



О.Д. Огнева

## МОНГОЛЬСЬКИЙ СВІТ В УКРАЇНІ

Іноді вважається, що кочовики не здатні створювати визначні твори мистецтва. Часом така точка зору висловлюється і щодо мистецького спадку Монголії. Проте на її сучасній території людина з'явилась понад 100 тисяч років тому. І з того часу кожна доба в історії народу відбивалась у пам'ятках культури. Йдеться про розписи доби палеоліту, так звані "Оленні каміни", руїни Каракоруму – буддійські пам'ятки, що разом утворюють ланцюг однієї культурної традиції – художньої спадщини монгольського народу.

З буддійськими пам'ятками пов'язані розробки іконографічного канону в сакральному мистецтві (пантеон Монгольського Канчжура; Долоннор (1720); Триста бурханів Ролбі-дорчже (1717–1786), чжанчжа-хутухти II, Пекін; П'ятсот бурханів Панчен Лами IV (1781–1852), Урга) [Bartholomew 1991, 34–45] з опорою на альбоми прорисів, а також теоретичного осмислення образів пантеону (тибетомовні трактати Сумба-Кхамбо Ішбалджіра (1704–1788)\*, Ажаа Гучже Лубсан-Дамбі Чжалцхана\*\* та монгольські Агванхайдуба, Агванцерена з проблем канону пропорцій, художнього сприйняття кольору, ліній тощо) та відповідної термінології, зокрема бурхан (монг.), або скульптурне зображення; монгол зураг (монг.), або живописний образ; гэрэл суудэр (монг.), або світлотінь тощо.

Вагомий внесок у дослідження монгольської художньої спадщини у 2-й половині ХХ – на початку ХХІ ст. пов'язаний у першу чергу з монгольським митцем і мистецтвознавцем на ім'я Н.-О. Цултем (N.-O. Tsultem),

\*Сумба-Кхамбо Ішбалджіра (1704–1788) у тиб. трансл.: Sum-ra mkhan-po ye-shes-dpal-byog.

\*\*Ажаа Гучже Лубсан-Дамбі Чжалцхан (XVIII) у тиб. трансл.: Akyu sku-rje Blo-bzang-bstan-pa'i-rgyal-mtshan.

із західноєвропейськими дослідниками Т.Т. Бартоломео (Т.Т. Bartholomew), Ж. Бегеном (J. Béguin), П. Берджером (P. Berger), А.М. Россі (А.М. Rossi), російськими вченими Е. Ганевською, Г. Леоновим, В. Кореняко, Т. Сергеевою, в останні роки О. Антиповою. З прийняттям буддизму монголи ввійшли до культурної традиції, що ввібрала в себе досягнення багатьох азійських народів і таким чином сприяла опануванню новими видами мистецтв та виникненню власної монгольської школи буддійського мистецтва [Ганевская 2004]. За історичною традицією її появу пов'язують з ім'ям Гомбодарджіна Дзананабадзара (1635–1724), геніального митця і видатної особистості [Цултэм 1982; Bartholomew 1991; Ганевская 2004].

Сучасний стан досліджень художньої спадщини Монголії в Україні засвідчує, що переважна більшість джерел, які стосуються культури Монголії, не введено до наукового обігу, хоча музейні зібрання дають уявлення про її духовну культуру, фактично починаючи з того часу, коли роздроблену країну накриває третя хвиля поширення буддизму. Найбільші та найцікавіші збірки містяться, зокрема, в Музеї мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків (Київ), Музеї західного та східного мистецтва, Муніципальному музеї особистих колекцій ім. О.В. Блещунова та Будинку-музеї М.К. Реріха (всі – Одеса) [Огнева 2002, 18–24], а в деяких інших музеях (Львів, березень, 1951 та жовтень, 1964; Луганськ, жовтень, 1963; Суми, жовтень, 1953) представлено переважно окремі одиниці з розпорошеної в радянські часи колекції О.М. Позднесєва (1851–1920), видатного російського монголіста [Огнева 2008, 18–48].

Можна припустити, що перші сакральні предмети монгольського походження з'яв-

ляються в Україні як результат пастирського служіння українських священників – вихованців переважно Київської духовної академії – у країнах і регіонах, де набув поширення буддизм. Йдеться про їхнє служіння у Китаї, Бурятії, Сибіру, Калмикії, де перебували митрополит Тобольський – Філофей (Лещинський), архимандрит Іларіон (1657–1717) (Лежайський), св. Інокентій Кульчицький (Іоанн; 1680–1682 – 1731), архимандрит Антоній (Платковський, пом. 1746), архимандрит Гервасій (Ленцовський, пом. 1769), Феодосій (Сморжевський, пом. 1758), архимандрит Софроній (Грибовський, пом. 1814), митрополит Модест Волинський (Стрельбицький, 1823–1902), звідки разом з іншими речами міг надійти й речовий матеріал, що свідчив про перебування на територіях з буддійським віросповіданням, у тому числі і монгольським. Проте питання про присутність монгольської спадщини у церковно-археологічних музеях лишається відкритим, оскільки точних відомостей, окрім Калмикії та Бурятії, про її надходження поки не виявлено [Огнева 2002, 18–24; Огнева 2003, 345–359; Огнева 2003, 216–228].

Згідно з теперішнім станом вивченості відповідної джерельної бази появу творів монгольського образотворчого мистецтва в Україні можна пов'язати з ім'ям Богдана Івановича Ханенка (1848–1917), засновника Музею мистецтв його імені. Надзвичайно широке коло художніх і колекціонерських уподобань засновника музею спричинилось до його зацікавлення пам'ятками Тибету і Монголії [Огнева 2002, 18–24]. За свідченням музейних інвентарів, із чотирьох культових металевих зображень персонажів буддійського пантеону, які Б.І. Ханенко придбав під час перебування на Далекому Сході, у Харбіні, на посаді помічника Головного Уповноваженого Червоного Хреста у 1905–1906 роках, три є монгольськими за походженням. Йдеться про статуетки першобудди, чи адібудди Ваджрадхари (566 ДВ), Цонкапи Лобсан-дакпи (1357–1419), вчителя і засновника школи гелук (562 ДВ), персонажа на ім'я Амітанос (561 ДВ), або Безмежне життя, що походять з Монголії, датуються XVIII–XIX століттями і презентують різні художні традиції.

Серед інших творів монгольського по-

ходження в зібранні музею вирізняється живописний образ Тари Білої (XIX ст., 474 ЖВ (288 КК), що надійшов до музею в повоєнні роки (1948). Написи на зворотному боці (кіновар'ю) “ОМ”, “АН”, “НҮМ” свідчать про те, що образ пройшов обряд освячення (іл. 1). Зображення є ізводом живописного образу Тари Білої, який належить до так званих “буденних” і відомий під назвою “Тара восьмого дня”, чия поява усна монгольська традиція пов'язує з ім'ям Дзанабазара (1635–1723), геніального монгольського майстра і видатного релігійного діяча [Цултэм 1989, 4]. Образ відомий у численних повторях, оскільки його відтворення правило своєрідним іспитом. Виконання “Тари Білої”, або “Тари восьмого дня”, у визначений день було обов'язковим для художника, який прагнув здобути звання майстра по завершенні професійної освіти [Цултэм 1989, 5]. Тобто цей образ засвідчує рівень професійної підготовки монгольських буддійських майстрів пензля.

Свідоме збирання предметів монгольського походження припадає на початок ХХ століття, як результат створення Музею товарознавства, навчального музею при Київському комерційному інституті. Монгольська колекція була другою за кількістю та цінністю експонатів у східному відділі після японської. Її комплектуванням, тобто збором “відповідного матеріалу” для Музею товарознавства, займався С.Я. Лайнер, студент 4-го семестру економічного відділення (1913), що мав на меті вивчення питання щодо можливості і характеру товарообміну між Росією і Монголією [Отрошенко 1999, 26–32]. І перша монгольська виставка у Музеї товарознавства відбулася майже відразу після передачі С.Я. Лайнером зібраних колекцій, які характеризували економіку, культуру, побут Монголії, оскільки він перебував не тільки в Урзі – столиці, а й на інших теренах (із червня й до кінця жовтня 1913 р.).

Зібрання мало переважно етнографічний характер. Експозиція містила монгольську юрту з повним внутрішнім начинням, включно з вівтарем; жіноче і чоловіче вбрання на манекенах, що презентувало національні строї за статтю та соціальною специфікою (одяг монгольських князів, духовенства, простолуду, чоловіків та жінок) у комплексі з побутово-ужитковими речами,

які представляли декоративно-прикладне мистецтво, і відвідувачі дізнавались “багато надзвичайно повчального відносно промислового життя й етнографії Японії та Монголії” [Отрошенко 1999, 26–32]. Вівтар демонстрував скульптурні зображення буддійських божеств, ритуальний посуд, ручне молитовне колесо (хурде), друковані молитви. На жаль, не відомі імена персонажів цього хатнього пантеону. Окрім того, в колекції були музичні інструменти, зокрема й ті, що використовуються шаманами.

Монгольський відділ був складовою експозиції “Східної виставки”, яку організував у лютому 1914 року М.В. Довнар-Запольський, директор ККІ, і яка 11–14 квітня 1916 року була влаштована вже в Саратові, куди Інститут разом з Музеєм товарознавства були евакуйовані у жовтні 1915 року [Отрошенко 1999, 30] внаслідок подій I Світової війни. Монгольське зібрання Музею товарознавства представляло майже весь спектр традиційної монгольської культури. Речі, зібрані С.Я. Лайнером, давали уявлення про і про духовну спадщину, і про економічні, правові, промислові та торговельні аспекти існування монгольського суспільства. За свідченням організаторів виставки, вона викликала до себе великий інтерес.

На жаль, доля монгольського зібрання східного відділу Музею товарознавства Київського комерційного інституту лишається невідомою, сліди його поки не віднайдені [Отрошенко 2001, 194–200]. Проте необхідно зазначити, що формування монгольської збірки С.Я. Лайнером для Музею товарознавства при Київському комерційному інституті слід вважати не тільки першим свідомим і успішним внеском у наукове вивчення традиційного культурного спадку Монголії на теренах України, а й досить інформативним з позиції як культурних контактів монголів з іншими народами, так і взаємодії професійного буддійського мистецтва з мистецтвом народним.

Надзвичайно цікавим є зібрання Одеського музею західного та східного мистецтва, до складу якого входять музейні предмети, що комплектувались на території Монголії ще до I Світової війни і випадково, внаслідок закупок, з’являлись у музеї вже після подій II світової війни. У зібран-

ні представлені скульптура, живопис, речі декоративно-прикладного мистецтва. Слід відзначити, що зібрання скульптури, верхня межа створення якої датується першим десятиріччям XX століття, відбиває системний підхід при його комплектуванні, оскільки зображення персонажів пантеону презентують різні майстерні і різні художні школи [Огнева 2010, 24–36]. Зокрема, йдеться про спадкоємців художніх стилів Дзанабадзара, фактичного засновника сакральної монгольської скульптури, і митців його кола та послідовників; анонімного скульптора, який був сучасником Дзанабадзара або жив трохи пізніше; Долоннорську школу тощо. Серед скульптур є статуетка Амітаюса (ВИ-495), на денці якої відтворено позолочену вшваджру, що вважається, окрім іншого, особливою характеристикою Дзанабадзара, чи його школи, чи художників його кола Valrae Reynolds p. 74; [цит. за: Bartholomew 1991, 34–45] (іл. 4–5).

Серед живопису увагу привертає образ Лобсан-танпе-донме (1724–1757), джебцун дампи II, голови монгольської буддійської церкви, причому в образі відчувається портретна схожість: обличчя відповідає його зображенням у бурятській та монгольській традиціях [Tsultem 1986, pl. 113; Бадмажапов 2003, 82–83, №№ 62–63]. У складі зібрання є і традиційні багатофігурні композиції. Серед них – “Деважін”, або “Сукхаваті”, – чиста земля будди Амітабхі, де “народжуються праведники, не опоганені брудом черева”; “Амітаюс і його вісім супутників” – податель довгого життя; “Вісім будд лікування”, вшанування яких має забезпечувати здоров’я тощо [Огнева 2010, 24–36]. Деякі з них мають написи старомонгольською абеткою. Це назви зображених іконографічних груп: “Три божества довголіття”, або “Це лхасум” (тиб. tse-lha-gsum, монг. čelkanamsum); “Земля Амітабхі” (тиб. bde-ba-can, скр. sukhavati, монг. abida-yin singkod); “Цокжін вчителя”, або “Ламаїн цокжін” (тиб.-монг. bla-ma-yin čohsin)\* тощо.

До традиції монгольського сакрального живопису належать 15 зображень, або кійлхор (інв №№ ВИ 3097 – ВИ 3110), що за музейною документацією представлені

\*Щира вдячність Г.Д. Цендіній за прочитання монгольських написів.

як “Монголь[ская] религ[иозная] живопись...” [Огнева, у друці б]. Кійлхор створені на основі тексту Дортренг, або Ваджрамала. Цей текст, автором якого є Абхаякарагупта (XI–XII ст.), вважається своєрідним путівником по первісних обрядах, що передують введенню монаха у систему мандал. За формальними ознаками музейні мандали походять з одного монастиря, належать одній майстерні, виконані на замовлення Ілагуксан хутухту номун хана, чия печатка (“печатка Паууґсан’а (Ілагуксана) номун хана правителя”) відтворена на зворотному боці окремих кійлхор і, таким чином, визначає нижню межу – 1810 рік, раніше якого цей цикл не міг з’явитися [Огнева, у друці б] (іл. 2–3).

Складовою східного зібрання Муниципального музею особистих колекцій, що створений на основі зібрання Олександра Володимировича Блещунова (1914–1991), знаного організатора науки і засновника клубу альпіністів (1936 р.), дослідника і мандрівника, є невелика за обсягом монгольська колекція. Хоча ця колекція складється з речей випадкового походження, проте вони точно локалізовані за країною – Монголією – і мають чітко визначену верхню межу – 1950 рік, час перебування вченого у степах Монголії [Огнева, у друці а].

Окрім речей сакрального мистецтва, зібрання містить зразки декоративно-ужиткового мистецтва, які свідчать про різні параметри духовного життя монголів. До зібрання входять рельєфи з дерева і глини та кругла металева скульптура, що презентують релігійний напрям монгольського мистецтва. Окрім того, туди ж ввійшла і дерев’яна скульптура малих форм, як кругла, так і рельєф. Останні речі дають уявлення про світські розваги в монгольському середовищі. Йдеться про настільні монгольські ігри: “шатар”, або монгольські шахи, та “хорло”, яку вважають різновидом доміно.

Металева культова пластика представлена, зокрема, скульптурою Майтреї, Будди Майбутнього. Він сидить на троні, спустивши ноги, готуючись йти у світи сансари; його руки у жесті повороту колеса дхарми, чи вчення. До складу зібрання входять скульптури багаторукої Цуктор, чи Ушнішавіджаї, – богині мудрості; вершниці Палден Лхамо, або Шрі Деви (санскр.), –

покровительки Лхаси, захисниці усього Тибету і його святості Далай-лами. Невеличка скульптура одного з учнів Будди Шак’ямуні (Маудгальяяни, чи Шаріпутри) є частиною композиції “Будда з тими, що стоять попереду”. І, як завжди у будь-якій колекції такого роду, представлений Цонкапа Лобсан-дакпа (1357–1419) – вчитель і засновник школи гелук.

Уявлення про монгольську графіку дає надзвичайний, на жаль ушкоджений, експонат. Це “парма” (тиб. paṅ-ma) – матриця – кліше, дерев’яна дошка, на одному боці якої вирізьблено дзеркальне зображення “Авалокітешвари Екадашамукхі”, чи одинадцятиликого і восьмирукого Ченрезі, бодхісатви Милосердя, – покровителя і захисника Тибету. “Парма” – слово, похідне від тибетського дієслова “пар-ба” – “друкувати”. Його перше значення – “книга”, “друковане видання”, а в образотворчому мистецтві воно означає і саму матрицю, і відбиток з неї на тканині чи папері. Згідно з монгольською та бурятською книжковою традицією “бар” (від тиб. “пар-ба”) у видавничій справі – це дерев’яне кліше з дзеркально вирізьбленим з обох боків текстом, із якого робилися відбитки під час друкування книжок. Такий “бар” для видання книги малого розміру, що походить із Бурятії, представлений в експозиції Музею Ханенків (2233 ДВ) [Огнева 2000, 76].

Проте найбільшу частину зібрання складають цацха – культова рельєфна пластика, що штампувалася з глини з різними домішками. Цацха носилися в ладанці, або гау (тиб.), як оберіг чи розміщувалися на домашніх вівтарях, субурганах (ступах, чи чортенах), пам’ятних спорудах. Музейні цацха представляють практично усі розряди пантеону. Серед вчителів присутні зображення Будди Шак’ямуні з жестом найвишого пробудження, або уттарабодхи; Падмасамбхави (VIII ст.), буддійського проповідника і засновника школи н’інгма – першої в історії тибетського буддизму; вже згаданого Цонкапи Лобсан-дакпи; Ролбі-дордже (1717–1786), чжанчжа хутухти II, керівника Пекінського буддійського центру. Розряд бодхісаттв представлений зображеннями “Ваджрапані”, “Тари Білої”, “Тари Зеленої”, “Ваджравідарані” та інших персонажів. Деякі з них яскраво розфарбовані, інші розписані бронзовою фарбою, що мала символізувати золо-

то. Цацха, що представлені в музейному зібранні, вражають вишуканістю ретельно пророблених деталей, яскравістю фарб.

Сакральною атрибутикою могли бути просякнуті звичайні побутові речі. Про це свідчить, наприклад, невеличка річ – пряжка, на лицевій поверхні якої рельєфно відтворена ваджра, один із символів найвищої духовної сили, яку не перемогти, не здолати, не зламати. Тому ваджру й порівнюють із діамантом, який може розрізати будь-що, але сам діамант неможливо нічим розрізати, він є незмінний, чистий і прозорий. Ваджра відтворена на пряжці, за допомогою якої стягувалися реміні на виданнях томів Канону і книжок великого формату або кріпилася будь-яка річ побутового призначення. Ужитково-прикладне мистецтво представляють також ритуальні посудини, що зазвичай стоять на вівтарі і використовуються під час освячення та омивання, а вода, яка міститься в них, символізує очищення та благословення, а також вважається амрітою, або напоєм безсмертя.

Особливу зацікавленість у зібранні викликають твори декоративної скульптури, які презентують світський напрямок духовної спадщини монголів. Йдеться про настільні ігри степовиків, що представлені наборами дерев'яних вирізьблених скульптурок: розфарбованих, об'ємних зображень та невеличких пластинок з рельєфами на лицевому боці. Першу групу складають малі фігурки зеленого, жовтого, червоного кольорів із зеленими і червоними цоколями, що розміщені на дошці. То є неповний набір монгольських шахів, або шатару, чия етимологія бере свій початок від *шатаранг* (перс.), чи *чатуранга* (санскр.), чи *сатарам* (мовою апабхранша\* – найбільш близькою до монгольського читання) (іл. 6).

На дошці стоять король, або “нойон” (монг.), у вигляді вершника; ферзь, чи “берс” (монг.), – фантастична тварина, схожа на великого собаку. Можливо, тому пішак, чи хуу (монг.), відтворюється у вигляді щеняти, як знак того, що він може стати ферзем. Кінь, або “морь” (монг.), – це фігурка коня. Туру, чи “терег” (монг.), презентують візок, кибитка, віз. “Темее” (в перекладі “верблюд”) втілює слона, проте представлений

\* Апабхранша – народний розмовний варіант санскриту, що витіснив його на 7 століть.

як верблюд, але може бути й у вигляді слона. Досить часто розфарбовані не самі фігури, а їхні цоколи, за якими й визначається колір фігур білих та чорних (зелених і червоних у монгольській традиції).

І хоча вважається, що, як правило, форма фігур однакова, проте варіантів у зображенні їх більш ніж достатньо. Особливою розмаїтістю відзначалися зображення “нойона”. Його могли зображати як арата, який сидить із ягням на колінах, чи навіть аратки з безрогою козою; або як мисливця із рушницею чи луком; або воїна у військових обладунках із шаблею в руці, або, навпаки, бородатого ченця, а в одному з наборів “нойон” представлений у вигляді музиканта зі струнним інструментом [Кореняко 1990, 67, 76, 98, 99, 102, 105].

Серед відомих зображень “нойона” відшукати аналогію фігурі вершника з музичного набору поки не вдалося. Але схожого “нойона”, у вигляді вершника, згадує у цікавому контексті С. Лувсанвандан, монгольський мистецтвознавець: “Вправний майстер Сономдорж, батько відомого монгольського письменника Буяннемеха, якось замість короля шахів вирізьбив п'яного тайжи Жиме, який хитався верхи на коні. Так місце безликої фігурки зайняв реальний образ земної людини, який наділили відчутним сатиричним відтінком” [цит. за: Кореняко 1990, 101]. Щодо пішаків, то відтворювали переважно маленьких істот. Це могло бути не тільки щеня, як-от у музейному наборі, а й верблюда чи пташеня тощо.

Майже кожна родина мала в домі комплект шатару. І до цієї гри монголи ставились і ставляться з великою повагою. У їхньому середовищі хвалитися перемогою чи відверто радіти з неї вважалося неприпустимим. Коли триває гра, то монголи забувають про все на світі. За монгольськими легендами, шанувальники шахів живуть довше, ніж звичайні люди, а найвизначніші майстри гри були майже безсмертними. В одному з переказів розповідається, як посланець Ерліка, владики смерті, так захопився грою в шахи, що забув про доручення володаря і таким чином врятував життя монгольському ханові, який залишився живим та здоровим і багато років насолоджувався улюбленою грою. Багато поколінь як безіменних, так і знаних різьбярів по кості, дереву і каменю, а серед них Гелег-

дандар, Дорждондог, Дагпа та інші, присвятили свій талант створенню фігур шатару. Гра в шатар була обов'язковою для літнього свята надом.

Окрім шатару, у складі зібрання є ще один комплект гри, відомий як хорло, традиційна монгольська гра, різновид доміно. Музейний комплект складається з 16 прямокутних дощечок, кожна з яких має визначений червоний контур і темне тло, на якому відтворені зображення як тварин річного циклу, так і благих емблем разом з іншими фігурами.

Хорло, чи хорол (монг. варіант – херел), – настільна гра, в яку монголи грають із XVI століття, або, як вважають деякі дослідники, що гру винайшов чернець Онобі гавж (1836–1912) із монастиря Іх хуре [Кореняко 1990, 110]. Гра полягає у викладанні “юрт”, або фігур, відповідно до їхньої вартості. На кожній дерев'яній дощечці чи кістянці відтворювалися зображення однієї тварини з дванадцятирічного річного циклу (миша – “хулгана”; коро́ва – “ухер”; барс або тигр – “бар”; заєць – “туулай”; дракон – “луу”; змія – “могой”; кінь – “морь”; вівця – “хонь”; мавпа – “біч”; птах – “тахіа”; собака – “нохой”; свиня – “гахай”) і символів “восьми емблем благих побажань” (колесо – “хорло”; коштовність, чи чінтамані, – “ердене”, “зендмен”). Додавалися дощечки з іншими символами “восьми емблем благих побажань” (парасоля – “дуг” (тиб.), чи “цагаан шухер”; лотос – “бадам”; знамено – “жалцан”, мушля – “дунг”), а також зображення Гаруди – “Хан-Гарьд”, лева – “арслан”, свастики – “хас”.

Варіанти цієї гри відрізняються кількістю кістянок – 60, 64, 72; кількістю кістянок однієї вартості – по 2 і по 4; кількістю різновидів кістянок, доданих до зображен-

ня календарних тварин [Кореняко 1990, 110]. Грати в хорло, тобто “будувати юрту”, було прийнято в перший вечір Саган Сара, монгольського Нового року. Щодо музейного комплексу хорло, то, як виявилось, він, так само як і комплект шатару, є неповним, оскільки складається тільки із 16 одиниць.

Попри те що монгольська колекція у складі музейної збірки Одеського муніципального музею є невеликою за кількістю предметів, вона є надзвичайно цікавою за своїм змістом, оскільки презентує різні напрямки духовного життя монгольського суспільства. Під час відвідування музею є можливість ознайомитися і з сакральним мистецтвом, і зі світськими розвагами, зокрема з настільними іграми, як-от шатар та хорло. Особистість колекціонера завжди відбивається в речах, які складають його зібрання. Монгольська частина приватної колекції О.В. Блещунова, що стала основою Одеського муніципального музею його імені, засвідчує неординарність і вагомість цієї постаті в історії збереження духовного надбання народів різних країн, у тому числі і далекої Монголії. Частина металеві скульптури Будинку-музею М.К. Реріха дає уявлення про художні особливості долонорських майстерень (іл. 7).

З огляду на джерела, які презентують художню спадщину Монголії в Україні, можна стверджувати, що зібрання українських музеїв дозволяють визначити кілька напрямків її дослідження, серед яких особливого значення набуває проблематика культурних впливів на центральноазійські народи високорозвинутих цивілізацій (китайського і монгольського, індійського і монгольського, тибетського і монгольського мистецтва) і нарешті, як наслідок, взаємодія професійного буддистського мистецтва з мистецтвом народним.

## ЛІТЕРАТУРА

- Антипова Е.А. **Формирование и специфика воплощения буддийского художественного канона в скульптуре Монголии. 2010.**
- Бадмажапов Ц.-Б. **Иконография Ваджраяны. Москва, 2003.**
- Біленко Г.І., Рудик Г.Б. **Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Східна колекція. Київ, 2005.**
- Ганевская Э.В. **Скульптура Монголии XVIII–XIX (нач. XX) вв. (кат. №№ 167–178) / Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. Из собрания ГМВ. Москва. УРСС. 2004.**
- Кореняко В.А. **Монгольская народная скульптура. Москва, 1990.**

Огнева Е.Д. Тибетоязычные письменные источники в Украине // **Цирендоржиевські читання – 2000**. Київ, 2000.

Огнева Олена. З історії формування колекції творів мистецтва Тибету, Монголії, Бурятії та Калмикії в Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків // **Ханенківські читання. Матеріали науково-практичної конференції**. Вип. 5. Київ, 2003.

Огнева Олена. Буддійська спадщина з фондів Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії // **Могілянські читання 2003 року. Музейна справа в Україні на зламі тисячоліть**. Київ, 2003.

Огнева Олена. Джерела бурятського походження в Музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків у контексті культури Бурятії // **Цирендоржиевські читання – 2003**. Київ, 2003.

Огнева Е.Д. Душа изображений в тибетской традиции / Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. **Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв.** Из собрания ГМВ. Москва, 2004.

Огнева О.Д. Сакральне мистецтво у традиції північного буддизму на теренах України / Огнева Е.Д. **Боги снежных гор**. Одесса, 2008.

Огнева Е.Д. **Боги снежных гор, огненно-жарких пустынь и прохладных лесов. Изобразительное искусство тибетской традиции в музеях Одессы. Путеводитель**. Одесса, 2010.

Огнева Олена. Скульптура малих форм монгольського мистецтва в експозиції Муніципального музею особистих колекцій ім. О.В. Блещунова / **Китайська цивілізація: Традиції та сучасність. Збірник статей**. (У друці а).

Огнева О.Д. Зібрання кійлхор, або мандала в зібранні Музею західного та східного мистецтва (Одеса) // **Хортицький семінар. Сакральна географія і феномен паломництва: вітчизняний і світовий контекст**. (У друці б).

Отроценко І. Монгольська колекція Музею товарознавства при Київському комерційному інституті // **Сходознавство**. 1999. № 6.

Отроценко І. Вивчення монгольських народів у Київському комерційному інституті // **Східний світ** (1999, № 1–2). Київ, 2001.

Цултэм Ням-Осорын. **Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века**. Москва, 1982.

Цултэм Н. **Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзанабадзар**. Улан-Батор, 1982.

Цултэм Н. **Монгольская национальная живопись "Монгол Зураг"**. Улан-Батор, 1986.

Цултэм Н. **Декоративно-прикладное искусство Монголии**. Улан-Батор, 1987. 136 листов илл.

Bartholomew T.T. "Sino-Tibetan Art of the Qianlong Period from the Asian Art Museum of San Francisco". **Orientalism** 22, no. 6 (June 1991) / T.T. Bartholomew.

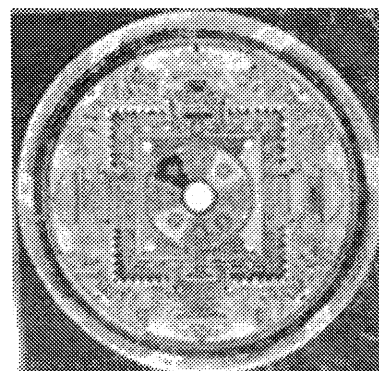
Ohnieva O. Sacral Art Tradition of the Northern Buddhism in Ukraine // **Journal of Russian Studies**. 2008 (June). No8.

Tsultem Niamosorgym. **Development of the Mongolian National Style Painting "Mongol Zurag" in Brief**. Ulan Bator, 1986.

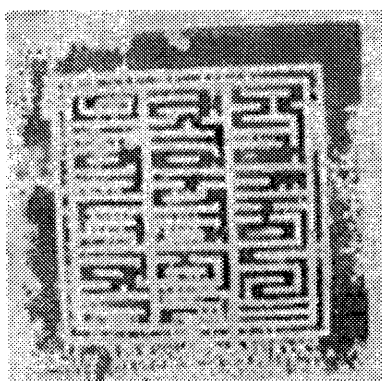
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ



Ілюстрація 1. Тара Біла, або Тара 8-го дня. Монголія, ХІХ ст. Шовк, клейові фарби.



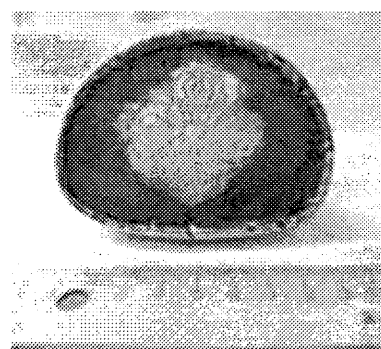
Ілюстрація 2. Кйілкхор, або мандала. Монголія, не раніше 1810 р. Тканина, клейові фарби.



Ілюстрація 3. Печатка Ілагуксан хутухту номун хана, не раніше 1810 р.; зворотний бік мандали.

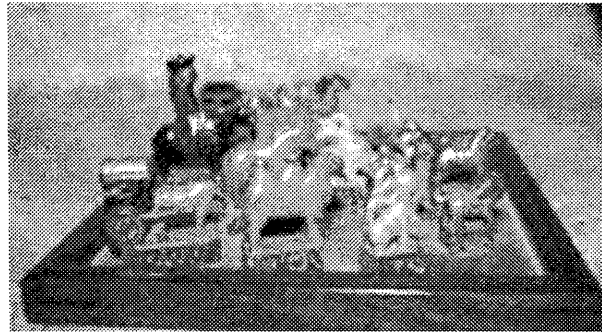


Ілюстрація 4. Будда Амитаюс. Монголія, ХІХ ст. Позолота, метал.

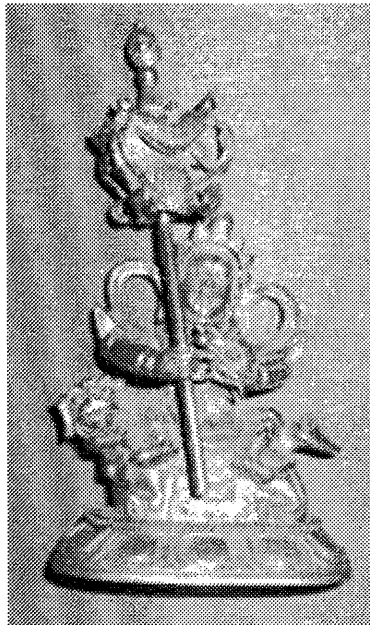


Ілюстрація 5. Подвійна ваджра, позолота, денце скульптури.





Ілюстрація 6. Шахи. Дерево, фарба, різьблення.  
Музей західного та східного мистецтва, Одеса.



Ілюстрація 7. Вайшравана. Долоннор, кін. XIX ст.  
Метал. Будинок-музей Миколи Реріха, Одеса.