пурэвбата и О. Ханды**

последовательностью. Каждая фигура отличается размерами, позами и атрибутами (рис. 3–4).

Воссоздадим иконометрическую схему ряда буддийских божеств, выполненных С.-Ц. Цыбиковым и мастерами под его руководством. Все выбранные божества разделены на три группы.

Первая группа включает в себя девять божеств мандалы Гунриг. Наиболее важная скульптура расположена в центре мандалы — это четырехликий Будда Вайрочана (санскр.), Гунриг (бур.) — Дхьяни-Будда Центра. Он олицетворяет сияние, всепроникающую силу и благодеяние. Скульптура белого цвета, символически связанного с понятиями пустоты и чистоты. В руках у Будды Колесо Учения, которое является центральным элементом композиции. Вторая скульптура находится в ближайшем к центру круге мандалы, это Тара (санскр.), Долма (бур.) — праджня, спутница татхагаты Амогхасиддхи. Доминирующий цвет — желтый, ее миссия — поддержка процветания и веры, левая рука касается сидения, правая рука сложена в мудре Притхви; из атрибутики — рядом с рукой стебель лотоса с бутоном. Третья статуя находится в следующем круге мандалы, это Ваджрасадху (санскр.), Доржи Лэгва (бур.) — ваджрабодхисаттва, защитник скрытых буддийских учений — зеленого цвета как символ жизненной силы. Руки находятся в районе груди с двумя ритуальными предметами Ваджрами, символизируя силу и нерушимость (рис. 5).

Четвертая статуя Ваджрадхарма (санскр.), Доржи чой (бур.) — ваджрабодхисаттва, белого цвета, один из главных атрибутов — стебель лотоса с бутоном. Пятая статуя Ваджрагита (санскр.), Лума Гармар (бур.) — ваджратара в мандале Гунриг — находится вне обозначенных кругов, в правом верхнем углу. Она белого цвета, в руках музыкальный инструмент пилван. Шестая скульптура, Ваджрахету (санскр.), Доржи-жу (бур.) — ваджрабодхисаттва, находится в третьем круге мандалы. Она оранжевого цвета как символ смирения и освобождения, левая рука касается сидения, правая рука держит колесо учения (рис. 6).

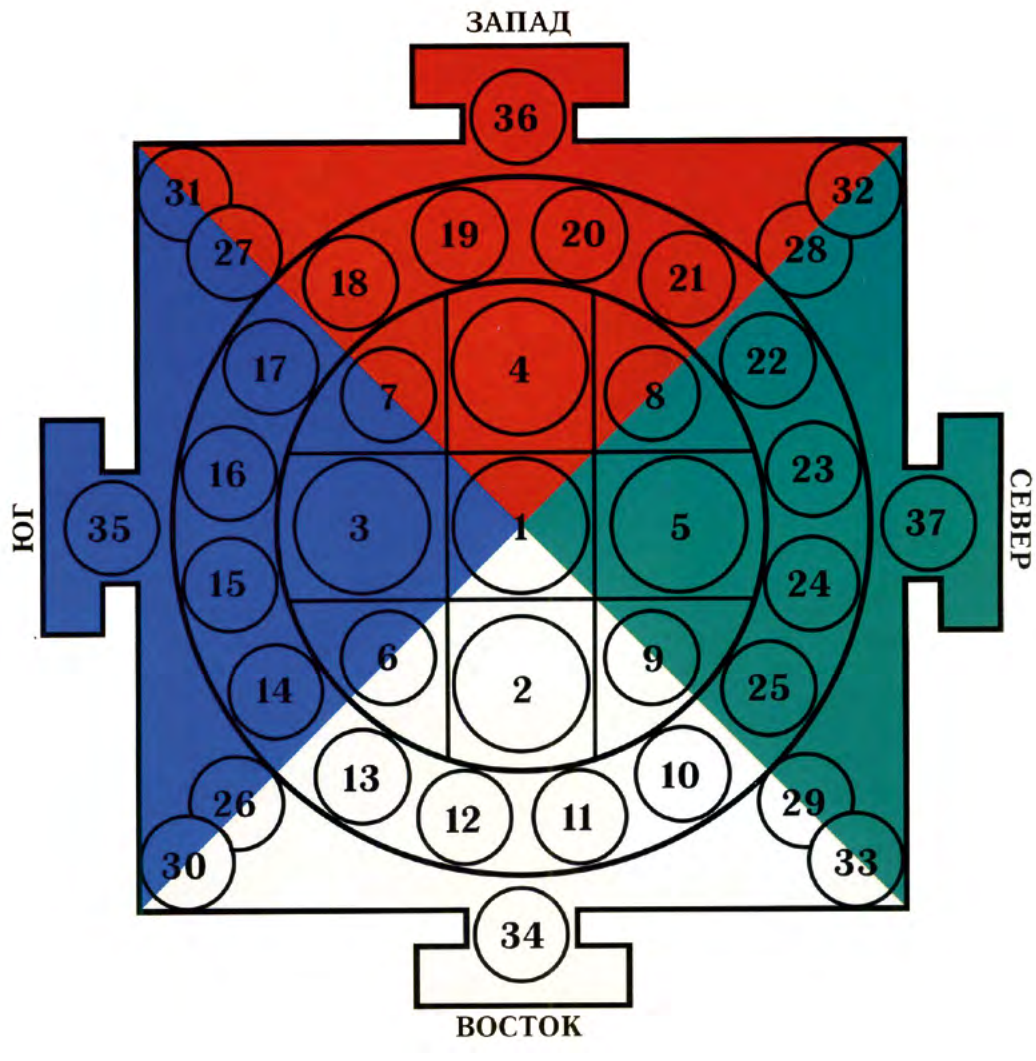
Седьмая скульптура, Ваджранатья (санскр.), Гарма Насаг Дог (бур.) — ваджратара, расположена в правом нижнем углу. Голова и ноги белого цвета, а туловище и руки — синего, как символ сострадания и мудрости. Руки находятся возле грудной клетки и сложены в мудру Дигдзуб. Восьмая скульптура, Пандара (санскр.), Гой Гарма (бур.), спутница татхагаты Амитабхи, находится на третьем круге. Она оранжевого цвета, левая рука касается сидения, правая рука сложена в мудре Витарка. Девятая скульптура, Анкуша (санскр.), Доржи Чагью (бур.), страж восточных ворот в мандале Гунриг. Она желтого цвета, руки находятся в зоне грудной клетки и держат особый символический атрибут «ваджрный аркан» (рис. 7).

Вторая группа скульптур не связана с мандалой Гунриг. Для анализа были выбраны пять наиболее характерных скульптур, отражающих стиль

3. **Макет-реконструкция мандалы Гунриг С.-Ц. Цыбикова**.
Автор-реставратор:
М.Н. Лебель.
1979–1981.
Источник: [1, с. 70]

4. **Мандала 37-ричного Сарвавид Вайрочаны (Гунриг) по Паришодхана тантрам**.
Источник: [1, с. 77]





Цыбикова. Первая триада относится к группе божеств долгой жизни. Одной из скульптур является Белая Тара, Ситатара (санскр.), Сагаан Дара-Эхэ (бур.) — семиглазая богиня беспредельного сострадания, один из самых популярных образов пантеона. У нее два глаза на ладонях, три на лице и два на подошвах, символизирующие внимание и сострадание ко всем существам. Рядом с ее левой рукой — росток лотоса с бутоном (рис. 8). Следующие две скульптуры изображают Амитаюса (санскр.), Аюшу (бур.), божество, приносящее долгую жизнь. Первая выполнена в золотом цвете, а вторая — в красном, символизирующем величие. Обе скульптуры держат вазу с напитком, дарующим бессмертие.

Также есть еще одна скульптура Белой Тары, которая относится к более раннему периоду художника. Здесь мы видим ту же атрибутику, но без богатства мелких деталей, присутствующих в более поздних скульптурах (рис. 9). Наиболее искусная и выразительная скульптура представляет Ушнишавиджайю (санскр.), Зугдэр Намжилма (бур.) — трехглазую восьмирукую богиню сострадания, света, долгой жизни и счастья, являющуюся главным божеством (рис. 10). В ее колористической гамме доминирует белый цвет. Каждый лик имеет свой эмоциональный оттенок. Так, лик с правой стороны выражает упрек и осуждение, а левый лик имеет гневливое выражение и окрашен в желтый оттенок. Атрибутика рук включает в себя двойную ваджру, небольшое изображение Будды, стрелу, лассо, лук со стрелой, нектар бессмертия, а также две руки в мудрах Абхая и Варада. Этот образ символизирует защиту от восьми видов страха.

Для того чтобы показать устойчивость приемов иконометрических схем в творчестве С.-Ц. Цыбикова и его школы, была выделена еще одна группа изображений буддийского пантеона, а именно лам-учителей. Рассмотрим первую триаду скульптур: Чже Цзонхава и его ученики. Главная скульптура представляет учителя милосердия и находится на лотосовидном троне. Окрашена золотистым цветом, руки сложены в мудру Дхармачакра. Скульптуры двух учеников — Жалсаб-Чже и Хайдаб-Чже расположены на прямоугольных тронах, а их руки сложены в мудрах Витарка и Варада (рис. 11).

Следующая скульптура тоже посвящена Чже Цзонхава, но выполнена в более упрощенном варианте и без подробных деталей. Пятая скульптура, и самая реалистичная, это Лубсан Ниндаг Банзаракцаев — ширээтэ, настоятель Янгажинского дацана. Скульптура без трона, в золотом цвете, руки сложены в мудрах Витарка и Варада (рис. 12). Отличительные особенности этих скульптур — массивные формы и упрощенные детали, которые вызывают переживание созерцания и спокойствия.

Переведем изображение всех божеств в формат, позволяющий исключить отвлечение на отдельные детали, колористическое решение и т.п., и наложим на них ранее взятые две иконометрические схемы. В результате этого мы получаем логически выстроенную схему, в которой первый столбец — это рисунок божества, второй столбец — схема наложения на иконометрический рисунок О. Ханды [12, с. 294], а третий столбец — схема наложения на иконометрический рисунок Г. Пурэвбата [13, с. 152] с выделением расхождений красными окружностями. В результате этого получилось три схемы для первой группы (рис. 5–7), три — для второй группы (рис. 8–10) и две — для третьей группы (рис. 11–12).

Как видно, практически во всех скульптурах, с одной стороны, пропорции соответствуют иконометрическому канону, а с другой стороны, автор делает фигуру с более изящной грудной клеткой и значительно увеличивает лотосовидный трон и ноги, что утяжеляет нижнюю часть композиции. Все участки с отличием мы выделили красными окружностями и привели к общей схеме для наглядности (рис. 13).

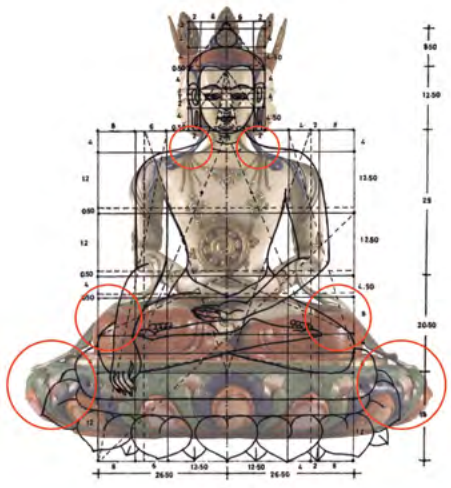
Поскольку установленные нами отличия встречаются во всех изображениях, то можно говорить о едином стилистическом приеме, характерном для творческого метода С.-Ц. Цыбикова и его школы. Композиционно он передает важный семантико-пластический момент. Скульптуры обретают земную устойчивость, крепкую связь с землей, как бы произрастают из неведомых сил и энергий недр. Затем форма начинает расти вверх и заодно сужаться. Этим передается идея восхождения, главенствующая в буддийской метафизике, что обнаруживается отчетливо, например, во всех архитектурных формах.

Достигнув максимума сокращения на уровне талии у большинства скульптур (будто бы восходящая энергия получает максимум своей концентрации), форма начинает расширяться, как бы набухать. Это сходно с моментом задержания дыхания на максимуме вдоха, перед выдохом или произнесением на низкой продолжительной ноте священной молитвенной формулы. Далее форма переходит в третий, меньший по размеру регистр, который затем на уровне прически (например, ушниши) получает завершение. Поскольку это повторяется во всех скульптурах, то при долгом рассматривании и концентрации, для чего, собственно, и предназначалась мандала Гунриг, возникает эффект, сходный с тем, что можно видеть и слышать при унисонном хоровом пении монахов в буддийских храмах. Считается, что человек, достигший высоких степеней совершенства и концентрации, мог не только видеть, но и слышать космический гармонический хор божеств.

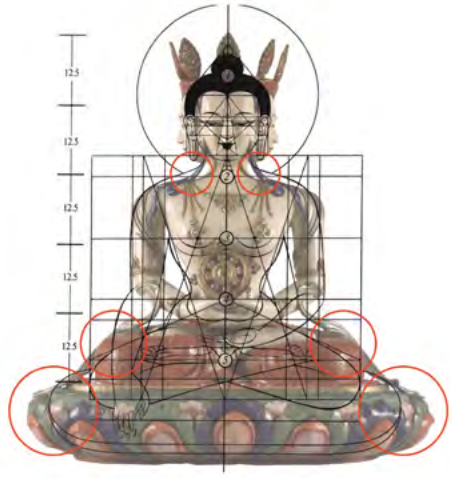
5. 5.1 — С.-Ц. Цыбиков. Будда Вайрочана, Гунриг [1, с. 79];
5.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
5.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
5.4 — С.-Ц. Цыбиков. Тара, Долма [1, с. 95];
5.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
5.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
5.7 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрасадху, Доржи Лэгва [1, с. 103].
5.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
5.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



5.1



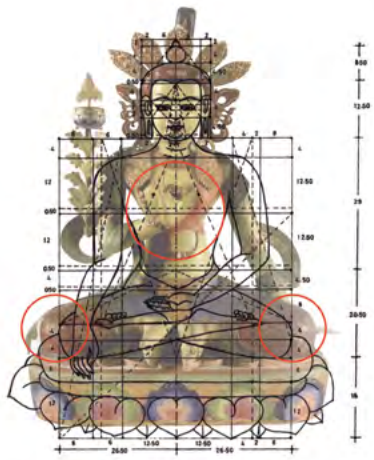
5.2



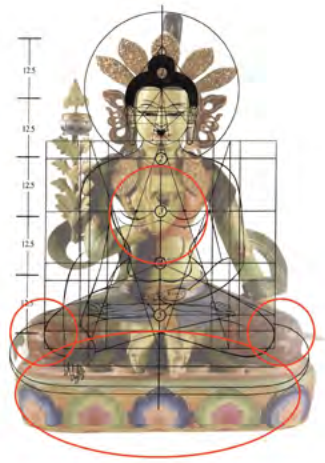
5.3



5.4



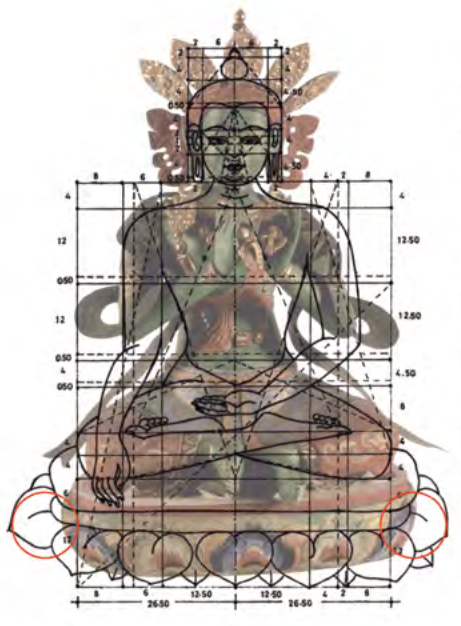
5.5



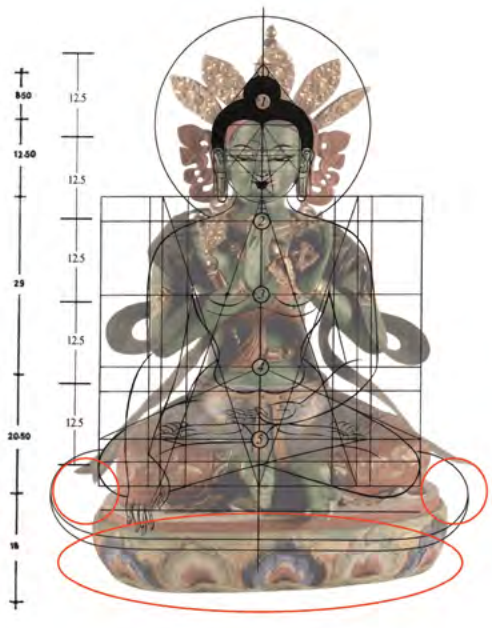
5.6



5.7



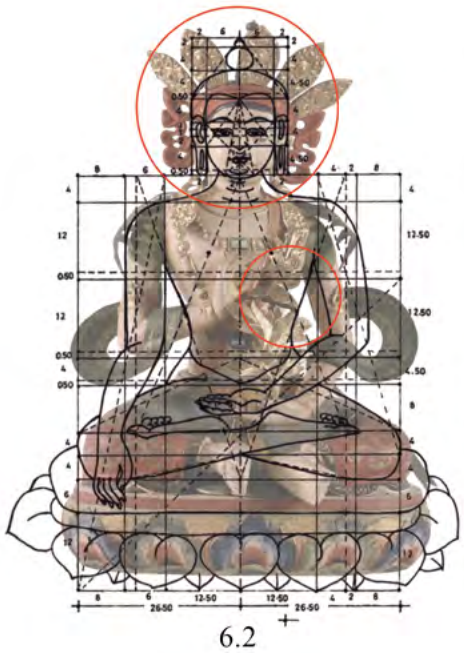
5.8



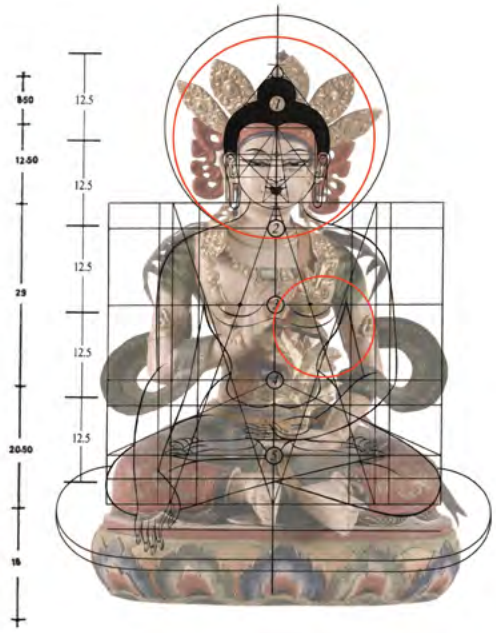
5.9



6.1



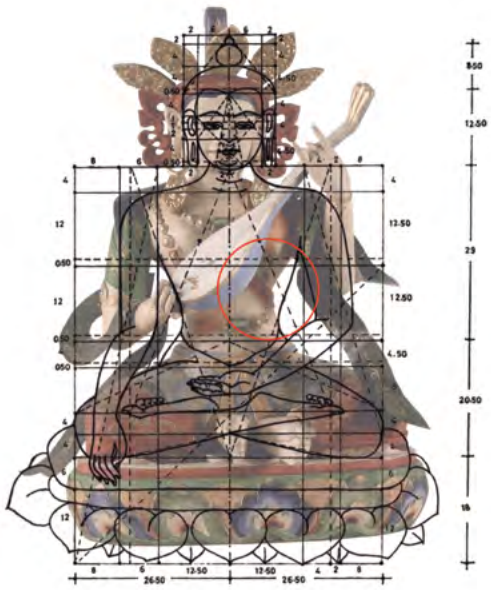
6.2



6.3



6.4



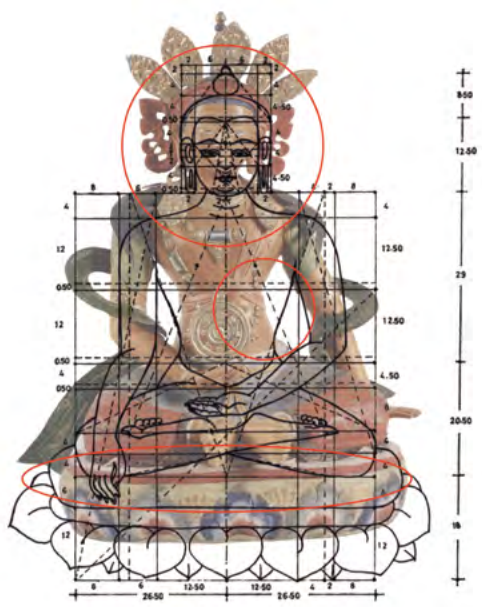
6.5



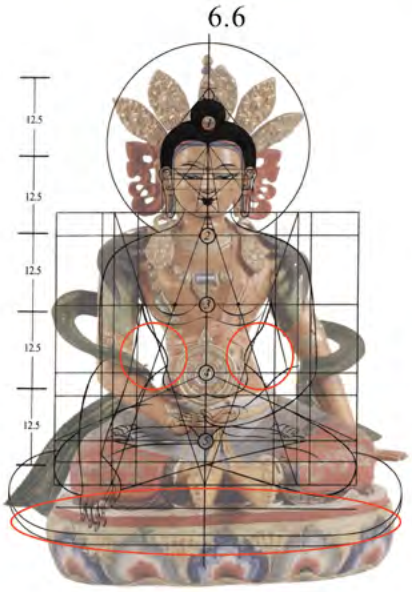
6.6



6.7



6.8



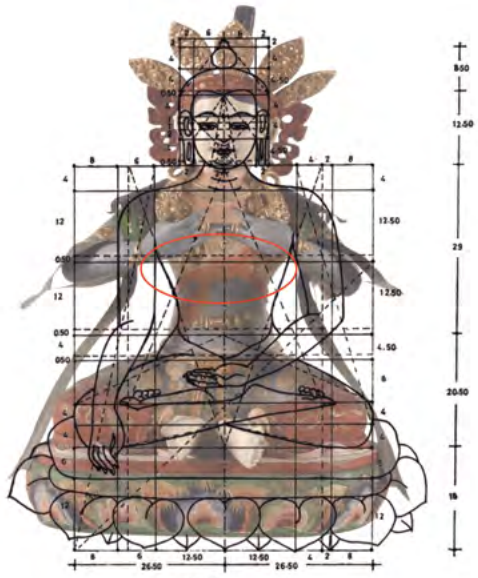
6.9

6. 6.1 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрадхарма, Доржи чой [1, с. 113];
6.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
6.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
6.4 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрагита, Лума Гармар [1, с. 133];
6.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
6.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
6.7 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрахету, Доржи-жу [1, с. 117];
6.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
6.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата

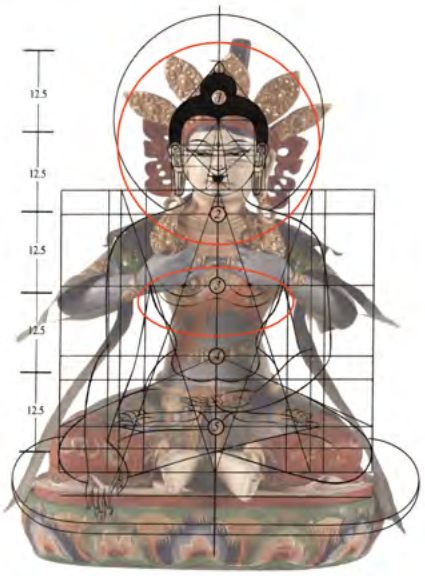
7. 7.1 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджранатья, Гарма Насаг Дог [1, с. 135];
7.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
7.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
7.4 — С.-Ц. Цыбиков. Пандара, Гой Гарма [1, с. 93];
7.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
7.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
7.7 —С.-.Ц. Цыбиков. Анкуша, Доржи Чагью [1, с. 143];
7.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
7.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



7.1



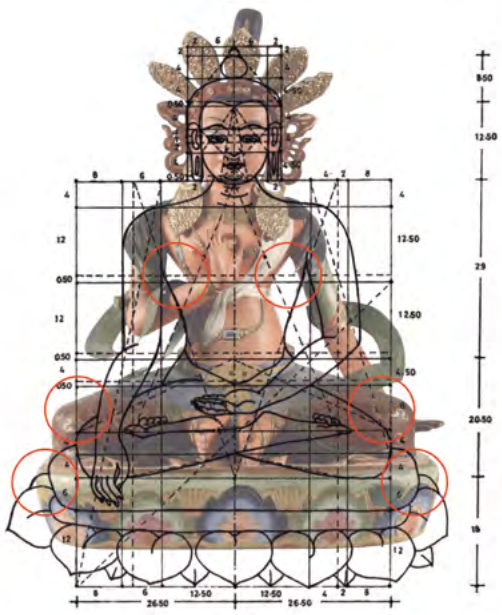
7.2



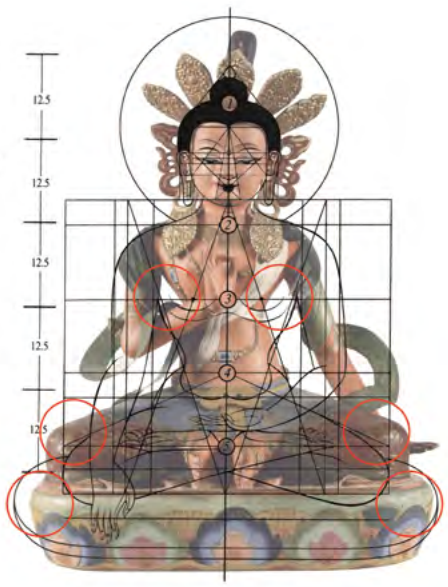
7.3



7.4



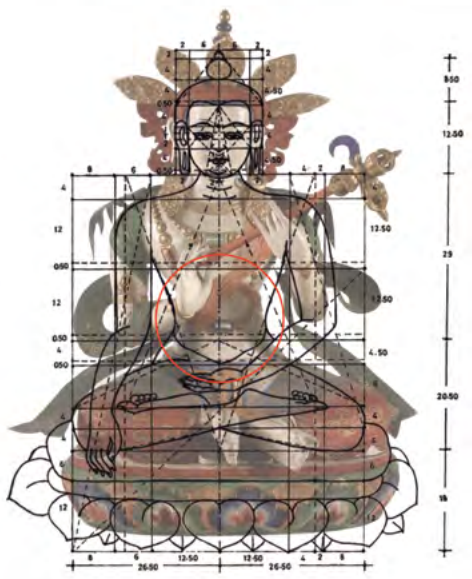
7.5



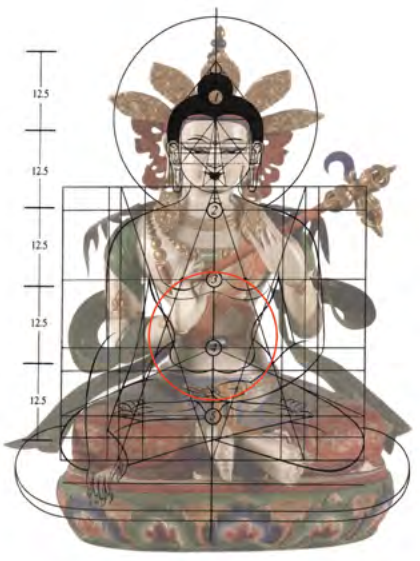
7.6



7.7



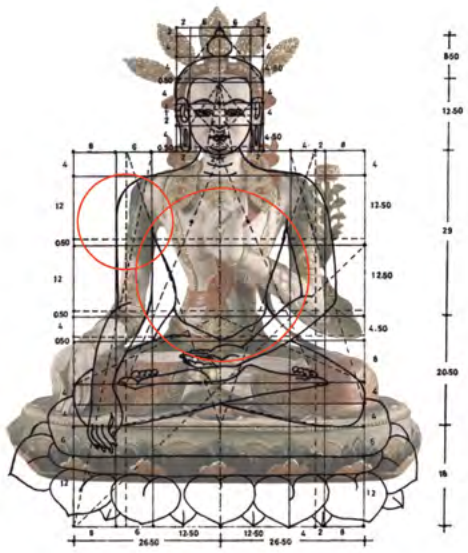
7.8



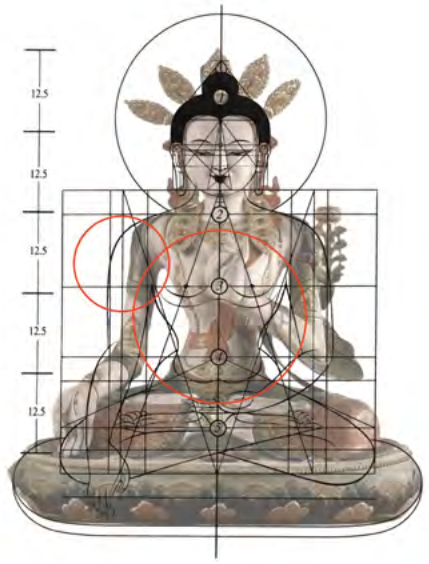
7.9



8.1



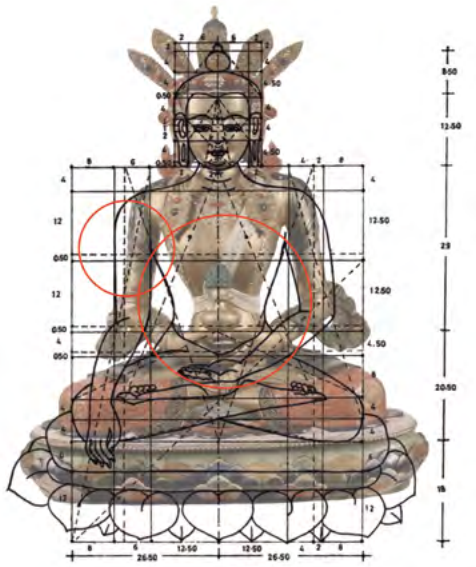
8.2



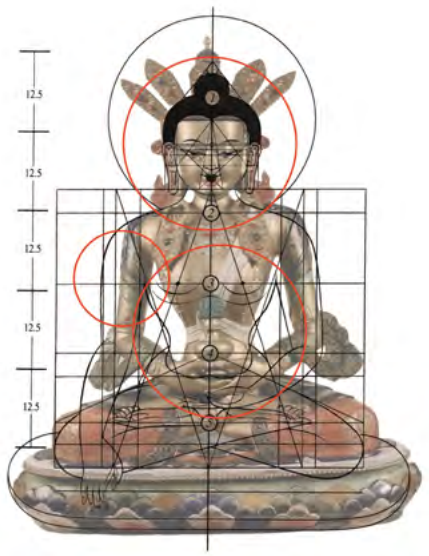
8.3



8.4



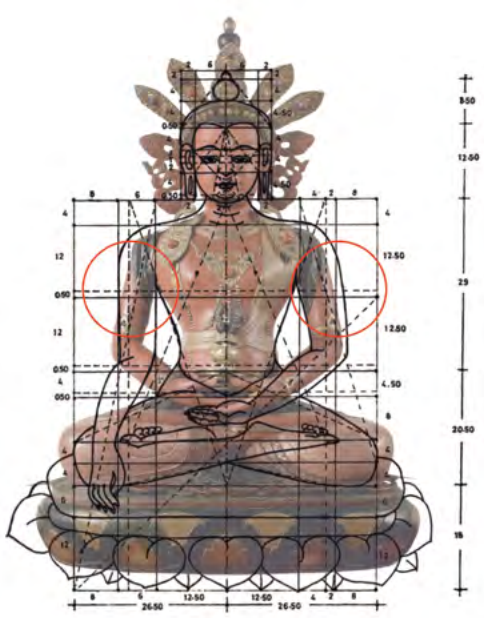
8.5



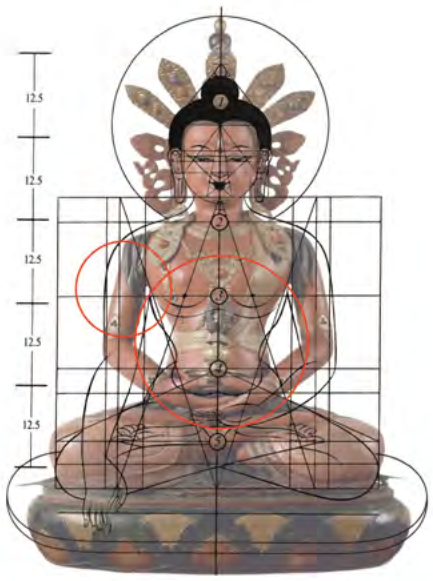
8.6



8.7



8.8



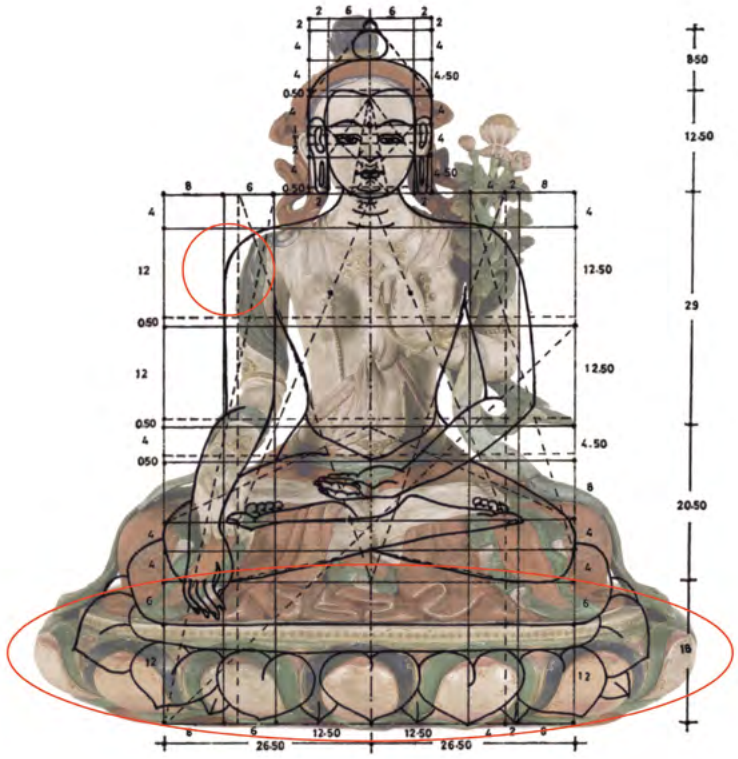
8.9

8. 8.1 — С.-Ц. Цыбиков. Бела Тара, Ситатара, Сагаан Дара-Эхэ [1, с. 155];
8.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
8.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
8.4 — С.-Ц. Цыбиков. Амитаюс, Аюша [1, с. 157];
8.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
8.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
8.7 — С.-Ц. Цыбиков. Амитаюс, Аюша [1, с. 162];
8.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
8.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата

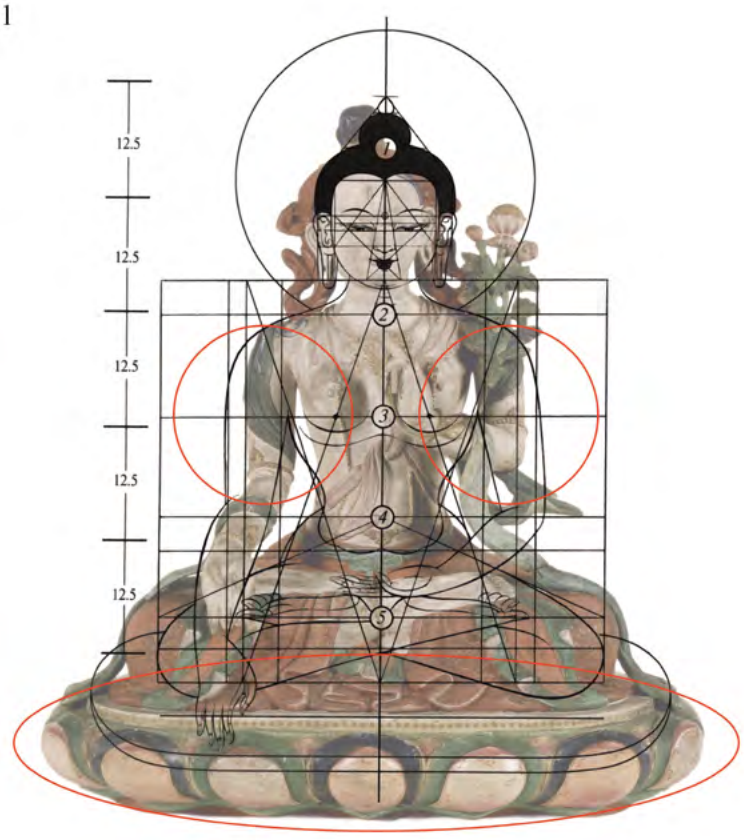
9. 9.1 — С.-Ц. Цыбиков. Белая Тара, Ситатара, Сагаан Дара-Эхэ [1, с. 165];
9.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
9.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



9.1




9.2

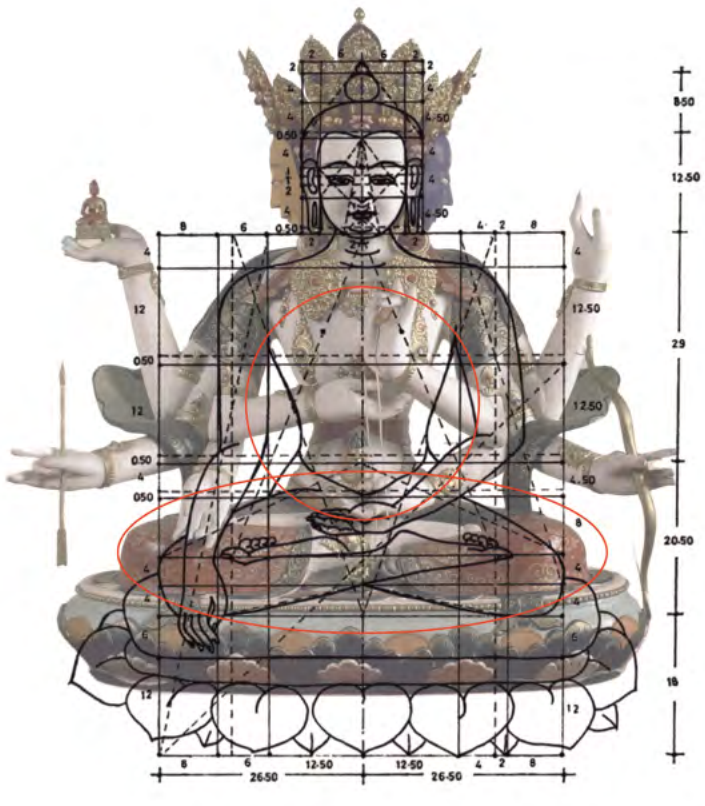



9.3

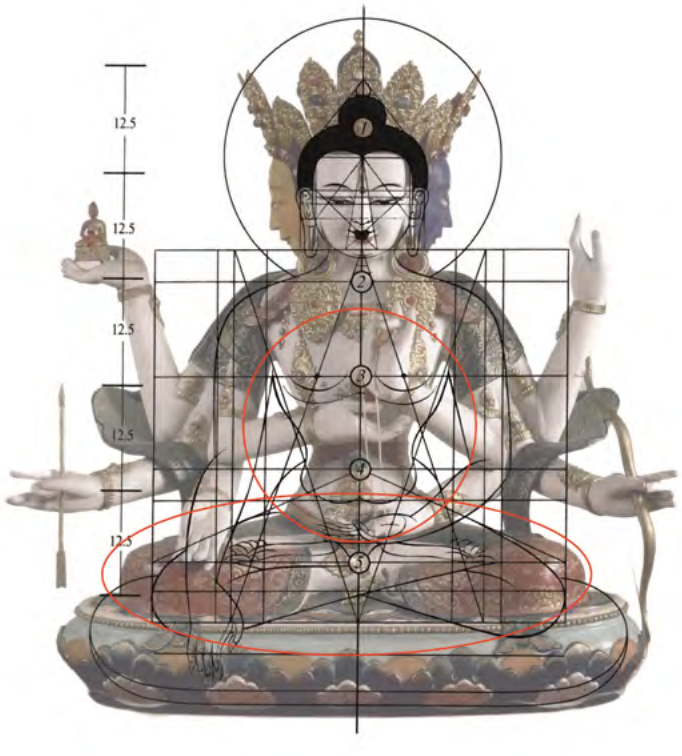
10. 10.1 — С.-Ц. Цыбиков. Ушнишавиджайя, Зугдэр Намжилма [1, с. 159];
10.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
10.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



10.1




10.2

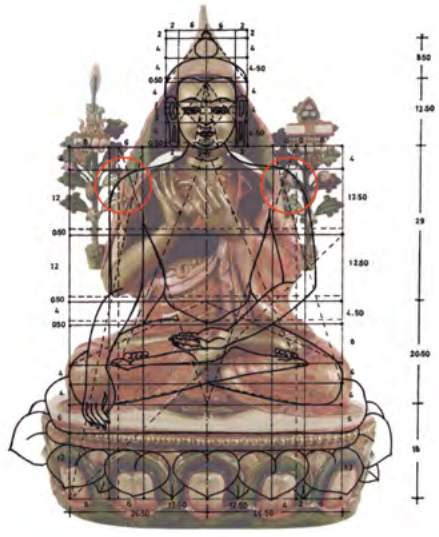



10.3

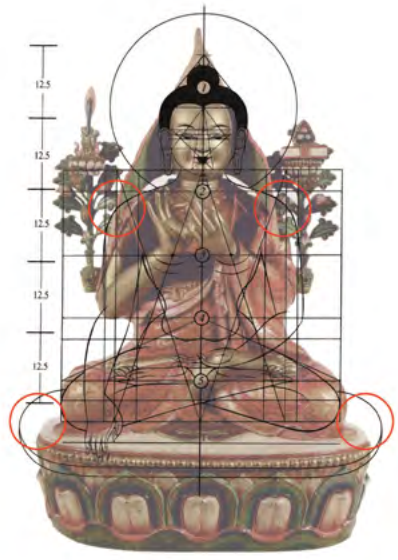
11. 11.1 — С.-Ц. Цыбиков. Чже Цзонхава [1, с. 39];
11.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
11.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
11.4 — С.-Ц. Цыбиков. Ученик Цзонхавы — Жалсаб-Чже [1, с. 41];
11.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
11.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
11.7 — С.-Ц. Цыбиков. Ученик Цзонхавы — Хайдаб-Чже [1, с. 43];
11.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
11.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



11.1



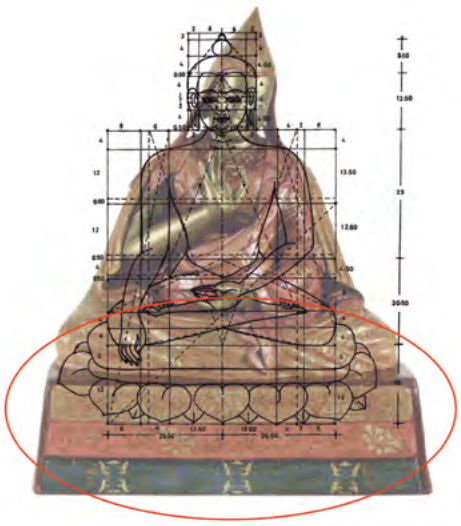
11.2



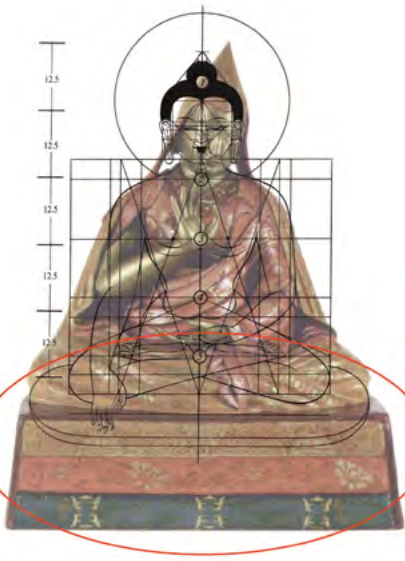
11.3



11.4



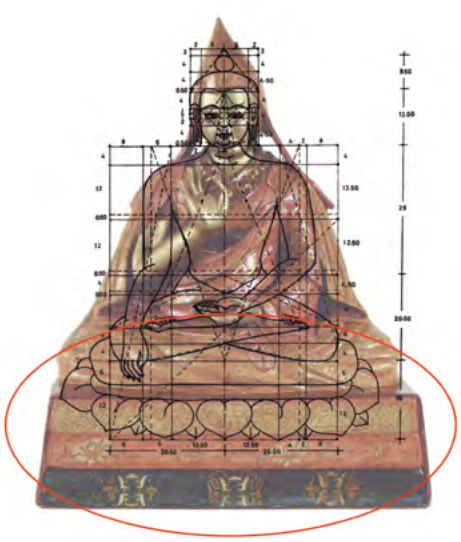
11.5



11.6



11.7



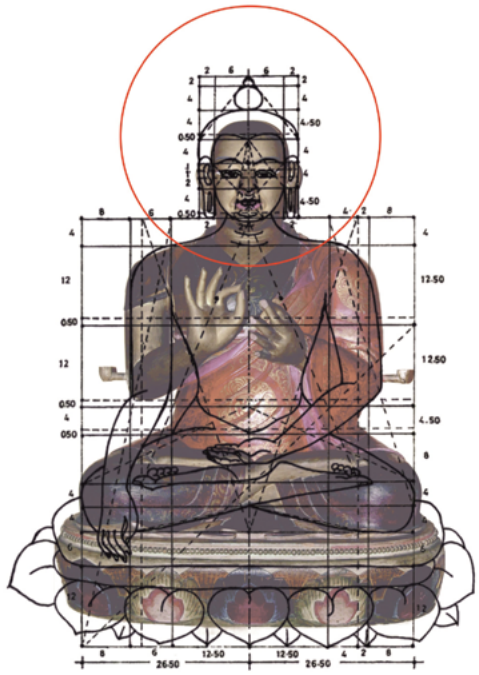
11.8



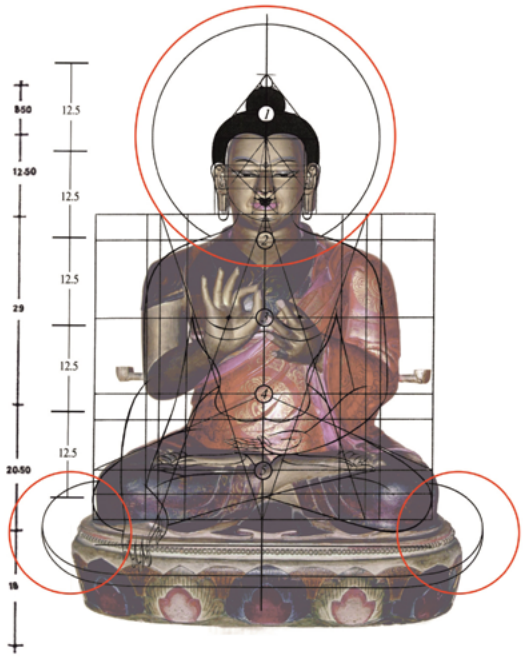
11.9



12.1



12.2

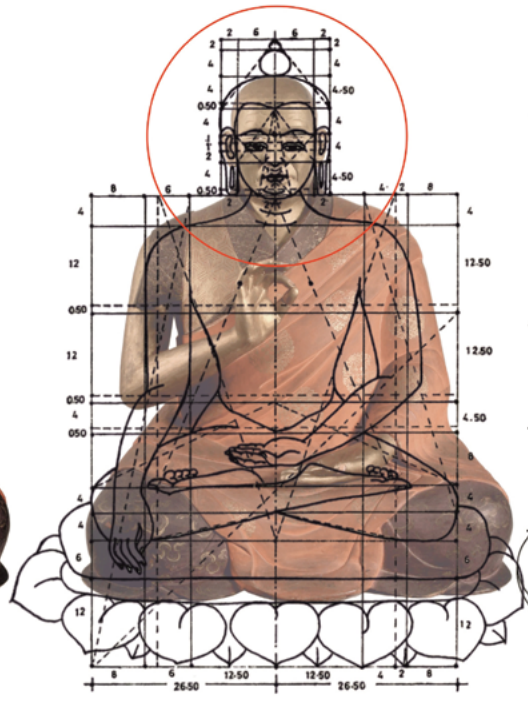


12.3

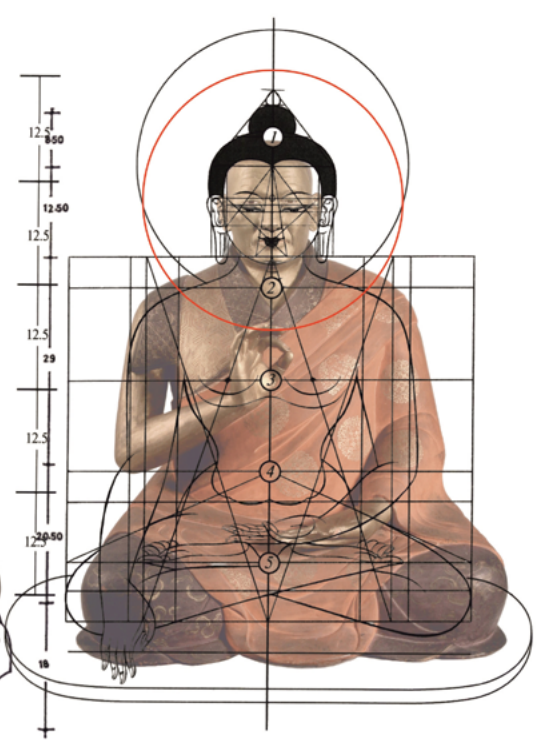
12. 12.1 — С.-Ц. Цыбиков. Чже Цзонхава [1, с. 47];
12.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
12.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
12.4 — С.-Ц. Цыбиков. Лубсан Ниндаг Банзаракцаев [1, с. 57];
12.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
12.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



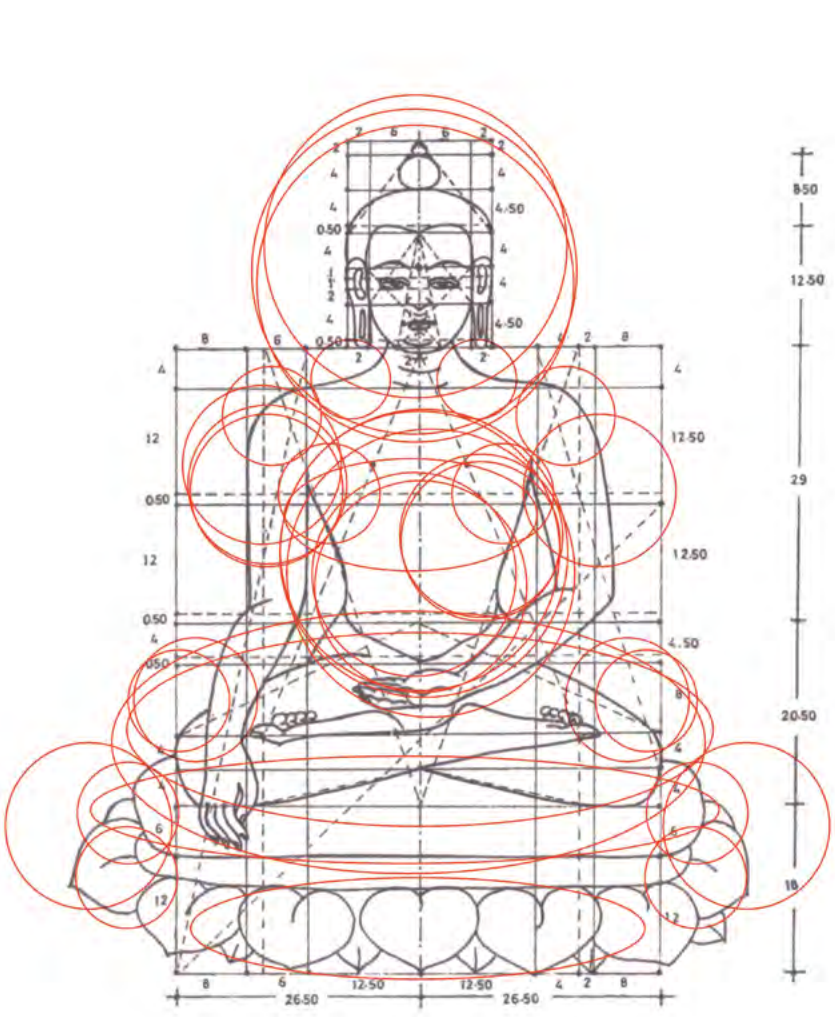
12.4



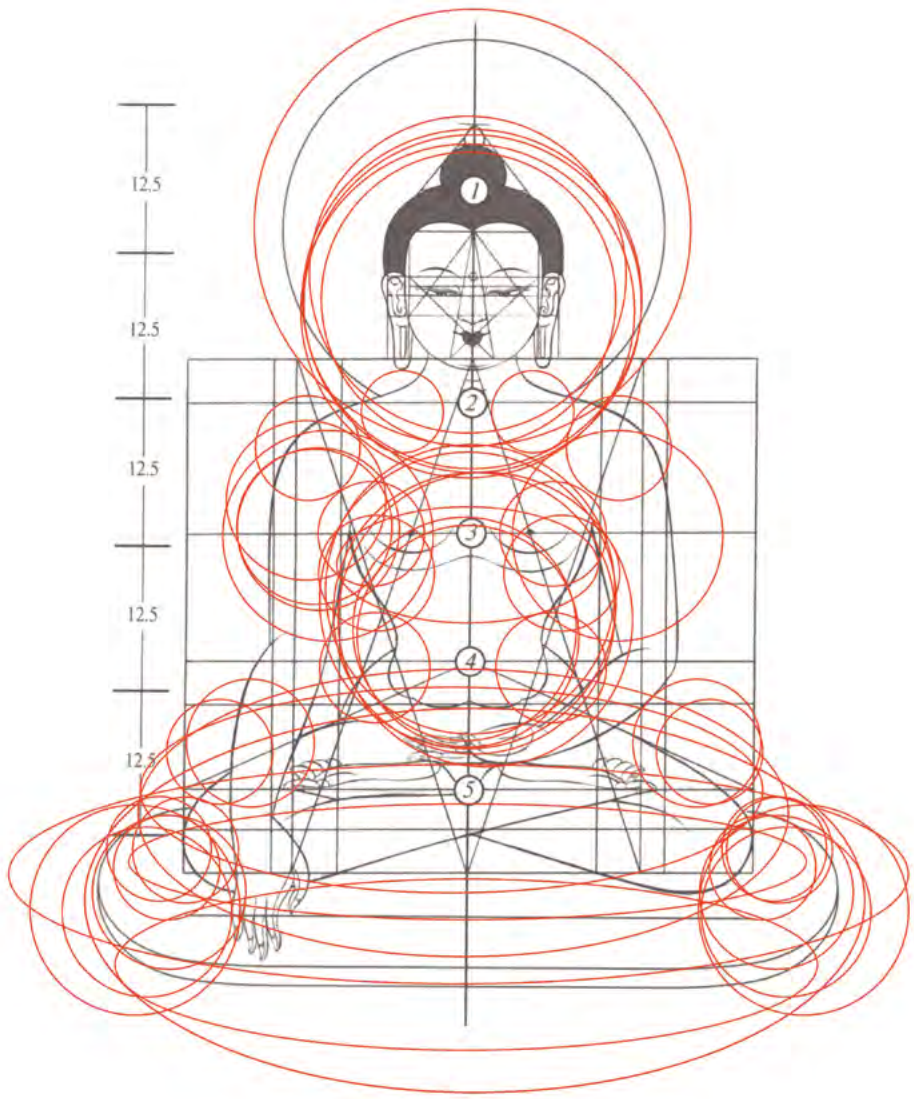
12.5



12.6




13.1




13.2

13. **Сравнение иконометрических схем изображений Будды, выполненных С.-Ц. Цыбиковым**, со схемами:
13.1 — О.Ч. Ханды,
13.2 — Г. Пурэвбата

## Выводы

Уникальный комплекс скульптур Гунриг в Национальном музее Республики Бурятия, во-первых, подтверждает высочайший художественный и религиозно-метафизический уровень мастерства С.-Ц. Цыбикова. Глубоко продуманный и высокохудожественно выполненный ансамбль дает семантико-символический ключ к пониманию как отдельных скульптур, так и всего их единства. Можно с большой вероятностью предположить, что в этом комплексе С.-Ц. Цыбиков предчувствовал огромные перемены в стране и верил, что рано или поздно у людей обострится тяга к высшим ценностям и духовным основам бытия (что, собственно, и происходит на наших глазах). И тогда чрезвычайно востребованными станут произведения искусства, которые волнуют человека совершенством художественной формы, раскрывают сложнейшие философские вопросы и в акте молитвенно-медитативного созерцания являют не поддающиеся описанию феномены Надмирной реальности.

Предварительный анализ показал, что пластическая и изобразительная гармония изображений буддийских божеств — как очевидная, внешняя сторона скульптур — зиждется на гармонических пропорциях композиционно-иконометрических схем. Они канонически обусловлены, но талант С.-Ц. Цыбикова помог обогатить образы особым содержанием и привнес черты, выделяющие бурятскую школу среди других художественных школ буддийского мира.

**Список источников**
1. Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934) и школа буддийской скульптуры в Янгажинском дацане // Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков. Улан-Удэ: Буддийская традиционная сангха России, 2006. С. 8–14.
2. Бадмажапов Ц.-Б.Б. К интерпретации изображения божества из мандалы Кунрига // Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии / отв. ред. Р.Е. Пубаев. Новосибирск: Наука, 1985. С. 116–120.
3. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Axioma, 2000. 272 с.
4. Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука классики, 2009. 480 с.
5. Амоголонова Д.Д. Возвращение хамбо-ламы Итигэлова и новая концепция возрождения Бурятии // Вестник Бурятского государственного университета. 2012. № 7. С. 65–70.
6. Федотов А.А., Лаврецкая И.А. Бурятское чудо или загадочный феномен Итигелова // Проблемы науки. 2018. № 4 (28). С. 72–74.
7. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. 408 с.
8. Бардалеева С.Б. С.-Ц. Цыбиков — создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2019. № 4 (15). С. 50–65. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005.
9. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись / пер. с англ. А.Л. Барковой. М.: Международный центр Рерихов, 2002. 214 с.
10. Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо XVIII в. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. 303 с.
11. Chandra L. Dictionary of Buddhist iconography. Volumes 1–15. New Delhi: Aditya Prakashan, 2000–2005.
12. Handa O.C. Panorama of Himalayan Architecture: Temples (Vol. 1). New Delhi: Indus Publishing Company, 2008. 280 p.
13. Пурэвбат Г. Их Монголын суврага: онолхийгээд бутээх ёс. Улаанбаатар хот: [Хэвлэлийн газар байхгүй], 2005. 566 х.

**References**
1. Bardaleeva, S.B. (2006) ‘Sanzhi-Tsybik Tsybikov (1877–1934) and the school of Buddhist sculpture in the Yangazhinsky datsan’, in Bardaleeva, S.B. *Sanzhi-Tsybik Tsybikov.* Ulan-Ude: Buddhist Traditional Sangha of Russia. pp. 8–14. (In Russ.)
2. Badmazhapov, Ts.-B.B. (1985) ‘On the interpretation of the image of the deity from the Kunrig mandala’, in Pubaev, R.E. (ed.) *Buddhism and the literary and artistic creation of the peoples of Central Asia.* Novosibirsk: Nauka, pp. 116–120. (In Russ.)
3. Sedlmayr, G. (2000) *Art and truth: theory and method of Art History.* Saint Petersburg: Axioma. (In Russ.)
4. Panofsky, E. (2009) *Studies in iconology.* Saint Petersburg: Azbuka klassiki. (In Russ.)
5. Amogolonova, D.D. (2012) ‘Hambo lama Itigelov’s return and a new concept of revival of Buryatia’, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta = The Buryat State University Bulletin,* (7), pp. 65–70. (In Russ.)
6. Fedotov, A.A. and Lavretskaya, I.A. (2018) ‘The Buryat miracle or Itigelov’s mysterious phenomenon’, *Problemy nauki = Problems of science,* (4), pp. 72–74. (In Russ.)
7. Lossky, N.O. (1999) *Sensual, intellectual, and mystical intuition.* Moscow: TERRA-Book Club; Republic. (In Russ.)
8. 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.)
9. Roerich, Yu.N. (2002) *Tibetan paintings.* Moscow: International Center of the Roerichs. (In Russ.)
10. Gerasimova, K.M. (1971) *The Tibetan canon of proportions. Treatises on iconometry and composition of Amdo of the 18th century.* Ulan-Ude: Buryatskoye knizhnoye izdatel’stvo. (In Russ.)
11. Chandra, L. (2000–2005) *Dictionary of Buddhist iconography. Volumes 1–15.* New Delhi: Aditya Prakashan.
12. Handa, O.C. (2008) *Panorama of Himalayan Architecture: Temples,* vol. 1. New Delhi: Indus Publishing Company.
13. Purevbat, G. (2005) *Suvara of Great Mongolia: the ritual of crushing*. Ulanbaatar: s.n. (In Mong.)

**Информация об авторах**

*Шишин Михаил Юрьевич, доктор философских наук, академик, председатель, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; профессор, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, Китайско-Российской академии изобразительного искусства, Ассоциации искусствоведов (АИС), shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.*

*Онуфриенко Даниил Евгеньевич, архитектор, искусствовед-стажер, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация, daniilonufrienko@gmail.com.*

**Information about the authors**

*Mikhail Yurievich Shishin, Full Doctor of Philosophy, Academician, Chairman, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Chinese-Russian Academy of Fine Arts, the Art Critics and Art Historians Association (AIS), shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.*

*Daniil Evgenievich Onufrienko, Architect, Art critic-trainee of the Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, daniilonufrienko@gmail.com.*

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 01.09.2023; одобрена после рецензирования 19.09.2023; принята к публикации 22.09.2023.*

*The article was received by the editorial board on 01 September 2023; approved after reviewing on 19 September 2023; accepted for publication on 22 September 2023.*