

5. Хан-Магомедов С.О. Варвара Степанова. – М.: Русский авангард, 2007. – 240 с.
6. Чжан Мин. Исследование эстетики механизации в текстильном дизайне Степановой // Вестник Нанкинской академии искусств (Изобразительное искусство и дизайн). – 2018. – №4. – С. 54–58. – На кит. яз.
7. Бесчастнов Н.П. Ткань авангарда / Н. П. Бесчастнов, А. Н. Лаврентьев. – М. : РИП-холдинг, 2022. – 296 с.
8. Дембицкая А.С. Дизайн геометрических текстильных орнаментов (отечественная история, теория, практика): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Дембицкая Анастасия Сергеевна. – М., 2022. – 213 с.
9. Ван Сяньян. История китайских декоративных узоров / Ван Сяньян. – Пекин: Шану иньшугуань, 2012. На кит. яз.
10. Тан Ган, Сунь Пэйсянь. Исследование производного дизайна узоров «Линьянгу» династии Тан на основе грамматики форм // Наука и техника кожи. – 2021. – Т. 31. – №6. – С. 84–88. – На кит. яз.
11. Лаврентьев А.Н. Варвара Степанова. – М.: Фонд «Русский авангард», 2009. – 240 с.
12. Ли Фан. Структурные характеристики и параметрическое моделирование традиционных орнаментов в одежде // Декоративное искусство. – 2020. – №8. – С. 92–95. – На кит. яз.

Victoria V. Demenova

PhD (Art History),

Associate Professor of the Department of Art History and Museology,

Director of the Department of Art History, Cultural Studies and Design

Ural Federal University named after

the first president of Russia B. N. Yeltsin

e-mail: vikina@mail.ru

Ekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0002-2348-8817

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-55-62

THE PHENOMENON OF «HIDING» SACRED IMAGES IN THE VAJRAYANA ART TRADITION (APPROACHES TO ART CRITICISM INTERPRETATION)

Summary: *The article examines the unique phenomenon of «concealment» of sculptural and pictorial images in the Vajrayana Buddhist tradition, which represents a special aspect of sacred art. The author considers this practice as a complex phenomenon that integrates philosophical, religious, and artistic dimensions of Buddhist culture. The study focuses on two main forms of «concealment» of Buddhist images: dressing sculptures in special garments and almost complete closure of tantric images from the eyes of the uninitiated. Particular attention is paid to the philosophical foundations of this phenomenon within the context of Madhyamaka doctrine and its role in meditative practices. The paper explores the dual nature of the «concealment» phenomenon. On*

the one hand, it serves as protection of sacred images from the uninitiated. On the other hand, it reflects the fundamental Buddhist teaching about the relative nature of phenomena. The author demonstrates how this tradition persists in contemporary Buddhist art, showcasing its vitality and significance. The research is based on the analysis of Buddhist texts, visual materials, and modern practices. The findings demonstrate that the phenomenon of «concealment» serves as an important tool for understanding the principles of form-formation in Vajrayana art and reflects fundamental tenets of Buddhist philosophy.

Keywords: *Vajrayana, Buddhist art, Sacred images, 'Eye-opening' ceremony, Buddhist sculpture.*

As in any religious tradition, in Vajrayana Buddhism (Skt. "diamond vehicle") art constitutes a deeply rooted part of the religious process. However, unlike other non-iconoclastic traditions, where visual imagery is primarily associated with the depiction of religious historical narratives and the creation of prayer images, in Vajrayana the role of the image extends far beyond these functions. It becomes a practical instrument and a support in the processes of meditation and visualisation. This specific interrelation between the image as an artistic phenomenon and Buddhist meditative practices is a striking distinguishing feature of the art of Buddhist tantrism.

Among the many aspects of Vajrayana art that have been examined by scholars throughout the 20th century (iconographic questions are widely dis-

cussed in the works of Prof. Lokesh Chandra and Ulrich von Schroeder; stylistic features and the specifics of national schools have been thoroughly studied by foreign and Russian researchers such as D. Jackson, M. Rhie, R. Thurman, Yu. I. Elikhina, E. V. Ganevskaya, A. F. Dubrovina, Ts. B. Badmazhapov, S. B. Bardaleeva and many others), this article focuses on one particular aspect existing within the temple tradition of Vajrayana – the concealment of various sculptural and pictorial objects. This tradition is considered from a broader perspective, in the context of the fundamental philosophical foundations of the doctrine itself and the attitude towards the image, and towards the manifest level in general.

From a soteriological and religious-studies perspective the phenomenon of concealing sa-



Fig. 1. Ritual consecration of the statue of Agvan Dorzhiev at the Agvan Dorzhiev Museum in the village of Khara-Shibir, Buryatia, Russia. July 2026. Photo by the author.

cred objects and images can be explained fairly straightforwardly. The methods and practices of Vajrayana, oriented towards rapid attainment of awakening, involve direct work with subtle states of human consciousness and psyche. Consequently, they constitute a closed domain for those who do not have a tantric teacher and specific ritual initiations, since they may pose real danger for an unprepared, merely “curious” mind. Precisely for this reason tantrism and its texts remained inaccessible to researchers for a long time (one of the earliest tantric texts, the *Hevajra Tantra*, was translated by D. Snellgrove only in 1959).

However, as noted above, the image in tantrism goes far beyond the status of a prayer icon; it reflects one of the most profound aspects of Buddhist doctrine – the teaching on the relative nature of all phenomena, which is embedded as a foundation in the highest school of Buddhist philosophy, Madhyamaka. Madhyamaka emerged in the context of religious and ideological competition with other schools of early Buddhism, but later became an integral part of philosophical training in Vajrayana. The Gelug school (the most widespread school in the area of “Northern Buddhism”, including Russia), founded by Tsongkhapa in the 14th century, regards itself as the direct heir of Madhyamaka.

The basic principles of Madhyamaka were formulated by Nagarjuna in the *Mūlamadhyamakakārikā* (“Fundamental Verses on the Middle Way”). In the 6th century a division occurred between Madhyamaka-Svatantrika, whose founder is considered to be Bhāviveka, and Madhyamaka-Prāsaṅgika. The founder of Madhyamaka-Prāsaṅgika is traditionally regarded as the abbot of Nalanda University, Candrakīrti (7th century). Candrakīrti left numerous commentaries on sutras, tantras and Nagarjuna’s

texts, and his most famous work is *Madhyamakāvatāra* (“Introduction to the Middle Way”). Since the Prāsaṅgikas dealt with the highest topics of Buddhist philosophy (for example, “emptiness from inherent existence”) and by means of logic revealed or, more precisely, pointed to phenomena that are already known directly rather than conceptually, they were not inclined to describe the subtleties of their position in an affirmative manner. Instead, they sought to bring the opponent’s reasoning to complete logical collapse and to demonstrate the absurdity of positions based on belief in inherent existence, doing so through a negative dialectic called *prāsaṅga*. Therefore, when we read their texts and set ourselves the task of reconstructing the meaning of specific dogmas within their system, we inevitably find ourselves creating our own interpretation of Prāsaṅgika. Such an approach of crystal-clear logical analysis allowed, on the one hand, the transmission of the teaching as living knowledge – knowledge of how to “cognise the inconceivable” – and, on the other hand, prevented errors of the extremes of nihilism and eternalism.

In Madhyamaka there exists a special “antidote” against nihilism and absurdity – a way of reflecting on any subject from the standpoint of Relative and Ultimate Truth (which must not contradict one another). This principle – considering any objects and phenomena from the perspectives of Relative and Ultimate Truth – extends to the attitude towards the image and towards the sacred in general. They undoubtedly exist on the relative level, but are absent on the level of Ultimate Reality. This determined, for example, the perception of an image of the Buddha as the Blessed One himself and, at the same time, as a “support”, an “skillful means” in the process of meditation.

Within this same logic the tradition of hiding images inside tantric temples, “enveloping” sculptures in fabric, or screening thangkas with cloth can be interpreted not only as a practical measure (“cloth protecting the ‘mirror’ of the image (Tib. *melong*) from soot”), but also as a profound tantric gesture.

The practice of enveloping statues in cloth has two main forms. The first involves the creation of special garments in which statues are dressed; the second consists in an almost complete covering of tantric sculptures from external view. The former is widespread not only in regions where Vajrayana has taken root (Tibet, Nepal, Mongolia, Russia, China, Japan), but also in countries traditionally regard-

ed as Theravāda, for example Thailand and Burma. In studies of the last decade this tradition has often been described in a rather one-sided way, emphasising only one aspect of its perception in “folk Buddhism” in China, Japan and Southeast Asia – as “living sculptures”. The term “living sculptures” is primarily associated with legends of statues moving through space, performing miracles, emitting light, speaking, and so forth. In our earlier analysis of the Tibetan historical source *The Blue Annals* we also touched upon this phenomenon. Yet studies of this kind often fail to consider admonitions of Buddhist hierarchs of the past and present concerning the nature of the image in the context of the relative and ultimate nature of the Buddha. As a result, an essential aspect is lost for Buddhist practice: the awareness of the relativity of perception of sculptures by the monastic community and practising Buddhists.

It is likely that during the period when Buddhism was taking root among broad strata of believers in China and Japan between the 6th and 12th centuries, the act of “clothing” sculptures and perceiving them as “living beings” in a literal, folkloric sense could indeed have occurred. In China, for example, cultural antecedents for enveloping sculptures in fabric garments can be found in the funerary sculpture of warriors of the Han dynasty (202 BCE – 220 CE). However, within the field of Vajrayana such a literal interpretation appears highly one-sided.

The custom of dressing statues in garments and special ornaments in tantric Buddhism was also firmly established in Tibet, Mongolia and Buryatia and continues to exist today. One of the most striking examples of the contemporary survival of this custom is the dressing of the legendary Sandalwood Buddha in the Egituysky datsan in Buryatia. This sculpture has a characteristic removable crown and a fabric mantle over the shoulders. Judging by small copies of the Sandalwood Buddha produced in China in the 19th century, in the Beijing temple the sculpture originally stood without additional garments (one such sculpture is preserved in the collection of the Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore). In the 19th century the tradition of concealing sculptures in additional fabric garments was widespread throughout the Qing Empire and in Buryatia. The Chelyabinsk State Museum of Fine Arts preserves a sculpture of Lama Tsongkhapa with a textile outfit consisting of a yellow high hat and a cape. Sculptures of similar appearance are

frequently encountered on the altars of contemporary Buddhist temples in Buryatia and Mongolia, which testifies to the stability of this tradition. A vivid example is the shoulder cloth covering the numerous bronze images of crowned Buddhas on the main altar wall in the Gandan monastery (Ulaanbaatar, Mongolia), among many others. Yet, in ritual terms, this custom of dressing sculptures in additional fabric garments carries a somewhat different meaning: it constitutes an offering to the images of Buddhas and bodhisattvas as an accumulation of merit. In other words, the sculpture is not literally perceived as a deified or living object – such perception would transform it into an idol, an absolutely inadmissible notion in the Buddhist tradition. Rather, the offering is made to the sculpture as an image reflecting the nature of the Buddha, which should be perceived as the Buddha himself, while simultaneously maintaining awareness of its relativity.

Another aspect of “covering with cloth” Buddhist sculptures in tantric temple spaces is directly linked to the concealment of images from the eyes of the uninitiated. A striking example is the preserved structure and interior of the palace of the Choijin Lama



Fig. 2. Interior of the Zankhan Temple. Choijin Lama Palace, Ulaanbaatar, Mongolia. Photo by the author.

in Ulaanbaatar, Mongolia. Choijin Lama (1871–1918) was an oracle and younger brother of the head of Buddhists and ruler of Mongolia, Bogd Gegen VIII (1869–1924). His residence, which included several temples, was intended for special tantric rituals aimed at protecting the land of Khalkha Mongolia. In the most restricted temple in sacred terms, the Zankhan temple, one can still see sculptures of yidams in yab-yum iconography covered with cloth.

The concealment or “enveloping” of significant images in cloth, as well as images at the moment when they are invested with the “essence of the depicted” and the duality between depicted and depiction is removed, can also be observed during the ritual of “opening the eyes” of a sculpture. Contemporary ceremonies, conducted in strict accordance with medieval texts, show that a sculpture fully completed from an artistic standpoint remains covered with cloth right up to the ritual moment of “opening the eyes”. This rare moment was documented in 2013 during preparations for the “eye-opening” ceremony for 1080 images of longevity deities located in the Eastern Stupa of Reconciliation at the Rinpoche Bagsha datsan complex (Russia, Buryatia). In July 2026 at the Agvan Dorzhiev Museum in the village of Khara-Shibir (Russia, Buryatia), this ritual could also be observed during the consecration of a statue of Agvan Dorzhiev. Thus, the mysterious transition of a sculptural image prepared by the artist into an “active” image endowed with specific power in the course of the ritual cannot be openly performed before a broad mass of believers: at that moment the sculpture literally remains visually concealed. Once the process of “densification” is complete and the cloth is removed from the statue’s eyes or lifted from the painted surface

of the thangka, the hidden becomes manifest and the image begins to represent its nature.

At the same time, painted scrolls and especially sculptures continue to preserve hidden elements even at the literal level. Sculptures, for example, conceal the inserted reliquaries and mantras placed inside them after completion of their fabrication and sealed during the ritual.

In conclusion, when we examine three-dimensional sculptural and pictorial objects of Vajrayana Buddhist art, the phenomenon of concealment proves to be a distinctive tool of art-historical analysis. It allows us to consider Buddhist painting and sculpture through the lens of the philosophical foundations of Madhyamaka. As a specific artistic-religious phenomenon, Vajrayana art objects will always represent only part of the meanings, concealing or veiling what must be transmitted on another level of knowledge. Through this religious-philosophical framework – an approach to understanding the relativity of form – one can also grasp the principles of form-generation in Vajrayana three-dimensional objects: for instance, the obligatory presence of a hollow inner space within stupas and sculptures (which developed precisely in the Vajrayana tradition) and the very principle of folding and unfolding the thangka scroll embedded in the structure of tantric painting. Part is hidden; the whole is completed in the consciousness of the practitioner. Something is always concealed, yet presupposed, by the mere fact of its presence, preventing the mind from becoming attached to the obviousness of form.

Conflict of interest

The author declares that there is no conflict of interest.

REFERENCES:

1. Androsov, V.P. 2023. *Indo-tibetskij buddizm: entsiklopedicheskij slovar [Indo-Tibetan Buddhism: Encyclopedic Dictionary]*, 2nd ed., Foundation for the Promotion of Buddhist Education and Research, Moscow, Russia.

2. Demenova, V.V. 2012. “The role and place of Buddhist images in the life of the traditional sangha (based on the “Blue Annals” of Gö Lotsawa Shönnupal)”, *Proceedings of the International Academic and Public Conference “To the 110th Anniversary of Yu. N. Roerich”*, International Centre of the Roerichs; Master-Bank, Moscow, Russia, pp. 433–440.

3. Orlov, A. 2019. “Emptiness as the deep essence of Buddhism”, *Chandrakirti. Buddijskoe uchenie o pustote*.

4. Orlov, A. (ed.). 2019. *Chandrakirti. Buddijskoe uchenie o pustote. Vvedenie v Madkhyamiku [Chandrakirti. Buddhist Teaching on Emptiness: Introduction to Madhyamaka]*, Translated from Tibetan by Ustyantsev, D., 3rd ed., Ganga, Moscow, Russia.

5. Snellgrove, D.L. 1959. *The Hevajra Tantra: A Critical Study*, Oxford University Press, London, UK.

6. Wang, M.C. 2016. “Early Chinese Buddhist sculptures as animate bodies and living presence”, *Ars Orientalis*, no. 46, pp. 13–38.

7. Vvedenie v Madkhyamiku [Chandrakirti, Buddhist Teaching on Emptiness: Introduction to Madhyamaka], Translated from Tibetan by Ustyantsev, D., 3rd ed., Ganga, Moscow, Russia.

Виктория Владимировна Деменова

Кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории искусств и музееведения,

Директор департамента искусствоведения, культурологии и дизайна

Уральский федеральный университет

имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

e-mail: vikina@mail.ru

Екатеринбург, Россия

ORCID: 0000-0002-2348-8817

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-55-62

ФЕНОМЕН «СОКРЫТИЯ» САКРАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ В ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА ВАДЖРАЯНЫ (ПОДХОДЫ К ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Аннотация: В статье исследуется уникальный феномен «сокрытия» скульптурных и живописных образов в буддийской традиции ваджраяны, представляющий собой особый аспект сакрального искусства. Автор рассматривает данную практику как комплексное явление, объединяющее философские, религиозные и художественные аспекты буддийской культуры. Исследование фокусируется на двух основных формах «сокрытия» буддийских изображений: облачении скульптур в специальные одежды и практически полном закрытии тантрических образов от посторонних глаз. Особое внимание уделяется философским основаниям этого явления в контексте учения мадхьямики и его роли в медитативных практиках. В работе рассматривается двойственная природа феномена «сокрытия»: с одной стороны, это защита священных

образов от непосвящённых, с другой — отражение фундаментального буддийского учения об относительной природе явлений. Автор показывает, как данная традиция сохраняется в современном буддийском искусстве, демонстрируя её жизнеспособность и значимость. Исследование опирается на анализ буддийских текстов, изобразительных материалов и современных практик. Результаты исследования демонстрируют, что феномен «сокрытия» является важным инструментом для понимания принципов формообразования в искусстве ваджраяны и отражает фундаментальные положения буддийской философии.
Ключевые слова: ваджраяна, буддийское искусство, сакральные изображения, церемония «открытия глаз», буддийская скульптура.

Как и в любой религиозной традиции, в буддизме ваджраяны (санскр. «алмазная колесница») ¹ искусство является глубоко укорененной частью религиозного процесса. Однако, в отличие от всех других традиций, аконического ха-

рактера, где существует традиция изображения религиозного исторического рассказа и создание молитвенного образа, в ваджраяне роль изображения выходит далеко за пределы этих аспектов и служит практическим средством, опорой в процессе медитации и визуализации. Эта особая взаимосвязь изображения как феномена искусства и буддийских медитативных практик является яркой отличительной чертой искусства буддийского тантризма.

Среди множества исследованных аспектов искусства ваджраяны, затрагиваемых учеными на протяжении XX века (иконографические вопро-

¹ Ваджраяна – с санскр. «алмазная колесница», является третьим направлением буддизма, наравне с хинаяной (малой колесницей), махаяной (большой колесницей). Как отдельная ветвь буддизма родилась на территории Индии в VII–XII вв. в Наланде и других монастырях этого периода. С XII века распространилась на территории исторического Тибета, и далее в страны «северного буддизма», к которым относятся и три региона России: Калмыкия, Бурятия, Тува. Ваджраяна (буддийский тантризм) предполагает возможность быстрого достижения состояния пробуждения.

сы широко освещены в трудах проф. Локеш Чандры и Ульрих фон Шредера, особенности стилистики и специфики национальных школ хорошо изучены зарубежными и отечественными исследователями Д. Джэксоном, М. Ри и Р. Турманом, Ю. И. Елихиной, Э. В. Ганевской, А. Ф. Дубровиным, Ц. Б. Бадмажаповым, С. Б. Бардалеевой и многими другими), в данной статье хотелось бы уделить внимание одному аспекту, существующему внутри храмовой традиции ваджраяны – «сокрытию» различных скульптурных и живописных объектов. И рассмотреть эту традицию чуть шире – в контексте основных философских положений самого учения и отношения к «изображению» или проявленному уровню в целом.

С точки зрения сотериологической, религиозической феномен сокрытия сакральных объектов и изображений объясняется довольно просто – методы и практики ваджраяны, нацеленные на скорейшее достижение состояния пробуждения, представляют собой работу напрямую с тонкими состояниями человеческого сознания и психики, и следовательно представляют собой закрытую область для людей не имеющих тантрического наставника и особых ритуальных посвящений, ибо могут представлять собой действительную опасность для неподготовленного, «любопытствующего» ума. Именно поэтому тантризм и его тексты долгое время оставались недоступными для исследователей (один из самых первых тантрических текстов «Хеваджра-тантра» был переведен Д. Снергловым только в 1959 году) [5].

Однако, как было отмечено выше, изображение в тантризме выходит далеко за пределы молитвенного образа, оно отражает один из наиболее глубоких аспектов буддийского учения – учения об относительной природе всех феноменов, заложенное как фундаменте высшей школы буддийской философии мадхьямики [4]. Мадхьямика возникла в условиях религиозно-идеологического соперничества с другими школами раннего буддизма, но в дальнейшем стала неотъемлемой частью философского обучения ваджраяны. Школа Гелуг (наиболее распространенная школа на территории «северного буддизма», в том числе России), основанная Цонкапой в XIV веке, считает себя прямой наследницей мадхьямики [1, с. 242].

Основные принципы мадхьямики изложены Нагарджуной в «Муламадхьямакакарике» (с санскр. «Коренные строфы о Срединности»). В VI в.

происходит разделение на мадхьямику-сватантрику, основоположником которой считается Бхававика, и прасангику. Основоположником мадхьямики-прасангики считается настоятель университета Наланды Чандракирти (VII в.). Чандракирти оставил многочисленные комментарии к сутрам, тантрам, а также текстам Нагарджуны, самым знаменитым его трудом считается «Мадхьямикаватаракарика» (с санскр. «Введение в Мадхьямику»). Поскольку прасангики касались наивысших тем в буддийской философии (например, «пустота от самосущего») и логическим путем выявляли или скорее указывали на феномены, которые уже познаются напрямую, а не умозрительно, они не были склонны описывать философские тонкости своей позиции в утвердительной манере, добиваясь полного логического низведения доводов оппонента и демонстрации абсурдности положений, основанных на вере в самосущее, делая это с помощью отрицательной диалектики, которая называлась «прасанга». Поэтому читая их тексты и ставя перед собой цель восстановить смысл тех или иных догматов их системы, мы так или иначе будем вынуждены фактически создавать собственную интерпретацию прасангики [3, с. 30]. Такой подход кристально выверенного логического анализа позволял одновременно и сохранить учение как живое знание, осуществив передачу знания о том, как «познавать непознаваемое», и не допускать ошибок крайностей нигилизма и этернализма. От нигилизма и абсурдности в мадхьямике существует и особое «противоядие» – способ размышления о чем-либо с точки зрения Относительной и Абсолютной истины (которые не должны противоречить друг другу). Этот принцип (рассмотрение любых объектов и феноменов с точки зрения Относительной и Абсолютной истины) раскрывается и на отношении к «изображению», и к «сакральному» в целом, которые, безусловно, существуют на относительном уровне, но отсутствуют на уровне Абсолютном. Что определяло, например, восприятие изображения Будды как самого Благословенного и одновременно как «опору», «искусное средство» в процессе медитации.

В этой же логике может быть рассмотрена традиция скрывания изображений внутри тантрических храмов, «укутывания» скульптуры в ткань или занавешивание тханок тканью, которая в данном случае может быть рассмотрена не

только как «ткань, охраняющая от копоты «зеркало» изображения (тиб. мелонг)», но и как глубокий тантрический жест.

Практика «укутывания» статуй в ткань имеет два основных вида. Первая – создание специальной одежды, в которую статуи одеваются, вторая – с практически полным закрытием тантрических скульптур от посторонних глаз. Первая имеет не только широкое распространение на территории рассматриваемых стран (Тибет, Непал, Монголия, Россия, Китай, Япония), где укоренились идеи ваджраяны, но и в странах, традиционно относимых к тхераваде, например, в Тайланде или Бирме. В исследованиях последнего десятилетия, эта традиция описывается весьма однобоко, фиксируя только один аспект их восприятия в «народном буддизме» Китая, Японии и стран Юго-восточной Азии – в качестве «живых скульптур» [6]. Сам термин «живые скульптуры» связывается прежде всего с легендами о том, как статуи перемещались в пространстве, творили чудеса, излучали свет, говорили и т.д. На материале тибетского исторического источника «Синяя летопись» мы также касались этого феномена [2]. Однако, в исследованиях подобного плана чаще всего не фиксируются наставления буддийских иерархов прошлого и настоящего о том, что собой представляет феномен «изображение» в контексте относительной и абсолютной природы Будды, таким образом упускается необходимый для буддийской практики момент относительности в восприятии скульптур со стороны монашества и практикующих буддистов. Вероятно, во времена укоренения буддизма в широких массах верующих на территории Китая и Японии в VI–XII вв. акт «одевания» скульптур и их восприятия «живыми существами» в буквальном, фольклорном смысле и мог иметь место, поскольку, например в Китае, общекультурные истоки облачения скульптуры в тканевую одежду можно найти еще в погребальной пластике воинов династии Хань (202 г. до н.э – 220 г.н.э), но в пространстве ваджраяны такая интерпретация выглядит весьма однобокой.

Обычай облачения статуй в одежду и специальные украшения в тантрическом буддизме была также укоренена и на территории Тибета, Монголии, Бурятии, и существует до сих пор. Одним из ярких примеров современного бытования этого обычая можно назвать облачение легендарного Сандавого Будды в Эгитуйском дацане, Буря-

тии. Эта скульптура имеет характерную съемную корону и тканевую накидку на плечах. Причем, как можно судить по небольшим скульптурам-копиям Сандавого Будды, которые делались в Китае в XIX веке, в пекинском храме скульптура стояла без дополнительных одежд (одна из таких скульптур находится в собрании Свердловского областного краеведческого музея (Инв.№ См-996). В XIX веке традиция сокрытия скульптур в дополнительные именно тканевые одежды была повсеместной на территории Цинской империи, а также в Бурятии. В Челябинском государственном музее изобразительных искусств хранится скульптура Ламы Цзонкапы (Инв. № ЧОКГ-КП 11237 С 339) имеющая тканное облачение, состоящее из желтой высоковерхой шапки и накидки (Инв.№ ЧОКГ-КП 11235 ДПИ 3005). Подобного облика скульптуры часто встречаются и в современных алтарях буддийских храмов Бурятии и Монголии, что является доказательством устойчивости этой традиции. Яркий тому пример – наплечная ткань, покрывающая уже упомянутые многочисленные бронзовые изображения коронованных будд в главном храме монастыря Гандан (Улан-Батор, Монголия), располагающиеся на алтарной стене и многие другие. Однако, описанный обычай облачения скульптур в дополнительные тканые одежды в ритуальном смысле несет несколько иную смысловую нагрузку и характер, это – «подношения» образам будд и бодхисаттв в качестве благой заслуги. Т.е. речь не идет о буквальном восприятии скульптуры в качестве обожествленного или живого объекта, что как было отмечено выше привело бы к восприятию скульптуры как идола, – абсолютно недопустимая мысль в буддийской традиции, но скульптуре делается подношение, как образу, отражающему природу Будды и который должно воспринимать как самого Будду, одновременно удерживая в сознании мысль о его относительности.

Другая особенность «укрытия тканью» буддийской скульптуры в пространствах тантрических храмов напрямую связана с «утаиванием», «сокрытием» образов от непосвященных глаз. Яркий пример – сохранившаяся структура и внутреннее убранство дворца Чойджин-ламы в Улан-Баторе (Монголия). Чойджин-лама (1871–1918 гг.) был оракулом и младшим братом главы буддистов и правителя Монголии Богдо-Гегена VIII (1869–1924 гг.), а его резиденция, включав-

шая в себя несколько храмов, предназначалась для особых тантрических практик по защите земли Халха Монголии. В наиболее закрытом с сакральной точки зрения храме Занхан, и сегодня можно увидеть укутанные тканью скульптуры йидамов в иконографии яб-юм.

Сокрытие, «укутывание» тканью значимых с точки зрения практики изображений, либо изображений в момент их наделения «сущностью изображенного», когда снимается дуальность между изображенным и изображением можно зафиксировать во время ритуала «открывания глаз» скульптуры. На примере современных церемоний, которые проводятся в строгом соответствии со средневековыми текстами, можно увидеть, что уже готовая с художественной точки зрения скульптура, до самого ритуального момента «открывания глаз» остается закрытой, укутанной в ткань. Этот редкий момент был зафиксирован в 2013 году, во время подготовки к церемонии «открытия глаз» 1080 скульптур божеств долгой жизни, расположенных в восточной ступе Примирения на территории комплекса дацана «Ринпоче Багша» (Россия, Бурятия), в июле 2026 года в музее Агвана Доржиева в селе Хара-Шибирь (Россия, Бурятия) этот ритуал также можно было наблюдать во время освящения статуи Агвана Доржиева. Таким образом, момент таинства перехода, подготовленного художником скульптурного изображения в «действующее» изображение, которое в ходе ритуала наделяется определенной силой, не может быть открытым для широких масс верующих, и скульптура в этот момент остается визуально сокрытой в прямом смысле слова. Но как только процесс «оплотнения» завершен, и у статуи снимается ткань с глаз, а у тханки – поднимается

вверх ткань с живописной поверхности, – сокрытое становится явленным, оно репрезентирует свою природу. Одновременно с этим и живописные свитки и особенно скульптура продолжают утаивать в себе сокрытое, даже на буквальном уровне. Так, например, скульптура продолжает в себе утаивать вложения, которые внутрь ее обычно помещаются по окончанию изготовления, а во время ритуала также запечатываются.

В заключении отметим, при рассмотрении объемно-пластических и живописных объектов буддийского искусства ваджраяны, рассматриваемый феномен «сокрытия» является своеобразным инструментом искусствоведческого анализа, который позволяет рассмотреть объекты буддийской живописи и пластики сквозь призму философских основ мадхьямики. Как особое художественно-религиозное явление, предметы искусства ваджраяны всегда будут репрезентовать собой лишь часть смыслов, сокрывая/утаивая то, что должно передаваться на другом уровне знания. Сквозь эту религиозно-философскую основу или подход к пониманию относительности формы, можно понять и принципы формообразования объемно-пластических объектов буддизма ваджраяны, например, обязательное наличие полого внутреннего пространства внутри ступы и скульптуры (развившийся в традиции именно ваджраяны) и заложенный в самой форме буддийской живописи тантризма принцип сворачивания и разворачивания тханки. Утаивается часть, целое достраивается в сознании практикующего, что-то всегда скрыто, но оно подразумевается, фактом своего наличия, не давая уму привязываться к очевидности формы.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм: энциклопедический словарь / В.П. Андросов. - 2-е изд. - М.: Фонд содействия буддийскому образованию и исследованиям, 2023. - 407 с.
2. Деменова В.В. Роль и место буддийских изображений в жизни традиционной сангхи (на примере «Синей летописи» Гой-лоцавы Шоннупела) // 110 лет со дня рождения Ю. Н. Рериха: Материалы Международной научно-общественной конференции. - 2012. - М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2013. - С. 433-440.
3. Орлов А. Пустота как глубинная сущность буддизма // Чандракирти. Буддийское учение о пустоте. Введение в Мадхьямику: пер. с тиб. Д. Устьянцева; под ред. А. Орлова. - 3-е изд. - М.: Ганга, 2019. - 408 с.
4. Чандракирти. Буддийское учение о пустоте. Введение в Мадхьямику: пер. с тиб. Д. Устьянцева; под ред. А. Орлова. - 3-е изд. - М.: Ганга, 2019. - 408 с.
5. Snellgrove, D.L. 1959. *The Hevajra Tantra: A Critical Study*, Oxford University Press, London, UK.
6. Wang, M.C. 2016. "Early Chinese Buddhist sculptures as animate bodies and living presence", *Ars Orientalis*, no. 46, pp. 13–38.

Tan Yifu

Postgraduate Student
Stroganov Russian State University of
Design and Applied Arts
e-mail: 277981887@qq.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0000-6738-7367

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-63-72

MUTUAL INFLUENCE AND CONTEMPORARY DEVELOPMENT OF CHINESE AND RUSSIAN PROPAGANDA POSTERS

Summary: *This article offers a systematic examination of the mutual influence and historical evolution of Chinese and Russian (Soviet) propaganda posters in the 20th century from a cross-cultural perspective. Drawing on the internal logic of cultural interaction, it approaches the evolution of Sino-Soviet cultural relations as comprising four stages: the period of Soviet cultural introduction and emulation, the period of flourishing exchange, the period of decline, and the period of thaw and multidirectional transformation. It traces the trajectory of Soviet propaganda art from its initial penetration into China to its subsequent localization and transformation. The study demonstrates that Soviet visual experience played a significant role in shaping the visual paradigm of Chinese propaganda posters, while China, at*

different historical stages, selectively adapted and independently developed this legacy. Building on this historical analysis, the article then explores contemporary transformation pathways of Chinese and Russian posters in the era of digitization and artificial intelligence, arguing that the balance between technological empowerment and cultural self-awareness is becoming a key challenge for the future of design. The research proposes an interpretive framework for understanding the cross-cultural interaction between the two countries' cultures and arts and offers historical reference points for contemporary design practice.

Keywords: *propaganda poster; Sino-Russian (Soviet) cultural exchange; visual paradigm; media transformation.*

Introduction

Soviet propaganda art began to penetrate China in the late 1920s and exerted a profound influence on Chinese propaganda posters. However, existing scholarship either remains limited to macro-level descriptions of this influence or reduces the subject to a linear narrative of the development of Chinese propaganda posters, rarely situating it within the broader context of Sino-Soviet cultural exchange. At the same time, studies of Sino-Soviet relations in the 20th century typically rely on periodizations based on political and diplomatic events, dividing them into four stages: the period of alliance (1949–1956), the period of split (1956–1969), the period of confrontation (1969–1978), and the period of thaw (1979–1989). This periodization paradigm serves as an important foundation for analysing diplomatic interactions and official dialogues between the two countries.

In reality, the trajectory of Sino-Soviet cultural exchange did not simply follow political relations or mirror them directly; on the contrary, it possessed a relatively autonomous historical course. Taking the above political periodization into account, this article primarily relies on the internal logic of cultural interaction and distinguishes four stages in the evolution of Sino-Soviet cultural relations in the 20th century:

- late 1920s to late 1940s: the period of Soviet cultural introduction and emulation;
- early to late 1950s: the period of flourishing Sino-Soviet cultural exchange;
- 1960s to early 1980s: the period of decline in Sino-Soviet cultural exchange;
- after the 1980s: the period of thaw and multidirectional transformation of Sino-Soviet cultural exchange.