

# ПАМ'ЯТКИ СХІДНОГО ПОХОДЖЕННЯ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

---

С. Г. Батырева

## КАЛМЫЦКИЕ ИКОНЫ ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ БОГДАНА И ВАРВАРЫ ХАНЕНКО

Старокалмыцкое изобразительное искусство сложилось вдалеке от буддийских центров культуры Центральной Азии. В процессе преемственности и инноваций происходило освоение иконографии, воспринятой предками калмыков вместе с верованием. В призме буддизма и добуддийских верований, определяющих этническое мировидение, сложился пантеон образов в локальных особенностях воспроизведения канона. Формирование искусства, соединяющего разностадиальные художественные традиции, происходило в *динамике развития* общества. В искусстве зримо проецируется образное мировидение народа, концентратом которого является представление о пространстве, воссоздаваемое и дополняемое в фольклорных деталях иконописного образа выразительными средствами изображения.

Так, архаическая *ось мира*, проецируемая в объеме традиционного жилища кочевников, с принятием ими буддизма переосмысливается в образе мировой горы *Сумеру* (центра Вселенной) в пространстве калмыцкого храма с субурганообразным завершением. Ориентация по сторонам света с входом (выходом) на юг увязывает древние представления ойратов – предков калмыков – о Вселенной, слившиеся с космогонической концепцией буддизма. В пространственной структуре храма необходимо рассматривать формирование и развитие изобразительного искусства Калмыкии XVIII – начала XX в. в локальных особенностях художественной традиции [Батырева 2011, 14–16].

Во взаимообусловленном развитии архитектуры, живописи и скульптуры искусство калмыков, не находя точек соприкосновения с культурой соседей, *отстаивается, консервируясь* в системе традиционной культуры. Сохранению архаических пластов художественного мировидения народа способствовал древний культ “Обо”, связанный с почитанием природы и родовых покровителей, инкорпорированных в иконографию буддизма. Добуддийские верования и обрядность, традиции народного декоративно-прикладного искусства, сложившиеся в кочевом укладе жизни, определили формирование *локальной* художественной школы северного буддизма. В процессе развития наблюдается явление *этнизации* изобразительного канона. В живописном и пластическом воспроизведении *локальных* персонажей, связанных с изначальной мифологией этноса, пантеон калмыцкого буддизма обретает этническое своеобразие. Последнее имеет место в иконографии, подверженной канону, презентованному в так называемых альбомах *прорисей* и сборниках с описанием сюжетов. Следование им было обязательным для мастеров буддийского изобразительного искусства. В этом плане особый интерес представляет “художественное наследие тех народов, которые оказались в сфере влияния тибетской цивилизации” [Огнева 1998, 277]<sup>1</sup>. Оно являет зримое взаимодействие канонизированной традиции с этнической культурой, в системе которой получает дальнейшее развитие. Трактовка буддийского изобразительного канона обрастает в деталях иконописного воспроизведения этническими особенностями художественного мироощущения.

Механизм взаимодействия в культуре *традиции* и *инновации* сопряжен с историческим *этнокультурогенезом*, прослеживаемым в иконографии буддизма. На

материале традиционных культур этнографы [Арутюнов 1985, 31–50; Чистов 1983, 14–22; Першиц 1981, 48–52] выделяют формы взаимодействия традиции и инновации: *противодействие, сосуществование, смешение и превращение*. Нередко это ведет к появлению *реликтов* художественной традиции, формирующей сложный процесс стилиобразования. Восприимчивость к новому культурному влиянию, каким для этноса явился буддизм и иконографический канон, реализуется в поэтапном процессе *органичного синтеза* традиций, *трансформации* и *отхода* от канона под влиянием этнической культуры. В цепи преемственности выявляется мифопоэтическое пространство художественной традиции, происходит формирование и развитие изобразительного искусства Калмыкии, превращаемого традицией в механизм собственной динамики.

Отметим характерное явление *этнизации* облика будд и бодхисаттв, дхармапал и локапал, персонажей буддийского пантеона (таких, например, как Амитаюс (калм. *Аюкабурхн*), Белая и Зеленая Тары (калм. *Цаһан Дэркгегэн*, “*Ноһан Дэркгегэн*”), Ваджрапани (калм. *Очирваань*), Махакала (калм. *Махгал бурхн*) и Лхамо (калм. *Окн-Теңгр*), Бхайшаджьягуру (калм. *Отчибурхн*) и Вайшравана (калм. *Намсрабурхн*). Для произведений калмыцкого искусства характерны яркий декоративизм живописи и скульптуры, неизбежные при этом метафорическая условность и традиционная символика образов, одухотворившие воспринятый канон буддийской иконографии.

Исследователи отмечают: “...в иконографии буддизма особое значение приобрел фактор письменного текста, далеко не всегда известный на периферии тибетского буддийского мира” [Огнева 1998, 277]. И это не могло не оказать определенного влияния на формирование местной художественной школы. В выявлении особенностей локальной иконописной традиции “правомерно обращение к собраниям музеев и учреждений за пределами Калмыкии для восполнения существующих пробелов (утрат культурного наследия. – С. Б.) и, очевидно, для создания единого банка данных по истории калмыцкого искусства и культуры в будущем” [Огнева 1998, 277–278]. Таковым материалом являются калмыцкие иконы из собрания Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко (Украина). В конкретных образах киевской коллекции прослеживается выборочность персонажей пантеона, объясняемая историей народа, сложившейся за пределами этнической прародины. Это локальный вариант центральноазиатского пантеона, рассматриваемый нами в систематизации, предложенной Ю. Н. Рерихом [Roerich 1925, 95]. В нем можно найти архаические следы мифологии кочевников, “*законсервированные*” в инокультурной среде. Вычлняя локальное своеобразие иконографии, важно обратиться к традиционным психогенетическим особенностям мироощущения, проецируемым в характере взаимоотношений человека и природы. Последнее во многом определяет “местную” природу искусства.

Калмыцкой художественной *традиции* присущи особенности изобразительной трактовки иконографии. Фоторяд иконописных образов Амитабхи (502 ЖВ, ил. 1), Зеленой Тары (497 ЖВ, ил. 2) и Бхайшаджьягуру (496 ЖВ, ил. 3), представленный исследователем Е. Д. Огневой [Каталог... 2002, 210–215; Огнева 2012, 93–102], отмечен единым стилем исполнения. Персонифицированные изображения представлены, согласно канону, сидящими в *падмасане*, т. е. на лotosовом подножии. Насыщен колорит произведений в сочетании локальных пятен красного, оранжевого, зеленого и сине-фиолетового цвета. Красного цвета Амитабха, будда Западного рая (калм. *Амидаба*, *Авида*, *Авдьва*), одет в оранжевый, сшитый из кусочков ткани монашеский плащ. Интересна деталь иконописного изображения: заплатки яркого одеяния воспринимаются проросшими побегами зеленых листьев, что придает каноничному образу особое обаяние местной интерпретации канона. Благостно выражение лица Амитабхи с полуопущенными веками, держащего в руках у лона патру. Фон: условный пейзаж с дисками солнца и луны и выплывающими на синем

небе вытянутыми в основании розовыми и голубыми облаками. Рогообразными облачными завитками украшен внешний край *ауры* и зеленого нимба Амитабхи. Красиво выложено многоцветными лепестками раскрытое лotosовое подножие. Оно расположено на фоне зеленой холмистой равнины, покрытой по склонам побегами в мелких цветочках и перемежаемой внизу небольшими водоемами. Из них по обе стороны от образа из воды поднимаются пышные розовые бутоны лотоса.

Изображение Зеленой Тары в тиаре и одеянии бодхисаттвы, сидящей с лотосом в левой руке, с полупущенной правой ногой, во многом повторяет декоративное решение образа будды Амитабхи. Лишь лепестки подножия еще сомкнуты, не раскрывшись полностью, а справа и слева от Тары плывут в водоемах навстречу друг другу белые лебеди. Трогательный элемент иконописной композиции, по всей вероятности, навеян мотивами калмыцкого фольклора. Чудо-птицы в сказочном сюжете превращаются в прекрасных небесных дев, воплощением одной из них дан иконописный образ Зеленой Тары. Колорит насыщен цветом: зеленым, синим, красно-оранжевым – трактуемым локально, без тональной нюансировки. Мелкие цветы, похожие на желтые степные первоцветы, рассыпаны по склонам зеленой холмистой равнины, уходящей в синее небо с дисками луны и солнца и разноцветными облаками. Таков условный пейзаж, на фоне которого изображена бодхисаттва Зеленая Тара, популярный образ калмыцкого пантеона.

Более сдержанная цветовая гамма отличает образ Бхайшаджьягуру, будды врачевания. Темно-синему цвету тела Бхайшаджьягуру, изображенного с цветком миробалана в руке и патрой у лона, вторит синее небо с дисками луны и солнца и рядами вытянутых облаков. Объятый слоями *ауры*, по краю украшенной рогообразными завитками пастельных облаков, Бхайшаджьягуру восседает на лепестках полураскрытого лотоса. Декоративно тонко трактован водоем, из которого поднимается подножие Бхайшаджьягуру, переходящее в окружение малорослых плодовых деревьев и россыпи полеглих к земле желтых тюльпанов. Икона красива изысканным колоритом синего, блеклого розового, зеленого цветов, сочетаемых сдержанной охрой одеяния и внешнего слоя светящейся мандорлы будды.

Особенностью описываемых образцов иконописи являются надписи на старокалмыцком письме *тодобичиг* (как правило, по левой кайме полотна) и на кириллице с буквой “ять”, сделанные по нижнему краю изображений будды Амитабхи, бодхисаттвы Зеленой Тары и будды Бхайшаджьягуру (калм. *Амидава*, *Отчибурхн*, *Ноһан дарк*). Вертикальная вязь письма *тодобичиг*, сделанная чернилами, выцветшими до бледно-коричневого цвета, является неоспоримым атрибутивным признаком калмыцкой живописи. Показателен в этом плане и этнический тип иконописных образов, составляющих в совокупности деталей фольклорный колорит произведений в характерной насыщенности локального цвета. Сохраняющийся композиционный и пропорциональный канон, буддийская символика цвета и атрибутов образов тактично дополнены деталями воспроизведения условного пейзажа. Его трактовку иконописец волен был дополнять элементами местного ландшафта, подчеркивая чудесную способность природы рождать жизнь. В композиции это водная стихия, оплодотворяющая растительный и животный мир засушливой калмыцкой степи. В тонком декоративизме изображения воссоздана реальная природная среда, что не укладывается в жесткое русло иконографии. С трогательным вниманием ко всем ее проявлениям *жизнь* воспроизводится в тщательной прорисовке цветущей флоры и фауны на калмыцких иконах. На одной из них (Бхайшаджьягуру, 496 ЖВ: 1927, 7692, 13, 313 ВК), единых в стиле изображения, нарушая традицию анонимного исполнения канона, автор скромно упоминает свое имя – “рисовал Шобол-гецуль”<sup>2</sup>.

Художественной выразительностью отмечен синкретизм принципов построения пластической формы в *контурной* линии рисунка, *монументализированной* трактовке образа, выявленной в *вертикальной оси* композиции, *минимизации* деталей

сюжета и насыщенном *традиционной символикой колорите*. Все это является эстетическим следствием обобщения иконографии буддизма на основе собственного историко-культурного опыта этноса. Народное художественное творчество, проявляемое в деталях воспроизведения буддийского канона, одухотворяет *зрелый стиль* калмыцкой иконописи первой половины XIX века. Им отмечены произведения искусства, правомочно рассматриваемые нами мифопоэтическим *кодом самосознания*. В расшифровке и осмыслении его следует обращаться к этнической художественной традиции, формируемой в процессе дальнейшего развития тибетского иконографического канона.

Обобщая наблюдения, отметим: калмыцкое искусство складывалось постепенно как в отдельных формальных деталях изображения, так и общей эстетической трактовке образов. Канонизация персонажей сопровождается введением клейм, символических атрибутов и появлением подчеркнуто симметричных фронтальных композиций изображения. В целом в старокалмыцком искусстве преобладают лаконичные, не развитые в сюжетном плане симметричные сцены, выражающие тенденцию к подчеркнутой персонификации главного образа, являющегося центром иконы и непосредственным объектом почитания верующих.

<sup>1</sup> Автор выражает признательность Е. Д. Огневой за любезно предоставленный фотоматериал калмыцких икон из собрания Национального музея имени Б. и В. Ханенко в г. Киеве, опубликованных в изданиях: [Каталог... 2002, 210–215; Огнева 2012, 93–102]. Появление рассматриваемых в нашей статье калмыцких икон, вошедших в собрание Музея имени Богдана и Варвары Ханенко в г. Киеве, как установлено Е. Огневой, связано с К. И. Костенковым, чье имя столь значимо в истории Калмыкии.

<sup>2</sup> Перевод надписи сделан Е. В. Бембеевым, кандидатом филологических наук, старшим научным сотрудником отдела теоретической и прикладной лингвистики Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН.

#### ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Будда Амиабха (ЖВ 502, Музей Ханенко, Киев). Калмыкия, XIX в.



Илл. 2. Бодхисаттва Зеленая Тара (ЖВ 497, Музей Ханенко, Киев). Калмыкия, XIX в.



Илл. 3. Будда Бхайжадьягуру (ЖВ 496, Музей Ханенко, Киев). Калмыкия, XIX в.

#### ЛИТЕРАТУРА

Арутюнов С. А. Инновации в культуре этноса и их социально-экономическая обусловленность // *Этнографические исследования развития культуры* / Отв. ред. А. Першиц, Н. Тер-Акопян. Москва, 1985.

Батырева С. Г. Традиционное изобразительное искусство Калмыкии XIX – нач. XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. Saarbruchen, 2011.

Каталог збережених пам'яток Київського церковно-археологічного музею, 1872–1922 рр. Київ, 2002.

Огнева Е. Д. Илья Мечников и его встречи с буддизмом // *Ориент. Альманах*. Вып. 2–3: Исследователи Центральной Азии в судьбах России. Санкт-Петербург, 1998.

Огнева О. Д. Джерела з історії україно-калмицьких зв'язків // *Східний світ*, 2012, № 1.

Першиц А. И. Динамика традиций и возможности их источниковедческого истолкования // *Народы Азии и Африки*, 1981, № 5.

Чистов К. В. Традиция и вариативность // *Советская этнография*, 1983, № 2.

Roerich G. *Tibetan paintings*. Paris, 1925.