

О.Д. Огнєва

ЗРАЗКИ САКРАЛЬНОЇ ПЛАСТИКИ КАЛМИЦЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ В ЗІБРАННІ БУДИНКУ-МУЗЕЮ МИКОЛИ РЕРІХА

БУДИНОК-МУЗЕЙ Миколи Реріха – наймолодший з одеських музеїв. Цей музей, окрім інших речей музейного значення, збирає та експонує буддійські матеріали. Зібрання різномірне і невелике за обсягом (близько шістдесяті одиниць). Представлено зразки писемності, сакрального живопису, культової пластики (у тому числі сучасна сувенірна продукція), речі декоративно-ужиткового мистецтва, що датовані переважно XIX–XX ст. і походять з Монголії, Бурятії, Індії. Комплектування колекції розпочалося завдяки дарункам шанувальників родини Реріхів. Найцікавішими серед останніх надходжень до музею є три металеві скульптури, одна з яких надзвичайно ушкоджена.

Всі три зображення придбані О.Г. Петренко, директором музею, в антикварному магазині Ялти влітку 2007 року¹. Але питання, звідки і яким чином скульптури опинилися в магазині, залишилося відкритим. Згідно з усним повідомленням власника магазину ушкоджене зображення походить із Севастополя², щодо двох інших відсутні будь-які відомості. Ушкоджена скульптура позолочена, а відтак майже монохромна (виняток – волосся чорного кольору), дві інших статуєтки багатокольорові (розпис олійними фарбами). Статуєтки відтворюють персонажів буддійського пантеону північного буддизму. Але оскільки скульптури не мають ніякої легенди, то, перш ніж атрибутивати зображення, необхідно уточнити історію виникнення кожного персонажа, його іконографію і таким чином намагатися з'ясувати їхнє походження.

За іконографічними характеристиками дві скульптури, у тому числі й ушкоджене-

на, – це “Амітаюс” [300 бурханов... 1903, №82, 85], третя, хоча й визначається як “Ваджравідарана” [500 богів Наргана... №720, 722], потребує ретельного іконографічного аналізу. Всі скульптури відтворюють персонажів пантеону північного буддизму, точніше, його етноспецифічної гілки – тибетського буддизму, вплив якого відчувається на велетенській території, від Гімалаїв до берегів Волги та Дніпра.

Амітаюс (скр. *amitāyus*), чи Цхепаме (тиб. *tshe-dpag-med*), або Безмежне життя, з'являється первісно як епітет будди Амітабхі (скр. *amitābha*, тиб. ‘*od-dpag-med*, “безмежне світло”) у тексті “Сукхаваті-сутра” (I ст.н.е.). Через певний проміжок часу епітет перетворюється на одне з його імен (“Амітаюрдх’яна-сутра”, VII ст.). І нарешті з'являється персонаж пантеону – Амітаюс як особлива форма будди Амітабхі, або Безмежного світла, володаря Заходу і Сукхаваті – Щасливої землі (скр. *sukhavatī*, тиб. *bde-ba-can*), де перебувають праведники, “не опоганені брудом черева”.

Переможець Амітаюс на прохання Авалокітешвари, бодхісаттви Милосердя, у печері Дхармасангіті на Сукхаваті проголосив заклинання, чи дхарані, де згадується Яма, правитель пекла, який особисто обіцяв супроводжувати і захищати тих, хто вірний цим охоронним текстам [MKhas ‘Grub rJes... 1968, 115]. Будда також наголосив дхарані під назвою “Голос барабана безсмертя Амітаюса” [MKhas ‘Grub rJes... 1968, 125]. Поява Амітаюса як однієї з форм будди Амітабхі обумовлена здатністю ваджраяни персоніфікувати якості та ознаки головних персонажів пантеону. А відтак виникає і формується культ вшанування та відповідна обрядовість такого персонажа пантеону. Оскільки з ім’ям Амітаюса співвідносяться й проводи небіжчика, і продовження та дарування життя, то обряди вшанування Амітаюса

¹ Архів музею, документи про закупівлю експонатів.

² Повідомлення О.Г. Петренко, директора музею.

стають складовою частиною обрядів життєвого циклу. На надзвичайну популярність цього персонажа і поширеність його культу дослідники звертали увагу [Getty 1928, 37–39], але, можливо, саме цими обставинами і пояснюється його надзвичайна популярність і велика кількість збережених зображень.

На території Тибету поява капличок, храмів, зображень Амитаюса датується VIII–IX ст. [Richardson 1998, 263, 293, 307, 324, 327]. Відомості про нього збереглися у біографії Рінчензанпо (958–1055), знаменитого тибетського перекладача. Там йдеться про те, що він, аби запобігти хворобі матері та продовжити роки життя, замовляє сім мандал Амитаюса і таким чином продовжує термін її життя ще на вісімнадцять років [Pal 1990, 44]. При складанні шкіл тибетського буддизму (X–XI ст.), зокрема сак'я, кадам, каг'ю, Амитаюс стає складовою їхнього пантеону [Pal 1990, 134; Richardson 1998, 324, 327], попри те що його садхани (тексти споглядання) відсутні в іконографічних текстах “Садхана-мала” та “Нішпанайогавалі” (XI–XII ст.). Як адресат молитви Амитаюс вперше з'являється у тексті, авторство якого приписується Цзонхаві Лобзанг-дакпі [Леонов 1980, 69–70]. Але якщо поява зображень Амитаюса, будівництво культових споруд, присвячених йому, відноситься до VIII–IX ст., то і молитви до Амитаюса з'явилися у традиції інших шкіл раніше, ніж у гелук, а відтак і в Тибеті [Огнева 2004, 75–76].

Відсутність згадок про Амитаюса у трактатах “Садхана-мала” та “Нішпанайогавалі”, відсутність його зображень серед відомих творів образотворчого мистецтва Непалу, Кашміру, Дуньхуану, Хара-Хото [Леонов 1980, 69–70] і наявність у Тибеті храмів, капличок, зображень, згадок у писемних джерелах, що мають відношення до шкіл сак'я, каг'ю, кадам, ще до виникнення школи гелук дозволяють зробити припущення про виникнення і формування культу Амитаюса саме в Тибеті, саме в догелуцький період. Звідси відбувається його поширення на територію монголів, можливо за часів династії Юань (1260–1368), а також і в пізніші часи як у традиції шкіл сак'я, каг'ю, так і гелук.

У Китаї культ Амитаюса міг з'явитися при Юанях, а потім на початку XV століт-

тя – затвердитися при дворі китайської династії Мін, що змінила монгольську Юань. У правління імператора Чен-цзу під девізом Юнле (1403–1425), саме якому монголи допомогли узурпувати владу, на його запрошення до двору прибуває Дежиншекпа (1384–1415), V Кармапа, – ієрарх школи карма-каг'ю. Келіма, або Кармапа, протягом 1407-го та 1408 рр. здійснює при імператорському дворі, у монастирях, зокрема на Утайшані, обряди, так чи інакше пов'язані із вшануванням Амитаюса [Кармау, 75, 76, 78–79]. Йдеться про погребові обряди в пам'ять про батьків імператора, у тому числі й освячення ступи, мандали продовження життя імператора, тобто обряди життєвого циклу. Свої відвідини Кармапа V супроводжує дарами імператору, серед яких є зображення, що стає традицією для наступних візитів й представників інших буддійських шкіл Тибету.

Імператорський двір та тибетські ієрархи, представники каг'ю та її підшкіл (карма, дрігун, інші), а також сак'я та гелук, які прибували до Пекіна на запрошення (1406–1419), обмінювалися дарами, в числі яких були підписні зображення персонажів буддійського пантеону, Амитаюса зокрема [Кармау, 79, 83; Ганевская 2004, №№35, 37, 123, 125]. Буддійські зображення відправлялися з Тибету до імператорського двору і в наступні роки (1436–1449). За часів династії Цін (1644–1911) Амитаюс входить до складу мішаного буддійсько-даоського пантеону, існує в ролі придворного культу цінських імператорів. Значні комплекси фігур відливалися на сімдесятиріччя матері імператора Хунлі (дати життя 1711–1799; Цянь-лун – девіз правління, 1736–1795), на його власні ювілеї 1771-го та 1781 років [Ганевская 2004, 83; Огнева 2005, 62–70].

Амитаюс в іпостасі подателя довголіття, безсмертя, здоров'я перетворюється на одного з персонажів у погребовій обрядовості, зокрема проводів небіжчиків. За буддійськими уявленнями про тіло живої істоти, її складовими, окрім інших, є чотири елементи: земля, вода, повітря, вогонь. Їхня наявність обумовлює відповідно чотири види проводів померлого: повернення землі – поховання у могилі; повернення воді – тіло померлого кидають у річку або відправляють у човні; повернення

повітря – тіло розрубують на частини у визначеному місті, а всю іншу справу довершують грифи-стерв'ятники та ворони; повернення вогню – тіло спалюють на вогнищі [Позднеев 1898, 272–274, 465–469; Дикарев, Лукин 1989, 189–190].

У монгольській та калмицькій традиціях образ Амітаюса, або Аюші (калм. від скр. amitāyus), ткали на хадаках (від тиб. kha-btags, кхатаг) – жертвних платах, пожертва яких є обов'язковою частиною урочистих світських чи обрядових подій. Аюші, зберігаючи функції подателя довголіття, безсмертя, здоров'я, представлений в обрядах життєвого циклу. Його образ присутній при відправленні погребових обрядів, зокрема під час проводів небіжчиків. Аюші пов'язаний з весільною обрядовістю. Так, перед прибуттям нареченої до юрти нареченого відкривали ікони (живописні, так звані тхангкха), ставили зображення Аюші (скульптуру) і звертались до нього із проханням дарувати їй довголіття у новій родині; до нього звертались під час обрядів, пов'язаних із народженням дитини [Позднеев 1898, 255, 436; Огнева 2004, 77].

Скульптури “Амітаюс” з Будинку-музею М. Реріха хоча й відповідають своєму іконографічному опису: вигляд спокійний, одяг і прикраси бодхисаттв, поза – дх'яна-сана, жест – дх'янамудра, атрибут – амрітакалаша, або посудина з еліксиром безсмертя, – проте вирізняються одна від одної і станом збереження, і приналежністю до різних художніх шкіл, а також кольоровою гамою: ушкоджена скульптура позолочена, а ціла вражає своєю незвичністю – багатокольоровою гамою, оскільки вкрита олійними фарбами.

Ушкоджене зображення [див. мал. 1–2], як уже згадувалося, позолочене і тому практично майже однотонне, насиченого золотого кольору; єдиний виняток – чорне волосся. Скульптурі властивий видовжений тонкий силует, підкреслений внутрішнім об'ємом фігури. Ретельно пророблений орнамент та складки на одязі, як попереду, так і позаду. Обличчя усміхнене. Характер прикрас (наявність гау у другому верхньому ряді пекторалі), розміщення верхнього браслета на руці трохи вище ліктя, спрощені лінії складок одягу, загальний малюнок пекторалі, намиста, браслетів наближені до монгольської (металевої) та бурятської

(дерев'яної та пап'є-маше) скульптури другої половини XIX – початку XX сторіччя [Позднеев 1898, №56, 58; Бадмажапов 2003, №94, 117; №95, 118; №96, 119; №97, 120]. Аналогом цьому зображенню є статуетка Амітаюса з колекції одеського музею західного та східного мистецтва, майже повної збереженості, але, на жаль, увінчана короною від іншого зображення [Електронная коллекция...]. Скульптура з Будинку-музею Миколи Реріха збереглася у фрагментарному стані: розрив металу за контуром фігури вздовж подолу одягу; втрачено прикраси (корона, сережки), атрибут (амрітакалаша), п'єдестал, частково позолоту; зіпсовано ушнішу (вдавлено в поверхню голови); деформовано (вигнуто вгору) стопу правої ноги.

Щодо іншої скульптури Амітаюс [див. мал. 5], придбаної до Реріхівського будинку-музею разом із зображенням “Ваджравідарані” [див. мал. 10], то ці скульптури презентують не тільки іншу художню школу, а й інший регіон побутування. За візуальним оглядом обидва зображення дуже близькі зовні: металеві, досить масивні, з позолоченим обличчям, кистями рук, атрибутами; розфарбовані, включаючи одяг та лотосовий п'єдестал. Їх об'єднує також і майже добрий (присутні незначні втрати фарбового шару) стан збереження: в наявності прикраси, атрибути, п'єдестали; не ушкоджені кришки, якими запечатані днища [див. мал. 5, 8]. Проте зображення відрізняються одне від одного якістю лиття, що простежується крізь фарбовий шар. Зображенням властиві деякі ремінісценції мінської скульптури [Ганевская 2004, №№39–46, 123–134]. Подив викликає багатокольоровий розпис повністю як одного, так і другого зображення, що не властиво металевій культовій пластиці, у всякому разі в традиції північного буддизму.

Традиційно Амітаюс червоний, хоча відомі інші його іконографічні кольори, зокрема білий, можливі й інші варіанти, зокрема золотий. Але кольорова гама цього зображення випадає з його іконографічного образу. Обруч корони, смужка волосся нижче обруча, сережки, нагрудні прикраси, груди, кисті рук та атрибут вкрито позолотою (або ж золотою пастою). Шарф, спина, руки, спідниця – зелені. Зворотний бік шарфа – червоний, ймовірно, так само,

як і подвійний лотосовий п'єдестал, кризь фарбу, що осипалася. Проте можливо, що п'єдестал був рожевим.

Можна припустити, що за цією кольоровою гамою стояв якийсь живописний аналог зазначеному зображенню, який, на жаль, відшукати не вдалося, хоча збіг окремих деталей присутній. Деякий подив викликає незвичної форми посудина, що знаходиться на долонях; можливо, це якийсь локальний варіант його відтворення. Скульптура відзначається формальним механічним грубим наслідуванням елементів мінської іконографічної традиції [Ганевская 2004, №№39–46, 123–134], іншим етнічним, відмінним від китайського, типом обличчя, багатоклірністю, що свідчить про інше культурне середовище його створення та побутування. Оскільки кришка днища [див. мал. 5] не пошкоджена, ймовірно, збереглися вкладення. Різнокольорові олійні фарби, що взагалі не властиві буддській металевій скульптурі, нанесено поверх позолоти, що проступає кризь втрати фарбового шару.

Наступна скульптура, що визначена як “Ваджравідарана” [див. мал. 10], – персонаж значно менш відомий, йому властива така іконографія: вигляд спокійний, одяг і прикраси бодхисаттв; поза – дх'яна; у правій руці, на долоні, вертикально стоїть ваджра; ліва рука, на лоні, тримає дзвоник ручкою назовні; п'єдестал – одинарний лотос із пелюстками, що спрямовані вгору. На цьому зображенні, на зворотному боці п'єдесталу, – напис [див. мал. 9–10]. Читання напису ускладнює товстий шар фарби, який свідчить про те, що напис був зроблений до того, як скульптуру розфарбували.

“Ваджравідарана” за своєю іконографією може сприйматися як “Ваджрасаттва” [500 богів Нартана... 1991, №45, 523], “Ваджрапані” [300 бурханов... 1903, №146] та “Ваджравідарана” [500 богів Нартана... 1991, №720, 722] – у всіх однакові атрибути – ваджра і гхантха (дзвоник). Але різниця між персонажами виявляється в позі та манері тримати атрибути. Якщо у Ваджравідарани ваджра, так само як часом і у будди Акшобх'ї, вертикально стоїть на долоні, то Ваджрасаттва і Ваджрапані її тримають; якщо Ваджравідарана тримає гхантху ручкою назовні, то Ваджрасаттва

і Ваджрапані – ручкою донизу. Проте досить часто важко розрізнити насправді, який саме персонаж зображено.

Ваджравідарана (санскр. vajra-vidāraṇa, “ваджра, що очищує”; тиб. rdo-rje-rnam-'joms-ра, “ваджра, що перемагає”), Ваджра, що очищує, – одна з іпостасей Ваджрапані, бодхисаттви Могутності. Її поява пояснюється таким чином [MKhas 'Grub rJes... 1968, 130–131]. Одного разу Будда перебував на південно-східному схилі гори Сумеру. Було це в ті часи, коли панував батьковбивця цар Аджаташатру (який убив свого батька – царя Бімбісару), а підлеглі, за наказом царя, наслідували його вчинок. У країні панували ненависть та гнів, всюди чинилися насильство, вбивства, злочини. Аби припинити це, чотири великих царі, хранителі сторін світу, звернулися до Будди з проханням припинити гнів, жах та злобу, що охопили людей. Учителю покликав Ваджрапані і надихнув його віднайти засоби захисту від страшних злочинів. Спираючись на силу Будди і завдяки його благословенню, Ваджрапані втілюється як “Ваджра, що очищує”, тобто “Ваджравідарана”, і у слові відтворив прохання Вчителя. Окрім традиційного атрибуту – ваджри у правій руці, додається гхантха, чи дзвоник, що знаходиться у лівій руці. Поєднання цих атрибутів означає єдність досконалого методу (ваджра) та досконалої мудрості (гхантха), що були необхідні Ваджрапані, аби виконати завдання Будди. Проте слід відзначити, що у традиції школи гелук цей персонаж тримає на долоні правої руки вішваваджру, або подвійну ваджру [300 бурханов... 1903, №173].

Зображення, придбане до музею, згідно з його атрибутами, можна прийняти за іншого персонажа – Ваджрасаттву, іпостась адібудди, чи самого Ваджрапані, якби не одна деталь. В ушніші, нижче коштовності, яка її увінчує, розміщено зображення будди Акшобх'ї, що має означати приналежність зазначеного персонажа до родини цього будди в системі крія-тантри, або тантри діяння. Мета адепта при виконанні обрядів крія-тантри, адресованих будді Акшобх'ї – голові родини ваджри в тантрі діяння, – подолати ненависть та гнів, що заважають побачити шлях до звільнення від пут буття. Тобто наведена вище ситуація виникнення цієї форми іпостасі

бодхісаттви Ваджрапані – ненависть, гнів та насильство – мотивує визначення Ваджравідарани як інструмента, що необхідний разом з іншими при подоланні клеші (афективності) ненависті-гніву, одного із забруднень, які провокують постійне блукання у світах сансари. Додатковим аргументом на користь визнання скульптури зображенням Ваджравідарани є розфарбування синім кольором його верхнього одягу, корпусу тіла, рук (до долонь) та лотоса, що їй відповідає визначенню “ш’яманіла” – темно-синій.

Текст Ваджравідарана-нама-дхарані мав поширення у традиції тибетських буддійських шкіл н’інгма [Гой лоцзава 2004, 89] та карма-каг’ю [Гой лоцзава 2004, 288]. Окрім того, цей текст, згідно з розповіддю Дхармасваміна Тагпа Сенге (1283–1349), читався учнями Дхармасваміна Ранчжун-дордже (1284–1339), III Кармапи, під час здійснення обрядів, що разом мало би зарадити хворобі вчителя, яку насилали чарівники [Гой лоцзава 2004, 288]. У цій же традиції відоме також ім’я Кедуба Дарг’ялви (?–1385), серед учителів якого згадуються і Дхармасвамін Тагпа Сенге, і Дхармасвамін Ранчжун-дордже [Гой лоцзава 2004, 292–293]. Про нього розповідають, що він опанував “досконалим зосередженням та йогічним прозрінням і був спроможний пригнічувати демонів, з’являючись перед ними як Ваджравідарана” [Гой лоцзава 2004, 292]. Тому можна припустити, що культ Ваджравідарани був поширений саме у традиції школи карма-каг’ю. У всякому разі, протягом століття Ваджравідарана побутував у середовищі школи карм-каг’ю, причому саме в той час, коли представники цієї школи підтримували активні відносини і з монгольською династією Юань, а потім і з династією Мін.

Згідно з текстом “Дортренг”, чи “Ваджравалі” (розділ “Божества різних класів”), та Альбому прорисів “500 богів Нартана” (розділ “Рінйун”) Дордженамджомпа, або Ваджравідарана, представлений у трьох іпостасях: Дордженамджомпа Карпо (тиб. rdo-rje-rnam-'joms dkar-po), або Сіта Ваджравідарана (скр. sita vajra-vidarana), чи Білий Ваджравідарана; Дордженамджомпа Тхінгка (тиб. rdo-rje-rnam-'joms mthingka), Синювато-чорний Дордженамджомпа, або Ніла Ваджравідарана (скр. nila

vajra-vidarana), чи Темний Ваджравідарана; Темно-синій Дордженамджомпа (тиб. rdo-rje-rnam-'joms ljang-sngon), або Ш’яманіла Ваджравідарана (скр. shyama-nīla vajra-vidarana) [500 богів Нартана... 1991, 71, 720–722]. Вважається, що буддійський образ Сіти, чи Білого Ваджравідарани, іде від Сіти, героїні давньоіндійського епосу, яка пройшла на знак своєї невинності обряд очищення. Звернення з молитвами до цього персонажа вважаються дієвими при віспі. Ніла, чи Синій Ваджравідарана, за своєю іконографією наближений до гнівної іпостасі Ваджрапані [300 бурханов... 1903, 170], з тією лише різницею, що у першого – гірлянда на тілі у вигляді змії [500 богів Нартана... 1991, 71, 721], а в його лівій руці – гхантха.

У Ш’яманілі, чи Темно-синього Ваджравідарани, вигляд мирний, одяг і прикраси бодхісаттв; поза – дх’янасана; у правій руці, на долоні, вертикально стоїть ваджра; ліва рука, на лоні, тримає гхантху, чи дзвоник, ручкою назовні; п’єдестал – одинарний лотос із пелюстками, направленими угору. У цій іпостасі Ваджравідарана зберігає одяг і прикраси бодхісаттви, але існує у двох видах: як Сіта, тобто білий – спокійний, та як Ш’яманіла, тобто темно-синій – гнівний, Ваджравідарана [500 богів Нартана... 1991, 71, 720, 722]. Музейне зображення за іконографією відповідає зображенню Ш’яманілі Ваджравідарани. Разом з тим статуетка “Ваджравідарана”, так само, як і згадане вище зображення “Амітаюс”, розфарбована різнокольоровими олійними фарбами, що, як уже зазначалося, взагалі не властиво буддійській металевій скульптурі. Зазвичай розфарбовують волосся, очі, брови, рот. Колір також присутній тоді, якщо зображення інкрустується пастами чи коштовним камінням та кольоровими металами; свідомо вкривається штучною патиною або повністю золотиться, а потім шліфується до дзеркального блиску.

На музейному зображенні, окрім вказаного фарбового покриття, обличчя, кисті рук, стопи ніг, ваджра та дзвоник позолочені (або ж вкриті бронзовою пастою). Корона – п’ятизубцева, зеленого кольору, але обруч золотий, так само, як і смужка волосся, що виступає з-під нього. Дзвоник позолочений, проте, як і спідниця персонажа,

був червоного кольору (збереглися тільки залишки червоної фарби). На ваджрі також збереглися залишки фарби темно-синього кольору, якою свідомо чи випадково розфарбували прикраси, шарф, руки, корпус тіла, лотос п'єдесталу, що стає ще одним додатковим аргументом на користь визнання скульптури зображенням Ш'яманіли, чи Темно-синього Ваджравідарани.

Поєднання атрибутів – ваджри у правій руці та гхантхі, чи дзвоника, у лівій руці – вказує на єдність досконалого методу (ваджра) і досконалої мудрості (гхантха), що стала для Ваджрапані в іпостасі Ваджравідарани умовою, аби виконати завдання Вчителя. Присутність зображення будди Акшобх'ї в зачісці Ваджравідарани вказує на його приналежність родині цього будди в системі крія-тантри, чи тантри діяння. Мета адепта при виконанні обрядів крія-тантри, адресованих будді Акшобх'ї, – подолати ненависть та гнів (клеша) – затьмарення свідомості, що заважає побачити шлях до звільнення від пут буття, сансари.

Сюжет, що пояснює виникнення Ваджравідарани, цієї іпостасі бодхісаттви Ваджрапані, для подолання ненависті, гніву та насильства, мотивує його визначення інструментом, необхідним разом з іншими для подолання клеші ненависті-гніву, одного з тих затьмарень, що провокують постійні блукання у світах сансари. Очищувальні церемонії, які здійснює Ваджравідарані, призначаються для звільнення та позбавлення адепта від ментальних і фізичних отрут (забруднень, клеш, в цьому випадку ненависті та гніву), що стають причиною страждання та переродження.

Лиття скульптури “Ваджравідарана” досить високої якості. Але фарба по всій поверхні зображення заважає визначити ретельність полірування та якість золотіння, хоча навіть дрібні деталі добре читаються. Скульптура детально опрацьована з усіх боків. Моделювання об'ємів виконано і на спині, так само, як і орнамент та складки на тканинах одягу. Пелюстки лотосів на п'єдесталі мають піднесені кінчики. Легка фігура, повнувате обличчя, видовжені очі разом із іншими характеристиками вказують на наслідування скульптури доби Мін, яка відтворюється чи у вигляді “цілковитого повторення китайських творів”, чи

“у вигляді запозичень окремих елементів. Вплив мінської скульптури можна простежити аж до кінця XIX століття” [Ганевская 2004, №№39–46, 123–134]. Точно визначити місце походження, ймовірно, вдасться тільки по прочитанні напису.

Єдина кругла скульптура тибетського походження, вкрита фарбами, яку вдалося віднайти автору цих рядків, – це “Канака Бхарадхваджа”, чи “Піндола Бхарадхваджа”, один із персонажів іконографічної групи “Шістнадцять архатів”. Йдеться про зображення, вирізьблене з каменю, що датується XIV ст. і, за визначенням фахівців, походить з Центрального Тибету [The Metropolitan Museum...]. Такий насичений яскравий колір фарб властивий рельєфам і так званім маані, зображенням, що розміщуються в сакралізованому просторі навколо храму чи вздовж дороги, що веде до сакрального місця. Багатоколірні розфарбовані скульптури майже невідомі в тибетській традиції металевої культової пластики. Кольорове сприйняття скульптури формувалося внаслідок застосування кількох засобів: наявність патини, чи штучної, чи природної; золочення, шліфівка, полірування; використання кольорових та дорогоцінних металів; орнаментування коштовним камінням та кольоровими пастами; розфарбування очей, губ, волосся [Ганевская 2004, 49–85; Дубровин 2004, 23–32].

Можливо, обидві скульптури відліті у Монголії, у традиції наслідування стилю династії Мін, але, без сумніву, побутували у Калмикії. Про це свідчить їхній яскравий багатобарвний розпис, одягу у тому числі, – риса, властива металевій пластичі саме калмицького побутування [Батырева 2003, 39–40; Батырева 2005, 84]. Техніка розписної глиняної пластики впливала на металеву. Майже по другу половину XVIII ст. скульптура з Тибету та Монголії широко постачалася в калмицькі степи, але зникнення Калмицького ханства та жорсткі заходи російського уряду, спрямовані на обмеження контактів, скоротили її надходження. З відновленням мандрівок до буддійських святинь такі зображення почали з'являтися, наприкінці XIX – на поч. XX ст., завдяки паломникам. Привезену скульптуру щедро вкривали олійними фарбами: розписували обличчя, тулуб,

волосся, очі, пелюстки лотосового підніжжя [Батырева 2005, 84], як це відтворено на скульптурах “Ваджравідарана” та “Амітаюс” із Будинку-музею М.К. Реріха.

Можна припустити, що “Ваджравідарана” виготовлена за межами Калмикії, а “Амітаюс” є зразком місцевого виробництва, яке копіювало інші скульптури, адже центри з ливарництва існували в Дунду-хурулі та Ікі-хурулі, де працювали ливарники, які виготовляли буддійську пластику [Батырева 2005, 83]. Нанесений на тильний бік п’єдесталу “Ваджравідарани” напис поки що не вдалося розшифрувати та прочитати [див. мал. 9–10]. Присутні нашарування твердого ґрунту засвідчують про тривале перебування скульптур у землі, що заважає сприйняттю внутрішніх об’ємів скульптур, а відтак зображення потребують обережного реставраційного втручання, аби зняти хоча б залишки загального забруднення. Тому питання локалізації та датування вимагають подальших досліджень.

Поява згаданих двох скульптур в одеському музеї є дуже важливим фактором. Окрім писемних документів про українсько-калмицькі контакти [Наберухін 1995, 164–166; Федорук 1996; Завгородній 2000, 134–141], поступово починають знаходитися й інші матеріали, що підтверджують наявність таких контактів. Так, у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків вдалося виявити сакральний живопис (тханگی) калмицького походження [Огнева 2003]. У фастівському музеї зберігається калмицьке мірде – зразок дрібної глиняної культової пластики [Огнева 2004, 74–84]. Поява скульптур у ялтинському магазині, мабуть, теж не випадкова. Знахідки речей калмицького походження на теренах України трапляються фактично на шляхах пересування калмицьких загонів [Огнева 2004, 74–84; Огнева, Златогорський 2003]. Через південь та Одесу проходили калмики і за часів Великої Вітчизняної війни. Так що можна сподіватися, що ялтинські знахідки не останні.

Доля калмиків, історія їхньої духовної спадщини – одна з найтрагічніших внаслідок практично постійних переміщень цього народу в період із XVII по XX ст. (окрім XIX ст.). Вперше розкол калмиків відбувається у XVII ст., з часу перекочування частини ойратів на нинішні терито-

рії Росії, де згодом виникає етнополітичне об’єднання – Калмицьке ханство у складі Московської держави. Але 1771 року більша частина калмиків (30 тисяч кибиток) на чолі з намісником ханства Убаші покидає ці землі з метою повернення до Джунгарії, на історичну батьківщину [Бакаева 1998, 52]. Наступний розподіл калмицького етносу відбувається під час революційних подій XX ст.

За спогадами Б.Н. Уланова (1886–1969), у 1917–1918 рр. на голову його братів-калмиків (ойрат-монголів) звалилася страшна революція, що знищила майже всі матеріальні здобутки калмицького народу. Але окрім цього, як повідомляє Уланов: “Ми втратили третину нашого народу... донські калмики... ця група калмиків втратила 50% свого особового складу. За малим винятком загинули усі калмицько-буддійські монастирі, і що найважливіше, загинули дорогоцінні монастирські бібліотеки. Особливо суттєва загибель старих власне калмицьких книжок та рукописів” [Белодубровский 1998, 272]. Відбувається перша хвиля еміграції XX ст.

Потім прийшли часи активної атеїстичної пропаганди в межах Радянського Союзу. Ось як засвідчив стан калмицької культури на 1940 рік Микола Бажан: “Прямо під високим небом, біля стареньких домівок, де колись стояв буддійський монастир, вихор закружляв пиліоку, зів’ялу траву, листя і разом з ними білі і жовті аркуші якихось-то книг, сувоїв, рукописів, малюнків... Розвіяні вітром папери виявилися сторінками давніх буддійських манускриптів, тибетських трактатів і гравюр, калмицьких книг, що були привезені сюди ще триста років тому і століттями зберігалися в єдиних культурних центрах феодалної Калмикії, якими були буддійські монастирі” [цит. за: Батырева 1991, 5].

На короткий проміжок часу, в період фашистської окупації (серпень 1942-го – січень 1943 р.), відкриваються два хурули (буддійські храми). Але у тому ж 1943 році відбувається новий розкол. Духовні особи, які відкрили хурули (і як тут не згадати долю українських духовних пастирів, наприклад Івана Огієнка), разом із певною частиною свого народу відійшли на Захід. А внаслідок цього 28 грудня 1943 р. весь калмицький народ, що залишився на

батьківщині, був покараний радянською владою: його насильницьким чином переселяють “в места не столь отдалённые”. Відповідно, остаточно гинуть храмові реліквії, а на засланні зберігаються лише сімейні культові атрибути [Бакаева 1998, 53]. Взагалі знищується пам’ять про на-

род, навіть до “Словника Пушкіна” не включається слово “калмик”. У контексті сказаного особливого значення набувають знахідки нових джерел, що презентують духовну спадщину калмицького народу, до якої належать і нові надходження Будинку-музею Миколи Реріха.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Мал. 1. Амитаюс (1), а) вигляд спереду.



Мал. 2. Амитаюс (1), б) вигляд ззаду.



Мал. 3. Амитаюс (2), а) вигляд спереду.



Мал. 4. Амитаюс (2), а) вигляд ззаду.



Мал. 5. Амитаюс (2), в) днище.



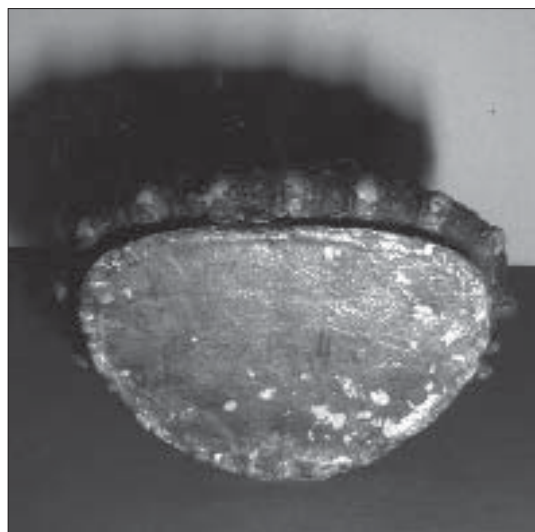
Мал. 6. Ваджравідарана, а) вигляд спереду.



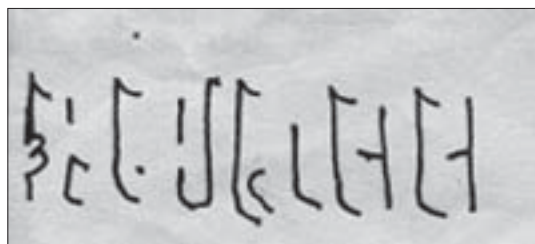
Мал. 7. Ваджравідарана, б) вигляд ззаду.



Мал. 8. Ваджравідарана, г) надпис.



Мал. 10. Ваджравідарана, в) днище.



Мал. 9. Ваджравідарана, г) надпис.

ДЖЕРЕЛА

Будон Ринчендуб. История буддизма / Перевод с тибетского на английский Е.Е. Обермиллера / Перевод с английского на русский А.М. Донца. Санкт-Петербург, 1999.

Гой лоцзава Шоннупэл. Синяя летопись. История буддизма в Тибете / Перевод с тибетского на английский Ю.Н. Рериха / Перевод с английского на русский О.В. Альбедилы и Е.Д. Харьковской. Санкт-Петербург, 2004.

MKhas 'Grub rJes... MKhas 'Grub rJes. Fundamentals of the Buddhist Tantras. Translated from the Tibetan by Ferdinand Lessing and Alex Wayman, with original text and annotation. The Hague-Paris, 1968.

АЛЬБОМИ ЗОБРАЖЕНЬ

Каталог... Каталог збережених пам'яток Київського церковно-археологічного музею 1872–1922. До 130-річчя заснування Церковно-археологічного музею. Київ, 2002.

300 бурханов... Ольденбург С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов / Bibliotheca Buddhica, vol. V. Санкт-Петербург, 1903.

500 богов Нартана... Chandra Lokesh. Buddhist Iconography. Compact edition. New Delhi, 1991.

Електронна колекція... Електронная коллекция экспонатов Одесского музея западного и восточного искусства // *Одесский музей западного и восточного искусства.* – Режим доступа до зображень: www.oweamuseum.odessa.ua.

ЛІТЕРАТУРА

Бадмажапов Ц.-Б. Иконография Ваджраяны. Москва, 2003.

Батырева С.Г. Калмыцкие хурулы как центры культуры и искусства // *Цирендоржисвські читання – 2003.* Збірник наукових статей. Київ, 2003.

Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX века. Москва, 2005.

Ганевская Э.В. Группы металлической скульптуры, представленные в каталоге // *Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ.* Москва, 2004.

Дикарев А.Д., Лукин С.Б. Три путешествия по Китаю. Москва, 1989.

Дубровин А.Ф. Исследование сплавов, техники и технологии изготовления металлической скульптуры стран северного буддизма // *Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ.* Москва, 2004.

Завгородній Ю. Україна і буддизм: до історії контактів (XVII – початок XX ст.) // *Східний світ, 2000, № 2.*

Леонов Г.А. Амиताюс // *Мифы народов мира.* Москва, 1980. Т. 1.

Наберухін А.І. Калмики і ногаї у політичних розрахунках Богдана Хмельницького // *VII Всеукраїнська наукова конференція “Історичне краєзнавство в Україні: традиція і сучасність”.* Матеріали пленарного та секційних засідань. Київ, 1995. Ч. I.

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

Огнева Е.Д. Индо-тибетские контакты (VII–XV вв.) в именах учителей, датах, топонимах // *Индия – Тибет: текст и вокруг текста.* Рериховские чтения – 2002 (юбилейные) в Институте востоковедения РАН. Москва, 2004.

Огнева О.Д. Матеріальні свідчення про перебування калмиків в Україні // *Археологічні пам'ятки Фастівщини: матеріали до археологічної карти Київської області.* Науково-інформаційний бюлетень Прес-музей. Фастів, 2004. № 20–21.

Огнева О.Д. Про що можуть розповісти написи на буддійській скульптурі // *Східний світ, 2005, № 2.*

Огнева О., Златогорський О. Маргіналії біблійних видань XVI–XIX ст. // **Минуле і сучасне Волині й Полісся: Ковель і ковельчани в історії України та Волині**. Матеріали XII наукової історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 12-й річниці Незалежності України і 485-й річниці надання Ковелю Магдебурзького права. Збірник наукових праць. Луцьк, 2003. Ч. II.

Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу // **Записки Императорского Российского Географического общества по отделению Этнографии**, 1898. Т. XVI.

Федорук Я.О. Міжнародна дипломатія і політика України 1654–1657. Львів, 1996. Частина I: 1654 р.

Getty A. **The Gods of Northern Buddhism, their history, iconography and progressive evolution through the northern Buddhist countries**. Oxford, 1928.

Karmay H. **Early Sino-Tibetan Art**. Warrminster, 1975.

Pal Pratapaditya. **Art of Tibet. A Catalogue of the Los Angeles Country Museum of Art collection**. Los Angeles, 1990.

Richardson H. **Tibet**. Oxford, 1998.

The Metropolitan Museum... **The Metropolitan Museum of Art**. – Режим доступу до зображень: http://www.metmuseum.org/toah/image/hb/hb/_1994.93.jpg