eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International scientific electronic journal

www.eurasia-art.ru

Контакты редакции:
+7 3852 29-08-77
eurasia-art@yandex.ru

№4(15) 2019
ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры

Буддийское искусство

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019
Дата публикации: 27 декабря 2019 г.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Церетели Зураб Константинович – Председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель председателя, докт. филос. н.
Баранова Татьяна Витальевна, канд. иск.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.
Голынец Галина Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Мушникова Елена Анатольевна, канд. иск.
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна
Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.
Хабарова Маргарита Валериановна
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской академии изобразительных искусств)

РЕДАКЦИЯ:

Шишин Михаил Юрьевич – главный редактор
Макарова Елена Владимировна – выпускающий редактор
Белокурова Софья Михайловна – редактор отдела иностранных авторов
Фотиева Ирина Валерьевна – редактор-стилист, научный перевод текстов
Каменская Карина Алексеевна – художественный редактор

В оформлении обложки номера: Г. Дзанабадзар.
Автопортрет. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия.
Фото: А.В. Клюев.

БЛАГОДАРНОСТИ:

- Российской академии художеств,
- Государственному художественному музею Алтайского края,
- Алтайскому государственному институту культуры,
- Алтайскому государственному техническому университету им. И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т Ленина, 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Журнал зарегистрирован в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону:
Ольга Ивановна Зотова
e-mail: zotova-o@yandex.ru
тел. 8 (423) 241-11-94
По Индии: профессор П.М. Гупта
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научную электронную систему «КиберЛенинка», в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
Работы публикуются в авторской редакции.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2019
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019
Дата публикации: 27 декабря 2019 г.

The Art of Eurasia
No. 4 (15) 2019
Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 27.12.2019

Contacts
46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing.
The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).
The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: http://eurasia-art.ru/en.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

Editors
Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)
Managing editor: Elena Makarova (Russia)
Editor: Sophia Belokurova (Russia)
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

International Editorial Council
Zurab Tsereteli, Russian Academy of Arts
Mikhail Shishin, Dr. of Philosophy, Russian Academy of Arts
Tatyana Baranova, PhD in Arts
Sophia Belokurova, PhD in Philosophy
Sergey Budkeev, Dr. of Arts
Galina Golynets, PhD in Arts
Alla Gumenyuk, PhD in Arts
Tatyana Kochemasova, PhD in Arts, Russian Academy of Arts
Elena Mushnikova, PhD in Arts
Sergey Prokhorov, Dr. of Arts
Elena Romanova, Russian Academy of Arts
Alla Usanova, Dr. of Arts
Margarita Khabarova, Russian Academy of Arts
Elena Hudonogova, PhD in Arts
Natalya Tsareva, PhD in Arts
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren, PhD in Arts (Mongolia)
Jiaoren Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Correspondent offices:
In Far Eastern region: Olga Zotova
e-mail: zotova-o@yandex.ru
phone: +7 (423) 241-11-94

In India: Prof. P. M. Gupta
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: G. Zanabazar. Self portrait. The Fine Arts Zanabazar Museum, Ulanbaatar, Mongolia. Photo by A.V. Klyuev.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.) 8

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Киштеева О.В. Техника вышивки в композиции хакасского орнамента: традиции и современность 14

Чебодаева М.П. Хакасский мастер резьбы по дереву Николай Ачитаев 22

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ Л. ЧАНДРЫ

Ракша 30

ФОРУМ

Бальжурова А.Ж. Образ бога богатства Намсарая в бурятской буддийской живописи XVIII – начала XX века 38

Бардалеева С.Б. С.-Ц. Цыбиков – создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры 50

Батырева К.П. Калмыцкий костюм в призме образно-знаковой системы буддизма 66

Батюк Г.М. «Колесо учения (чакра)» из собрания Государственного Эрмитажа 80

Гупта П. Этика в эстетике: экодуховная символика в живописи танка 86

Елихина Ю.И. Шедевры китайской бронзовой скульптуры начала XV века из коллекции Государственного Эрмитажа 141

Жамбаева Т.И. Бурятская буддийская скульптура в творчестве Максима Цоктоевича Гомбоева 155

Зотова О.И. Шаг с Востока 165

Иванов А.В. Незримые пространства буддийской пластики 177

Иванов Д.В. Дары Пандито Хамбо-лам в собрании Кунсткамеры 193

Сангаджиева Д.В. Буддийская скульптура в творчестве Владимира Васькина 204

Ханда О.Ч. Обзор буддийского духовного искусства 219

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Асалханова Е.В. Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа: изучение и составление каталога 246

Бальжурова А.Ж., Бороноева Т.А. Иволгинский дацан: сохранение исторического памятника, создание музея 255

Батырева С.Г. Искусство буддизма в музее как источниковедческая база научного исследования 267

Деменова В.В. Буддийские коллекции Урала: история и современность 278

Левитина Л.Ф. Эвенки Забайкалья: фондовая коллекция Национального музея Республики 287

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Гордеева Е.В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра 301

Пурэвбат Г. Традиции изображения ступ в живописи танка 323

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Алексеева Т.Е. Творчество бурятского художника Даши-Нимы Дугарова 333
Бороноева Т.А. Живопись и скульптура Бато Дашицыренова: единство национальных и общекультурных образов 351
Булак К.А. Произведения Б.Я. Ряузова в собрании Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова: особенности коллекции 363
Шишин М.Ю., Макарова Е.В. Персоносфера в искусстве Г.С. Райшева 376
Филиппова О.Н. Тема Индии в творчестве Семена Чуйкова 394

ВЕРНИСАЖ

Федорова М.В. Юбилейные персональные выставки Зураба Церетели за рубежом 414
Ярославцева Л.Г. Выставка «Гунны. Империя степей» в Улан-Удэ 423

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка произведений Дмитрия Санджиева к 70-летию художника 431
«Магический реализм»: выставка произведений З.К. Церетели в Тольятти 433
Выставка произведений Шалвы Бедоева и Олега Басаева 435
Выставочный проект «Слова и вещи» 438
Выставка произведений Зураба Церетели в Женеве 440
Выставка «Учебный рисунок». Мастерская монументальной живописи академика РАХ Александра Быстрова 441
«Лукания»: фотовыставка Массимо Вичинанца 443
«Дом, в котором я живу…»: выставка произведений Юрия Абисалова в РАХ 445
Вторая художественная выставка произведений дипломатов 447
«Магический реализм»: выставка произведений З.К. Церетели в Ярославле 449
«Роман с небом»: выставка произведений Романа Ляпина 450
Выставка «Работа года 2019» Отделения скульптуры Российской академии художеств 452
Выставка произведений Петра Козорезенко 453
Выставка керамики Валентины Кузнецовой 455
Выставка ксилографии «95-летию со дня рождения В.П. Астафьева» и мастер-класс Г.С. Паштова в Красноярске 457
Открытие скульптурной композиции «Справедливость и милосердие» работы З.К. Церетели 458
Выставка произведений Ильи Львовича Табенкина 459
Выставочный проект «Школа художника. Творческие мастерские Российской академии художеств» 461
«Восток есть Восток»: выставка произведений Александра Мичри 464
«Отец и сын. Переяславцы»: выставка произведений Владимира и Михаила Переяславцев 466

CONTENTS

Introductory remarks 8

EURASIAN HERITAGE

Kishteeva O.V. Embroidery technique in the composition of the Khakass ornament: traditions and modernity 14
Chebodaeva M.P. Khakass woodcarving master Nikolai Achitaev 22

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

Raksa 30

FORUM

Balzhurova A.Zh. The image of the god of wealth Namsarai in the Buryat Buddhist painting of the XVIII – early XX century 38
Bardaleeva S.B. S.-Ts. Tsybikov as a creator of the first Buryat school of Buddhist sculpture 50
Batyreva K.P. Kalmyk costume in the prism of the imaging and sign system of Buddhism 66
Batyuk G.M. «The wheel of teaching (the chakra)» from the collection of the State Hermitage museum 80
Gupta P. Ethics in Aesthetics: Eco-Spiritual and Elemental Symbolism in Thangka Paintings 86
Elikhina Yu.I. Chinese bronze sculpture masterpieces from the beginning of the 15th century in the collection of the State Hermitage 141
Zhambaeva T.I. Buryat Buddhist sculpture in the works of Maxim Tsoktoevich Gomboev 155
Zotova O.I. Step from the East 165
Ivanov A.V. Invisible spaces of Buddhist plastic 177
Ivanov D.V. Pandito Khambo-lama's gifts in The Kunstkamera 193
Sangadzhieva D.V. Buddhist sculpture in the works of Vladimir Vaskin 204
Handa O.C. Reviewing Buddhist Ecclesiastic Art 219

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

Asalkhanova E.V. Buddhist collection of The National Museum of Ust-Orda Buryat Autonomous Okrug: study and cataloging 246
Balzhurova A.Zh., Boronoeva T.A. Ivolginsky datsan: preservation of the historical monument, creation of a museum 255
Batyreva S.G. Buddhist art in the museum as a source base of scientific research 267
Demenova V.V. Buddhist collections at the Ural: history and present days 278
Levitina L.F. Evenks from Transbaikalia: collection of the National Museum of the Republic of Buryatia 287

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Gordeeva E.V. Animalistic art: the problems of terminology and genre frames 301
Pürevbat G. Traditions of Stupas in thangka painting 323

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

Alekseeva T.E. The oeuvre of the Buryat artist Dashi-Nima Dugarov 333
Boronoeva T.A. Painting and sculpture by Bato Dashitsyrenov: the unity of national and general cultural images 351
Bulak K.A. Artworks of B.Ya. Ryauzov at a collection of the Krasnoyarsk art museum named after V.I. Surikov: distinctive features of the collection 363
Shishin M.Yu., Makarova E.V. Personosphere in the art of Gennady Raishev 376
Filippova O.N. The theme of India in the creative work of Semyon Chuikov 394

VERNISSAGE

Fedorova M.V. Anniversary solo exhibitions of Zurab Tsereteli abroad 414
Yaroslavtseva L.G. Exhibition «Huns. Empire of the Steppes» in Ulan-Ude 423

ACADEMY NEWS

Exhibition of works by Dmitry Sandzhiev to the 70th anniversary of the artist 431
«Magical Realism»: the exhibition of works by Z.K. Tsereteli in Tolyatti 433
Exhibition of works by Shalva Bedoev and Oleg Basayev 453
Exhibition project «Words and things» 438
Exhibition of works by Zurab Tsereteli in Geneva 440
Exhibition «Educational drawing». The workshop of monumental painting by academician of the Russian Academy of Arts Alexander Bystrov 441
«Lucania»: photo exhibition of Massimo Vicinanza 443
«The house I live in...»: the exhibition of works by Yuri Abisalov 445
The second art exhibition of works by diplomats 447
«Magical realism»: the exhibition of works by Z.K. Tsereteli in Yaroslavl 449
«Romance with the sky»: the exhibition of works by Roman Lyapin 450
Exhibition «Work of the Year 2019» of the Sculpture Department of the Russian Academy of Arts 452
Exhibition of works by Peter Kozorezenko 453
Exhibition of ceramics by Valentina Kuznetsova 455
Woodcut exhibition «95th anniversary of the birth of V.P. Astafyev» and the master class by G.S. Pashtov in Krasnoyarsk 457
Opening of the sculptural composition «Justice and Mercy» by Z.K. Tsereteli 458
Exhibition of works by Ilya Tabenkin 459
Exhibition project «School of the artist. Creative workshops of the Russian Academy of Arts» 461
«East is East»: the exhibition of works by Alexander Michri 464
«Father and son. Pereyaslavets'»: the exhibition of works by Vladimir and Mikhail Pereyaslavets 466

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Михаил Шишин
Главный редактор

Дорогие читатели!

В канун Нового года и Рождества мы шлем всем авторам и читателям поздравления и пожелания как можно большей радости, открытий, успехов в Новом году! Пусть наш очередной, уже пятнадцатый, выпуск журнала «Искусство Евразии» станет подарком для авторов, а читателям принесет много новых знаний и эстетических переживаний.

Основная тема выпуска – буддийское искусство. Но прежде чем рассказать о ней, кратко остановлюсь на том, что показалось особенно примечательным в других рубриках. Так, заключительный сюжет в рубрике «Вестник Академии» посвящен выставке в залах Академии произведений художественной семьи Переяславцев: отца – Владимира и сына – Михаила, скульптора. Работы этих художников, представленные ныне в экспозиции, мне посчастливилось видеть в мастерской, где в своей родной среде они особенно ярко раскрывались. Работы замечательны, и я считаю, что непременно стоит сходить в ближайший месяц на эту выставку. Главу семьи узнают все, кто видел картину П.П. Кончаловского «Полотер» в ГТГ. Моделью для этого красивого сильного образа послужил как раз будущий академик Владимир Переяславец. Он был известен не только как живописец, но и как летчик, а в возрасте свыше 90 лет ездил с группой художников на Кубу и в Индонезию, где написал серию прекрасных работ. Произведения сына – Михаила Переяславца – уже давно признаны классикой скульптуры XX – начала XXI века.

В рубрике «Вернисаж» я бы обратил внимание на обзор зарубежных выставок президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели. Экспозиции его работ часто открываются в крупных галереях столиц и культурных центров различных государств. Важно, что на них не только представляется сам Зураб Константинович, один из ведущих деятелей искусства нашей страны, но и утверждаются осевые принципы Академии – профессионализм и гуманизм, что чрезвычайно важно в наше время в противовес фейкам, скверным поделкам и насилию.

Раздел «Искусство XX–XXI веков» в нынешнем выпуске оказался тоже насыщенным. Пользуясь случаем, хотим поздравить с 85-летием члена-корреспондента РАХ Г.С. Райшева, которому посвящен один из очерков. В его искусстве живопись превращается в музыку, а музыка обретает цвет. Перед зрителем рождается эпическое сказание, возможность пережить уникальный мистериальный опыт.

Однажды посвятив номер «Искусства Евразии» декоративно-прикладному искусству, мы открыли для журнала «вечную тему». Вне всякого сомнения, орнаментальное искусство – как прошлое, так и современное творчество народных мастеров, – это общее евразийское наследие. В одноименной рубрике мы представляем искусство одного из евразийских центров – Хакасии.

Наконец, о главной теме номера – буддийском искусстве. Причин посвятить целый выпуск журнала этому общеевразийскому наследию и живой линии творчества было

много. Ранее мы публиковали отдельные очерки по этой теме, но так масштабно и системно делаем это впервые. Важно отметить, что благодаря нашим авторам мы почувствовали, что еще не раз вернемся к этой теме. В буквальном смысле слова открылся целый океан тем. Можно по-разному пытаться охарактеризовать масштаб и разнообразие буддийского искусства, поэтому я приведу лишь один пример. Из номера в номер мы публикуем статьи из «Словаря буддийской иконографии» академика Локеша Чандры. Его пятнадцатитомный труд содержит подробные описания божеств буддийского пантеона с различными вариантами и национальными особенностями. Мы благодарны ученому за разрешение на публикацию статей «Словаря» на русском языке в нашем журнале и передаем ему благодарные отзывы от российских исследователей буддийского искусства.

Данный выпуск журнала – действительно международный. Мы представляем перевод очерка по буддийскому искусству нашего постоянного автора, доктора О.Ч. Ханды. Его коллега П. Гупта представил интересный взгляд на буддийскую икону танка как на источник не только исторических, религиоведческих и художественных знаний, но и экологических. Интересно, что одновременно с работой над этой рукописью в подтверждение идеи П. Гупты мы узнали об открытии выставки 86-ти полноформатных уникальных иллюстраций из Джу Ши, тибетского медицинского трактата, в Национальном музее Республики Бурятия в Улан-Удэ. Мы надеемся с помощью наших коллег из этого музея познакомить читателей с уникальным, без всякого преувеличения, памятником культуры, который рассказывает о природе, человеке, мире с величайшей подробностью.

Вслед за новостью об открытии выставки наша редакция получила из Монголии VII и IX тома исследований еще одного из авторов нынешнего выпуска – ламы Ганхуугийна Пурэвбата: это труды по различным сторонам буддийских танка, посвященные изображению природных объектов. Фактически это художественно-научный атлас о природных явлениях. Словом, идея П. Гупты подтверждается свидетельствами из Бурятии и Монголии, и здесь, мы уверены, может возникнуть продуктивный научный российско-монгольско-индийский диалог, в котором наш журнал будет рад участвовать.

На обложке выпуска – автопортрет Дзанабадзара, выдающегося художника, государственного и религиозного деятеля Монголии XVII века. Об этом мастере подробнее можно узнать в одной из статей номера, а всем, кто побывает в Улан-Баторе, советуем посетить Музей изобразительного искусства имени Дзанабадзара, где представлена коллекция его бронзовых буддийских скульптур, которые можно назвать примером абсолютного совершенства.

Российский ученый, сын академика Н.К. Рериха, один из ведущих востоковедов мира Юрий Николаевич Рерих в кратком очерке «Буддизм и культурное единство Азии» точно отметил: «…Общечеловеческая направленность буддизма, подкрепленная высокой философией, на протяжении столетий вдохновляла философию, искусство и литературу стран Азии. Далекий от реакционности, буддизм, благодаря своему влиянию, повсеместно воспитывал новый тип творчества и поставил народы Азии лицом к лицу с наилучшими произведениями индийского разума».

Это подтверждается теми коллекциями из Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Улан-Удэ, Элисты и т. д., о которых рассказывают наши авторы. Остановлюсь здесь лишь

на одном примере. Коллекция Национального музея Республики Бурятия – это сокровищница буддийского искусства, и нам известно о планах правительства Республики Бурятия построить для него достойное здание. Открытие его экспозиций станет сенсацией общеевразийского масштаба. Мы рады представить очерк о габжа ламе Янгажинского дацана, скульпторе Санжи-Цыбике Цыбикове, чьи работы составляют ядро буддийской коллекции музея. Это был удивительный человек, духовный ученик великого ламы Даши-Доржо Итигэлова (1852–1927), который, как подлинный Бодхисаттва, буквально преодолел смерть. Его нетленное тело, находящееся в Иволгинском дацане, многократно исследовали эксперты и наблюдают тысячи очевидцев. Цыбиков был замечен ламой Итигэловым; учитель высоко ценил своего ученика, руки которого не знали праздности, и всегда, даже при разговоре с другим человеком, он создавал маленькие скульптуры буддийских божеств. Художник в совершенных формах воплотил буддийский пантеон. При этом и он, и его духовный учитель предчувствовали надвигающуюся трагедию репрессий 1930-х годов. Какая-то запредельно жестокая сила пыталась стереть с земли все, что связано с буддизмом. Во многом палачи преуспели – уничтожили памятники, расстреляли священнослужителей. В камере смертников сидел и Цыбиков, но, по свидетельствам очевидцев, накануне расстрела произошло некое чудо: вдруг исчезли все его документы, и художник был отпущен. Он уходит из жизни лишь в 1934 году. Но чудо и то, что оставшиеся в живых и вернувшиеся из лагерей ламы в 1944 году собирают для фронта огромную сумму денег и просят разрешения восстановить буддийское вероисповедание.

И сегодня, видя хотя бы только один Иволгинский дацан и коллекцию Национального музея в Улан-Удэ, общаясь с сотрудниками и слушая молитвы лам, понимаешь, что победили не изверги и палачи. Победил Дух, который наполнил бронзовые скульптуры и воплотился в танка. Вот иллюстрация к известной истине – жизнь коротка, искусство вечно. Подлинное искусство несет особую силу, оно останавливает насилие, наполняет души людей спокойствием и радостью. Вновь и вновь убеждаешься в его великой миссии. И пусть чаще будут у вас с ним встречи в наступающем году!

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

On New Year's and Christmas Eve, we send all the authors and readers congratulations and wishes for the greatest possible joy, discoveries, success in the New Year! Let our next, already the fifteenth, issue of «The Art of Eurasia» journal be a gift for the authors, and bring a lot of new knowledge and aesthetic experiences to readers.

The main theme of the issue is Buddhist art. But before telling about it, I will dwell briefly on what seemed especially noteworthy in other headings. So, the final story in the heading «Academy News» is devoted to an exhibition of works of the Pereyaslavets art family: the father – Vladimir and the son – Mikhail, the sculptor. The works of these artists I was fortunate enough to see in the workroom, where the pictures and sculptures were particularly brightly revealed in their native environment. Works are wonderful, and I think that it is definitely worth going to this exhibition in the next month. The head of the family will be recognized by everyone who saw the picture of P.P. Konchalovsky «Floor polisher» in the State Tretyakov Gallery. The model for this beautiful and strong image was just the future academician Vladimir Pereyaslavets. He was known not only as a painter, but also as a pilot, and at the age of over 90 he traveled with a group of artists to Cuba and Indonesia, where he wrote a series of excellent pictures. The artworks of his son – Mikhail Pereyaslyavets – have long been recognized as classics of sculpture of the XX – beginning of the XXI century.

In the «Vernissage» heading, I would like to draw attention to a review of foreign exhibitions of the President of the Russian Academy of Arts Zurab Konstantinovich Tsereteli. Expositions of his works often open in large galleries of capitals and cultural centers of various states. It is important that not only Zurab Tsereteli, one of the leading artists of our country, is represented there, but also the axial principles of the Academy are approved – professionalism and humanism, which is extremely important in our time as opposed to fakes, bad crafts and violence.

The heading «Art of the XX – XXI centuries» in the current issue is also saturated. Taking this opportunity, we want to congratulate G.S. Raishev, to whom one of the essays is devoted. In his art, painting turns into music, and music takes on color. An epic legend is born before the viewer, an opportunity to experience a unique mysterious experience.

Having once dedicated the issue of «The Art of Eurasia» to decorative and applied art, we opened the «eternal theme» for our journal. Without a doubt, ornamental art, both the past and the contemporary works of folk artists, is a common Eurasian heritage. In the column of the same name, we present the art of one of the centers of Eurasian art – Khakassia.

Finally, about the main theme of the issue – Buddhist art. There were many reasons to devote the entire issue of the journal to this pan-Eurasian heritage and the actual line of creativity. Earlier we published separate essays on this topic, but we are doing this for the first time on a large-scale and systematic basis. It is important to note that thanks to our authors, we felt that we would return to this topic more than once. In the literal sense of the word, an entire ocean of themes has opened. One can try in different ways to characterize the scale and diversity of Buddhist art, so I will give only one example. From issue to issue we publish articles from the Dictionary of Buddhist Iconography

by Academician Lokesh Chandra. His 15-volume work contains detailed descriptions of the deities of the Buddhist pantheon with various options and national characteristics. We are grateful to the scientist for permission to translate into Russian and publish articles of the Dictionary in our journal and give him grateful feedback from Russian scholars of Buddhist art.

This issue of the journal is truly international. We present a translation of the essay on Buddhist art by our permanent author Dr. O.Ch. Handa. His colleague, Dr. P. Gupta, presented an interesting look at the Buddhist thanka as a source of not only historical, religious and artistic knowledge, but also environmental. Interestingly, while working on this manuscript we learned about the opening of an exhibition of 86 full-size unique illustrations from Gyu-shi, a Tibetan medical treatise, at the National Museum of the Republic of Buryatia in Ulan-Ude. We hope with the help of our colleagues from this museum to acquaint readers with a unique, without any exaggeration, cultural monument that tells about nature, man, the world with great detail.

Following the news about the opening of the exhibition, our editorial office received from Mongolia the VII and IX volumes of studies of another of the current issue authors – Lama Ganhuugiyin Purevbat, these are works on various sides of the Buddhist thanka dedicated to the depiction of natural objects. In fact, this is an artistic and scientific atlas about natural phenomena. In a word, the idea of Dr. Gupta is confirmed by evidence from Buryatia and Mongolia, and here, we are sure, a productive scientific Russian-Mongolian-Indian dialogue may arise in which our journal will be happy to participate.

On the cover of the issue is a self-portrait of Zanabazar, an outstanding artist, statesman and religious figure of Mongolia of the 17th century. You can learn more about this master from one of the articles of the issue, and everyone who visits Ulaanbaatar is advised to visit the Zanabazar Museum of Fine Arts, which presents a collection of his bronze Buddhist sculptures, which can be called an example of absolute perfection.

Russian scientist, the son of academician N.K. Roerich, one of the leading orientalists of the world, Yuri Nikolaevich Roerich in his brief essay «Buddhism and the cultural unity of Asia» accurately noted: «...The universal orientation of Buddhism, supported by high philosophy, has inspired the philosophy, art and literature of Asian countries for centuries. Far from reactionary, Buddhism, thanks to its influence, everywhere brought up a new type of creativity, and put the peoples of Asia face to face with the best works of the Indian mind».

This is confirmed by those collections from St. Petersburg, Yekaterinburg, Ulan-Ude, Elista, etc., which our authors talk about. I will dwell on just one example. The collection of the National Museum of the Republic of Buryatia is a treasury of Buddhist art, and we are aware of the plans of the government of the Republic of Buryatia to build a worthy building for it. The opening of its exhibits will become a sensation of a pan-Eurasian scale. We are pleased to present an essay on the Gabja-lama of the Yangazhinsky datsan, the sculptor Sanzhi-Tsybik Tsybikov, whose work forms the core of the museum's Buddhist collection. He was an amazing person, a spiritual apprentice of the great Lama Dashi-Dorzho Itigelov (1852–1927), who, like a genuine Bodhisattva, literally overcame death. His imperishable body, located in the Ivolginsky datsan, was repeatedly examined by experts and thousands of eyewitnesses observe. Tsibikov was sighted by Lama Itigelov; the teacher appreciated his apprentice, whose hands did not know idleness and always, even in conversation with another person, created small sculptures of Buddhist deities. The artist in perfect forms embodied

the Buddhist pantheon. At the same time, both he and his spiritual teacher foresaw the impending tragedy of the repressions of the 1930s. Some extremely brutal force tried to erase everything related to Buddhism from the earth. In many ways, the executioners succeeded – they destroyed the monuments and shot the clergy. Tsibikov was also staying on death row, but, according to eyewitnesses, on the eve of the execution, a miracle happened: all of his documents suddenly disappeared, and the artist was released. He died only in 1934. But the real miracle is that lamas surviving and returning from the camps in 1944 raised a huge amount of money for the front and asked a permission to restore the Buddhist religion.

And today, seeing at least one Ivolginsky datsan and the collection of the National Museum in Ulan-Ude, communicating with employees and listening to the prayers of the lamas, you understand that it was not the monsters and executioners who won. The Spirit prevailed, which filled the bronze sculptures and embodied in the tank. Here is an illustration of the well-known truth – art is eternal, but life is short. Genuine art bears a special power, it stops violence, fills the souls of people with peace and joy. Again and again we are convinced of its great mission. And let your meetings with it be more often in the next year!

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.001 УДК 746.3:7.048(571.513)

ТЕХНИКА ВЫШИВКИ В КОМПОЗИЦИИ ХАКАССКОГО ОРНАМЕНТА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Киштеева Оксана Вячеславовна
Кандидат культурологии, доцент кафедры
декоративно-прикладного искусства,
Хакасский государственный университет
имени Н.Ф. Катанова.
Россия, г. Абакан.
okishteeva@mail.ru

Аннотация

В настоящей статье рассматривается хакасский традиционный праздничный костюм как культурный феномен и материальный носитель орнамента и прочих культурных кодов, знаковых для национальной идентичности. Проблема изучения и сохранения традиций в вышивке хакасских орнаментов заключается в старении мастеров и слабой преемственности поколений, а также в плохой сохранности текстильного материала в археологических находках. Цель автора заключается в систематизации видов хакасского криволинейного орнамента в народном костюме, а также в анализе орнамента как упорядоченной системы знаков, опирающейся на мифологические основания и константы этнической культуры. В результате автор отмечает в технологии хакасской вышивки несколько видов декоративных швов, общих для кочевых народов Средней Азии, Казахстана, Южной Сибири, Дальнего Востока и Китая. Определены цветовые решения контура и середины орнамента, техника выполнения и материал. В семантическом контексте орнамента отмечены растительные и зооморфные мотивы с устойчивыми художественными характеристиками. В статье описаны композиционные решения, цвет, ритм элементов орнамента в их символическом контексте. Результаты исследования могут быть использованы как в образовательных программах, так и в проектах по сохранению художественных ремесел и традиционной хакасской культуры в целом.

Ключевые слова: хакасский орнамент; вышивка; техника; костюм; цвет; композиция; мотивы; ритм; технология; символический контекст.

Библиографическое описание для цитирования:

Киштеева О.В. Техника вышивки в композиции хакасского орнамента: традиции и современность // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 14-21. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.001. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/7/.

В настоящее время одним из наиболее сохранившихся и популярных видов декоративного творчества у хакасов является традиционная вышивка, в которой наиболее полно раскрывается специфика национального своеобразия, а также традиции хакасского криволинейного орнамента.

Орнамент хакасской вышивки присутствует в первую очередь на женском праздничном костюме, стремление к сохранению этнической культуры находит отклик в присутствии народного костюма в художественной среде Республики Хакасия. Именно в праздничном хакасском костюме происходит постоянное воссоздание этнического художественного образа, визуальных знаков и символов, преемственность технологических знаний и умений, что формирует в современном человеке уважение к культурному разнообразию и духовно-нравственным ценностям.

Традиционное народное искусство и ремесла являются тем структурным началом, в котором отражаются художественные и нравственные ценности, сохраняя ориентиры в глобальном информационном пространстве современного общества. В многонациональной России одним из приоритетных направлений развития культуры является сохранение культурного многообразия, в том числе фиксация и сохранение нематериального культурного наследия народов Российской Федерации. В Республике Хакасия ведется планомерная работа по паспортизации объектов нематериального культурного наследия. Так, в течение 2018 г. была проведена работа по составлению анкет-паспортов таких объектов, как «Женское нагрудное украшение поґо́», «Хакасская традиционная вышивка». В 2019 г. ведется экспертная работа по составлению анкеты-паспорта «Хакасский традиционный орнамент». Очень важным, на наш взгляд, является факт документальной фиксации таких объектов, что позволяет привлечь ресурсы различных образовательных, экономических программ, грантов для сохранения, популяризации и использования таких явлений традиционной культуры, которые воспринимаются этносом как часть своей идентичности.

В настоящее время растет интерес к хакасскому традиционному костюму: увеличивается число научных работ, образовательных и грантовых программ, усиливается внимание к народным мастерам, активно организуются различные семинары, обучающие мастер-классы и т. д. Из одиннадцати мастеров Республики Хакасия, имеющих почетное звание «Чон Узы», пять мастериц занимаются именно хакасским костюмом и вышивкой. Однако есть определенная проблема, связанная с возрастом мастеров хакасского костюма, ведь сейчас все они старше шестидесяти лет. В этих условиях особенную важность приобретает механизм сохранения практических знаний и передачи творческого опыта от мастера к ученику, что является непременным условием продолжения традиций художественного ремесла.

Орнамент всегда принадлежит вещи, так как выполняет функцию декора, и всегда зависит от материала и технологии, поскольку ограничен утилитарным назначением предмета в традиционной культуре. Поэтому в орнаменте как упорядоченной системе

знаков, нанесенных на предмет, обязателен семантический контекст, в котором раскрывается мифологическое основание этнической культуры. Поскольку каждый мотив в орнаменте может быть приравнен к знаку, его место на предмете (верх, низ, край, середина), композиционные особенности построения (метрический или ритмический характер, тип симметрии), цвет определяют его символический статус, а техника выполнения и материал соотносят его с функционально-материальным выражением декора. При этом включается третья сторона значения орнамента – художественно-эстетическая. Поэтому, оценивая орнаментику в предметах традиционного быта, мы учитываем синкретичность традиционного мировоззрения, более того, орнамент посредством вещи начинает участвовать в повседневных и праздничных действиях, обрядах и ритуалах, что расширяет его семиотический статус и усиливает символизацию всего пространства этнической культуры. В случае когда орнамент располагается на костюме, в который облачен человек, человек сам становится объектом, несущим определенный символический текст, позиционируя на данный момент свою этническую принадлежность.

В технологии хакасской вышивки присутствуют несколько видов декоративных швов, основной из них – тамбурный шов (хак. *сӧзірткен*), он характерен для всех кочевых народов Средней Азии, Казахстана, Южной Сибири, Дальнего Востока (рис. 1).

Рис. 1. Шуба хакасская женская. Автор неизвестен. 1930-е гг. Вышивка силуэта орнамента тамбуром в 2 ряда (хак. сӧзірткен), декоративная отделка кроя спинки, маскирующая шов (хак. туюхти сасхан). Декоративные аппликативные элементы прат, стягивающие швы (точып тіккен чік), образуют кисти под прат. Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова. Фото: О.В. Киштеева.

По данным С.В. Иванова, у уйгуров такой шов зафиксирован на изделиях VII–IX вв. Технологически швы хакасской вышивки относятся к сложным швам без настила. Швы «козлик» (*örbe*), «козлик с петлей» (*tuюx örbe*), «косичка елочкой» (*tuюxti сасхан*) распространены в тюрко-монгольской среде и встречаются у шорцев, тофаларов, тувинцев, якутов, бурят, «козлик с петлей» встречается на старинных изделиях южной Киргизии. Гладь по настилу (трафарету) встречается у татар, выполненная цветными нитками встречалась у китайцев [1, с. 371].

Основной сложностью при изучении технологий художественного текстиля является плохая сохранность материала в археологических находках. Но возможно предположить, что широкое распространение общих для всех кочевых народов технологических приемов основано на общности культурно-исторических условий и раннем происхождении.

В хакасской вышивке тамбурным швом выполняется контур орнамента, в некоторых вариантах тамбурный шов выполняется в 2-3 ряда, в других – середина орнамента заполняется другими видами швов: гладьевыми (*толдырып*) или закрытым тамбурным стежком «елочкой» (*туюx örbe*) (рис. 2). Контур орнамента выполняется, как правило, одним цветом: темно-красным, бордовым, синим, и является первым этапом для выполнения вышивки (рис. 3).

Рис. 2. Инкижекова К.Д. Манжет (хак. моркам) на хакасское платье. 1950-е гг. Вышивка выполнена двумя швами – тамбурным (хак. сӧзірткен) и заполнение гладью (хак. толдырып). Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова. Фото: О.В. Киштеева.

Рис. 3. Тугужекова М. Шуба хакасская женская. 1930-е гг. Декоративная отделка выполнена в технике чеек (декоративная кайма из сплетенных шнурков, расположенных в порядке радуги, – хак. кугурт чолы). Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова. Фото: О.В. Киштеева.

Сам хакасский орнамент для вышивки выполняется по двум технологиям, особенно интересна технология вырезания орнамента (*ӱлгӱ*). В конце XIX и XX веке этот орнамент вырезался мастерицами из бумаги, что обуславливает его современный вид – с утонченными соединительными линиями и усложненной конфигурацией элементов. Возможно, более ранние орнаменты вырезались из бересты, и в их силуэтах читается больше обобщенности и условности. Несмотря на небольшие стилистические изменения, общий композиционный строй, основные мотивы и сочетания сохраняют свои устойчивые художественные характеристики. Искусство вырезания орнамента у хакасов высоко ценилось, и особенно удачные образцы копировались. Нередко во многих изделиях можно встретить основу одного и того же орнамента, но выполненного разными вышивальщицами, со своим цветовым решением. Любое обучение мастерству начинается с копирования работ мастера, так передавались из поколения в поколение уникальные образцы хакасского орнаментального искусства.

Именно в этом орнаменте сохраняются композиционные решения орнамента средневековых кыргызов, с элементами вьющегося побега, «растительным кодом», мотивом «древа жизни», преобладающим в мировоззрении тюрков Южной Сибири с раннего средневековья. По мнению Г.Г. Король, «растительный код в декоративном искусстве наилучшим образом выражает концепцию бессмертия, бесконечного возрождения жизни» [3, с. 25].

Также в вырезанных орнаментах *ӱлгӱ* встречаются зооморфные мотивы – широко распространенные у всех народов Саяно-Алтая мотивы парных волют (рога барана), что связывает хакасский орнамент с еще более ранними археологическими культурами кочевых народов Южной Сибири, такие мотивы отмечаются в пазырыкской культуре. По мнению Л.Р. Кызласова, в хакасском орнаменте такие элементы, как арки, «рога барана», спирали, относятся к древнему комплексу (I тыс. н. э.) [4, с. 181].

Хакасский традиционный орнамент выполняется способом вырезания «без предварительно намеченного рисунка или его элементов, основные типы симметрии и композиционные приемы образуются за счет различных вариантов складывания бумажной заготовки» [2], поэтому главной задачей мастера является гармоничное распределение мотивов и элементов, связанных непрерывной вьющейся линией, в котором фон также является элементом композиции. В хорошем орнаменте ни один элемент не повторяется, а чередуется в определенном ритмическом порядке, в нем «встречаются все основные композиционные виды построения: ленточный (бордюр), розетка (замкнутый), сетка (в геометрическом орнаменте), орнамент с центральной зеркальной осью симметрии, орнамент асимметричный, сформированный основным мотивом “вьющегося побега”, который складывается в сложную структуру, заполняющий пространство *полика* женского платья или спинки верхней одежды» [2].

Таким образом, в настоящее время именно костюм является феноменом, в котором сочетаются технологические и знаково-символические объекты, определяемые объектами нематериального культурного наследия Хакасии. Принятые в последнее время на уровне государственных нормативных актов намерения по сохранению нематериального культурного наследия Российской Федерации и ее регионов нуждаются в дополнительной работе по научно-методическому сопровождению, развитию преемственности в области художественных ремесел, сохранению традиционных технологий, декоративного искусства в соответствии с декларацией основных целей и задач государственной культурной политики.

Литература

1. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник XIX – начала XX в. Народы Севера и Дальнего Востока. – М.: Изд. Академии наук СССР, 1960. – 500 с.

2. Киштеева О.В. Роль народного мастера в сохранении художественных традиций хакасского орнамента // Сохранение и развитие языков и культур коренных народов Сибири: сборник науч. ст. / Ред. Т. Г. Боргоякова. – Абакан: Изд-во Хак. гос. ун-та им. Н. Ф. Катанова, 2019. – С. 112-117.

3. Король Г.Г. Искусство средневековых кочевников Евразии. – М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – 332 с.

4. Кызласов Л.Р., Король Г.Г. Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 216 с.

Статья поступила в редакцию 07.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.001

EMBROIDERY TECHNIQUE IN THE COMPOSITION OF THE KHAKASS ORNAMENT: TRADITIONS AND MODERNITY

Kishteeva Oksana Vyacheslavovna
Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor, Department of Decorative
and Applied Arts,
Khakas State University named after N.F. Katanov.
Russia, Abakan.
okishteeva@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the Khakass traditional costume as a cultural phenomenon and a material carrier of ornament and other cultural codes that are symbolic for national identity. The problem of studying and preserving the traditions in embroidery of Khakass ornaments lies in the aging of craftsmen and poor continuity of generations, as well as in the poor preservation of textile material in archaeological finds. The purpose of the article is to systematize the types of the Khakass curved ornament in a folk costume, as well as to analyze the ornament as an ordered system of signs based on mythological foundations and constants of ethnic culture. As a result, the author notes in the Khakass embroidery technology several types of decorative seams common to the nomadic peoples of Central Asia, Kazakhstan, South Siberia, the Far East and China. The article identifies the color scheme of the contour and the middle of the ornament, the execution technique and the material. In the semantic context of the ornament, the author notes floral and zoomorphic motifs with stable artistic characteristics. The article describes compositional decisions, color, rhythm of elements of an ornament in their symbolic context. The results of the study are important for educational programs and can be used in projects to preserve art crafts and traditional Khakass culture in general.

Keywords: Khakass ornament; embroidery; technique; costume; color; composition; motives; rhythm; technology; symbolic context; culture folk art.

Bibliographic description for citation:

Kishteeva O.V. Embroidery technique in the composition of the Khakass ornament: traditions and modernity. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 14-21. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.001. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/7/ (In Russian).

References

1. Ivanov S.V. *Ornament narodov Sibiri kak istoricheskii istochnik XIX – nachala XX v. Narody Severa i Dal'nego Vostoka* [Ornament of the peoples of Siberia as a historical source of the 19th – early 20th centuries. The peoples of the North and the Far East]. Moscow, USSR Academy of Sciences, 1960. 500 pages. (In Russian)

2. Kishteeva O.V. *Rol' narodnogo mastera v sokhranenii khudozhestvennykh traditsii khakasskogo ornamenta* [The role of the craftsman in preserving the artistic traditions of the Khakass ornament]. In: *Sokhranenie i razvitie yazykov i kul'tur korennykh narodov Sibiri* [Preservation and development of languages and cultures of the indigenous peoples of Siberia: collection of articles. Ed. by T.G. Borgoyakova]. Abakan, Khakass State University, 2019, pp. 112-117. (In Russian)

3. Korol' G.G. *Iskusstvo srednevekovykh kochevnikov Evrazii* [The art of medieval nomads of Eurasia]. Moscow, Kemerovo, Kuzbassvuzizdat, 2008. 332 pages. (In Russian)

4. Kyzlasov L.R., Korol' G.G. *Dekorativnoe iskusstvo srednevekovykh khakasov kak istoricheskii istochnik* [Decorative art of medieval Khakases as a historical source]. Moscow, Nauka, 1990. 216 pages. (In Russian)

Received: November 07, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.002

УДК 745/749(571.513)

ХАКАССКИЙ МАСТЕР РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ НИКОЛАЙ АЧИТАЕВ

Чебодаева Маина Петровна
Кандидат искусствоведения,
научный сотрудник,
Хакасский научно-исследовательский институт
языка, литературы и истории.
Россия, г. Абакан.
chebodaevamp@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается творчество хакасского художника Н.Б. Ачитаева в контексте развития резьбы по дереву в Хакасии. Истоки хакасской резьбы по дереву относятся к таштыкской археологической культуре (II в. до н.э. – V в. н.э.). В течение последующего времени сохраняются и развиваются техники контурной и выемчатой резьбы. В статье рассматриваются национальные сюжеты, мотивы и орнаменты в резьбе, украшающей предметы мебели, посуду, музыкальные инструменты, столбы коновязи и др. Н.Б. Ачитаев относится к современным мастерам, которые объединили в своем творчестве национальный колорит с чертами нового стиля. Среди особенностей работ Н.Б. Ачитаева – сочетание материалов (дерево, металл), применение забытой техники инкрустации, образный ряд.

Ключевые слова: искусство Хакасии; резьба по дереву; Николай Ачитаев; техника; мотив; орнамент; традиции.

Библиографическое описание для цитирования:
Чебодаева М.П. Хакасский мастер резьбы по дереву Николай Ачитаев // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 22-29. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.002. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/8/.

Декоративно-прикладное искусство хакасов имеет глубокие исторические истоки и традиции. Стремление украсить свой быт сопровождало человека во все времена и выражалось в своеобразии художественного стиля. Прикладное искусство хакасов было тесно связано с предметами материальной культуры. Наиболее распространенными его видами были: украшение жилища, художественная обработка металла, резьба по дереву и кости, тиснение по коже, шитье и украшение вышивкой костюмов, изготовление игрушек, войлоковаляние и бисероплетение. Народное творчество сохранило свою самобытность и питалось древними традициями, уходящими в глубину веков.

Искусство резьбы по дереву в Хакасии получило значительное развитие и было известно с древнейших времен, а именно с таштыкской культуры (II в. до н. э. – V в. н. э.). В 1970 году профессором Л.Р. Кызласовым в могильнике на Оглахтах было обнаружено захоронение знатного таштыкца. В могильнике нашли посуду из дерева: блюда, миски, плошки, бочонки, чайник с носиком, ведерко и т. д. Нужно отметить, что подобная форма посуды таштыкцев сохранилась у хакасов вплоть до XX века.

Исследованием резьбы по дереву у хакасов в разные годы занимались: С.И. Иванов [2, 3], Н. Каплан [4], К.М. Патачаков [5], В. П. Дьяконова [1] и др.

Ленинградский ученый С.И. Иванов писал, что «резьба по дереву получила у хакасов значительное развитие, но основными мотивами ее были простейшие геометрические фигуры – треугольники, квадраты, кресты и параллельные линии, обрамляющие края декорируемых предметов или разделяющие поверхность их на несколько участков. Что касается изображений человека и животных, то они встречались на предметах бытового назначения очень редко» [2, с. 582]. В своей работе Иванов описал резьбу на деревянных ящичках с крышками *абдра* и без крышек *хайрчах*, а также резьбу на музыкальном инструменте *чатхане*.

Исследователь народного искусства Н. Каплан отметила технику резьбы по дереву, бытовавшую у хакасов, – контурную и выемчатую резьбу, которой обычно украшали стенки деревянных ящичков *абдыр* и *хайрчах*, имевших большое распространение в быту. В орнаментации этих ящичков встречаются изображения людей, животных и птиц, сцены охоты, езды верхом и на санях. Все изображения плоскостные, линейные и условные. Мастера-резчики обычно изображали животных в движении, а люди изображались в действии и в реальной бытовой обстановке.

Важный шаг в современном развитии прикладного искусства Хакасии был сделан в 1990–2000-е гг. художниками-резчиками по дереву: С.А. Чертыковым, К. Тохтобиным, А.Я. Мамышевым, Г.Н. Коковым, В. Чертыковым. Ю.А. Сагалаковым, С.Т. Чарковым, П.Я. Топоевым, А.А. Абдиным и Н.Б. Ачитаевым. Творчество современных мастеров пронизано пристальным, глубоким вниманием к национальным традициям, в нем сохраняются традиции народного искусства и вместе с тем отчетливо проступают черты нового стиля, созвучного требованиям и вкусам современного человека. Стремясь показать духовный мир хакасского народа, резчики по дереву создают произведения, находя своеобразные композиционные решения, включая предметы и детали, характеризующие национальную среду. Они находят новые аспекты выразительности, до этого не использованные в резьбе по дереву у хакасов, тем самым делая этот вид декоративно-прикладного искусства современным и самобытным.

Одним из распространенных у хакасов материалов, подвергавшихся художественной обработке, было дерево. Проживая в таежных районах Хакасско-Минусинской котловины, богатых на кедровые, сосновые и лиственничные леса, хакасы и их предки издавна занимались художественной обработкой дерева. А простота обработки этого материала не требовала специального оборудования, что обусловило широкое применение в быту деревянных изделий.

В 1980 году томский исследователь М.С. Усманова в статье «Дерево в традиционных представлениях хакасов» отметила, что «свое дерево сеока в прошлом знали все хакасы. Набор деревьев был следующим: лиственница (*тыт*), береза (*хазын*), сосна (*харагай*), тополь (*тирек*), тальник (*сот*, *тал*), осина (*ос*), пихта (*пуйган*), кедр (*хузух агас*)» [6, с. 101].

Сохранившиеся в наши дни предметы из дерева, находящиеся в музеях Санкт-Петербурга, Абакана и Минусинска, свидетельствуют о наличии исторических традиций у хакасов, а также о традиционной технологии и круге мотивов в орнаментике.

Резьбой по дереву у хакасов занимались мужчины. Обычно все выполнялось ножом в контурной или выемчатой техниках. Блюда для разделывания и хранения мяса (*тиисе*), ступки для измельчения зерна (*согах*), ложки (*сомнах*), черпаки (*хамыс*), чашки (*чирче*, *аях*), трубки для перегонки молочного самогона (*араки*), кровати (*орган*), сундуки, ведра (*конек*), музыкальные инструменты *чатхан* и *хомыс*, столбы коновязи (*сарчын*) и т. д. – все это делалось из дерева и иногда украшалось контурной или двухгранно-выемчатой резьбой.

Резьбой украшались передние стенки ящичков с крышкой (*абдра*) и без крышки (*хайрчах*), музыкальный инструмент *чатхан*. Орнамент у хакасов был геометрический и состоял из простейших геометрических фигур – треугольников, квадратов, крестов и параллельных линий, полос, зигзага, обрамляющих края декорируемых предметов или разделяющих поверхность на несколько участков.

Широкое признание не только в России, но и за ее пределами получили работы хакасского резчика по дереву Николая Борисовича Ачитаева (рис. 1).

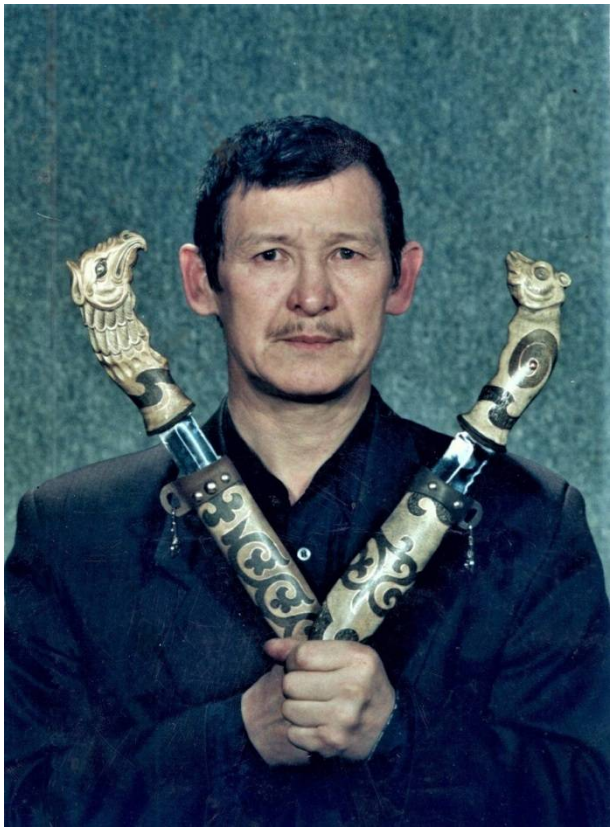


Рис. 1. Николай Борисович Ачитаев. Фотография из архива семьи художника.

Николай Борисович родился 16 сентября 1952 года в аале Усос Бейского района в большой семье. Родители Борис Григорьевич и Анна Гавриловна воспитали пятерых сыновей: Юрия, Григория, Николая, Бориса и Ивана.

Среднюю школу Николай окончил в 1970 году в с. Большой Монок Бейского района. В школе любил рисовать, занимался школьной стенгазетой. Затем поступил

в Красноярский сельскохозяйственный институт на аграрный факультет, в свободное от учебы время посещал занятия в изостудии. После окончания сельскохозяйственного института Н.Б. Ачитаев по распределению поехал в Туву в Улуг-Хемский район, в поселок Хову-Аксы. А в 1983 году вернулся в Хакасию в с. Аршаново Алтайского района, где работал в средней школе учителем трудового обучения. С 1984 года Н.Б. Ачитаев жил в Абакане, в Хакасской областной национальной школе, будучи учителем труда, вел кружок резьбы по дереву.

Ачитаев работал преимущественно с твердыми породами дерева – яблоней, боярышником, акацией, березой, лиственницей и сосной. Выбор материала уже в определенной степени придавал его произведениям национальную окраску – именно такие древесные породы являлись основным материалом для старых мастеров. В предметах домашнего обихода – мебели, различной посуды, настенных панно и тарелках он придерживался традиционных форм.

Первые работы по дереву у Ачитаева связаны с изготовлением национальной посуды. Его привлекали материал, формы и орнаментация. В них он использует ряд хакасских форм, несколько изменяя их по-своему. Так, Ачитаев создает декоративные вазы, кухонные наборы, корытце *типсе*, ступы с пестом, пиалы, *кумганы*, стопки, *амдыра*-хлебницы, ковши и сосуды для айрана, наборы ножей, поварешки, чашки, в которых усматриваются формы традиционной хакасской посуды.

Наиболее известными и популярными в творчестве Ачитаева стали настенные панно и настенные блюда с сюжетами из хакасской мифологии, религии (тенгрианства) и народной жизни: резвящиеся лошади, каменные изваяния, традиционные юрты и костюмы, сцены охоты, спортивных состязаний, народных игр на музыкальных инструментах – *чатхане*, *хобраке* и *хомысе*, застолий и посиделок, девушки за вышиванием, хозяйственные занятия, приготовление пищи и т. д. (рис. 2, 3).

Рис. 2. Ачитаев Н.Б. Хакасия. Дерево, резьба. Частное собрание. Фото: Г.П. Бурнаков.

Рис. 3. Ачитаев Н.Б. Мастерицы. 2000. Дерево, резьба. Частное собрание. Фото: Г.П. Бурнаков.

Изделия резчиков по дереву в хакасском прикладном искусстве, как правило, украшались национальным орнаментом с элементами растительного и геометрического узора. Ачитаев впервые применил технику инкрустации, известную еще с периода кыргызского государства (VI–XII вв.), но позже забытую. Но если древние мастера использовали для инкрустации золото и серебро, то Ачитаев – мельхиор и медную проволоку, создавая этим имитацию серебра. Безукоризненный вкус автора позволяет сочетать столь разные материалы (дерево, металл), создавать единую стилистическую композицию.

В своих работах мастер создал запоминающийся образ хакасского шамана, совершающего таинственный обряд общения с духами: «Шаман на фоне костра» (1991), «Вечернее камлание» (1995), «Хакасский шаман» (1996) и др. Сюжет к данной теме разрабатывался в течение нескольких лет, и автор успешно справился с задачей, изобразив внутреннее состояние шамана в экстазе, шаманскую одежду, символику и знаки на бубне. Динамично в композиции звучит завораживающий голос бубна, вслед за ним уносится пляшущая душа шамана, и стремительный ветер подхватывает и развевает ленты с колокольчиками, вздувая пламя костра (рис. 4).

Рис. 4. Ачитаев Н.Б. Шаман. 1991. Дерево, резьба. Частное собрание. Фото: Г.П. Бурнаков.

Отталкиваясь от традиций хакасской культуры, Н.Б. Ачитаев претворяет созданные предметы в современные произведения, насыщая в то же время их мотивами народной культуры. Работы выполнены профессионально, а применение современных технологий в их изготовлении отражает подготовленность художника, разностороннего, умеющего пользоваться самыми разнообразными материалами. Его работы в настоящее время украшают современные интерьеры в Абакане, привнося в них национальный колорит.

Работы Н.Б. Ачитаева пронизаны глубоким пониманием национальных традиций. Стремясь показать духовный мир хакасского народа, он демонстрирует свое мироощущение народного искусства, выявляя свойства и возможности дерева, тем самым внося свою лепту в художественное наследие Хакасии. Мастер создал произведения, подкупающие простотой композиции и формой подачи. В его работах сочетаются традиции народного творчества с чертами современного искусства. Произведения Н.Б. Ачитаева не просто запечатлели исторические и этнографические сюжеты из жизни хакасского народа, они вошли в классику хакасского декоративного искусства и выразили бескрайную любовь автора к своей Родине, традициям и обычаям своего народа.

Литература

1. Дьяконова В.П. Посуда народов Южной Сибири в собраниях МАЭ // Материальная и духовная культура народов Сибири. Сборник МАЭ. – Т. XLII. – Л., 1988, – С. 50-70.

2. Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – нач. XX. – М.-Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 839 с.

3. Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – 194 с.

4. Каплан Н. Хакасское искусство // Народное декоративное искусство РСФСР. – М.: Всесоюзное Кооперативное Издательство, 1957. – С. 216-218.

5. Патачаков К.М. Резьба по дереву у хакасов // Ученые записки ХакаНИИЯЛИ (Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории). – 1972. – № XVII. – С. 242-247.

6. Усманова М. С. Дерево в традиционных представлениях хакасов // Вопросы этнокультурной истории Сибири. – Томск: Изд-во Томского университета, 1980. – С. 100-105.

Статья поступила в редакцию 04.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.002

KHAKASS WOODCARVING MASTER NIKOLAI ACHITAEV

Chebodaeva Maina Petrovna
Ph.D. in History of Arts,
Researcher, Khakassian Research Institute
of Language, Literature and History.
Russia, Abakan.
chebodaevamp@mail.ru

Abstract

The author in this article reviews the artworks of the artist N. B. Achitaev in the context of the development of woodcarving in Khakassia. The origins of the Khakass woodcarving belong to the Tashtyk archaeological culture (II century BC – V century AD). Over the next time, craftsmen retain and develop contour and notch carving techniques. The research material is national plots, motifs, and ornaments in carvings that decorate furniture, dishes, musical instruments, poles, etc. Nikolai Achitaev belongs to modern masters who combined in their work the national flavor with the features of a new style. Among the features of the works by N. B. Achitaev are a combination of materials (wood, metal), the use of a forgotten inlay technique, a figurative series.

Keywords: art of Khakassia; wood carving; Nikolai Achitaev; technics; motive; ornament; traditions.

Bibliographic description for citation:

Chebodaeva M.P. Khakass woodcarving master Nikolai Achitaev. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 22-29. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.002. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/7/ (In Russian).

References

1. Dyakonova V.P. *Posuda narodov Yuzhnoi Sibiri v sobraniyakh MAE* [Dishes of the peoples of Southern Siberia in the collections of the Museum of Anthropology and Ethnography]. In: *Material'naya i dukhovnaya kul'tura narodov Sibiri. Sbornik MAE* [Material and spiritual culture of the peoples of Siberia. Collection of Museum of Anthropology and Ethnography]. Vol. XLII. Leningrad, 1988, pp. 50-70. (In Russian)

2. Ivanov S.V. *Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu narodov Sibiri XIX – nach. XX* [Materials on the fine arts of the peoples of Siberia XIX – beg. XX]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR, 1954. 839 p. (In Russian)

3. Ivanov S.V. *Skul'ptura altaitsev, khakasov i sibirskikh tatar* [Sculpture of Altai, Khakass and Siberian Tatars]. Leningrad, Nauka, 1979. 194 p. (In Russian)

4. Kaplan N. *Khakasskoe iskusstvo* [Khakassian art]. In: *Narodnoe dekorativnoe iskusstvo RSFSR* [Folk decorative art of the RSFSR]. Moscow, Vsesoyuznoe Kooperativnoe Izdatel'stvo, 1957, pp. 216-218. (In Russian)

5. Patachakov K.M. *Rez'ba po derevu u khakasov* [Wood carving by Khakassians]. *Uchenye zapiski KhakaNIIYaLI – Scientific notes of Khakassian Research Institute of Language, Literature and History*, 1972, No. XVII, pp. 242-247. (In Russian)

6. Usmanova M.S. *Derevo v traditsionnykh predstavleniyakh khakasov* [A tree in traditional representations of the Khakases]. In: *Voprosy etnokul'turnoi istorii Sibiri* [Questions of ethnocultural history of Siberia]. Tomsk, Tomsk University, 1980, p. 100-105. (In Russian)

Received: July 4, 2019.

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!
По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы продолжаем публиковать статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Предыдущие публикации – в №№ 4-6, №№ 8-14 журнала «Искусство Евразии».

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.003

РАКША

Локеш Чандра
Профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований.
Индия, г. Нью-Дели.

Lokesh Chandra
Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director of the International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research.
India, New Delhi.

Библиографическое описание для цитирования:
Чандра Л. Ракша // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 30-37. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.003. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/10/.

Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»
Том 10, с. 2783-2795.

Ракша – 1. (монг. – Ракша-екэ), одна из четырех дакини в свите Махакалы Брахманарупы в монгольском Ганджуре [1, с. 148]. Все четверо изображены одинаково: Шива, Ракша, Шринхала, Кандали (рис. 1).

2. Кришна Ракша – (монг. – Хара Ракша-екэ) в монгольском Ганджуре (1717–1720 гг.) гневное божество с тремя глазами, огненными волосами, в правой руке – длинный нож, в левой – аркан, на шее – гирлянда из черепов [1, с. 286] (рис. 2).

Рис. 1. Ракша в монгольском Ганджуре.

Рис. 2. Кришна Ракша в монгольском Ганджуре.

Ракша – божество, синонимичное Найррти (*божество, одно из защитников десяти направлений, в различных мандалах охраняет северо-восток. – Прим. ред.*) в Хеваджра тантре 2.4.91 [2, с. 315; 3, № 3.151]; в монгольском варианте – Хух Ракша = Синий Найррти изображается верхом на человеке, в правой руке – ваджра, в левой – череп.

Ракша – чакра (тиб. Srun.hkhor) – заклинание в кольцевой форме. Ниже несколько ракша-чакр под названиями Падма-сабари, Ситатапатра, Симхавактра и др.

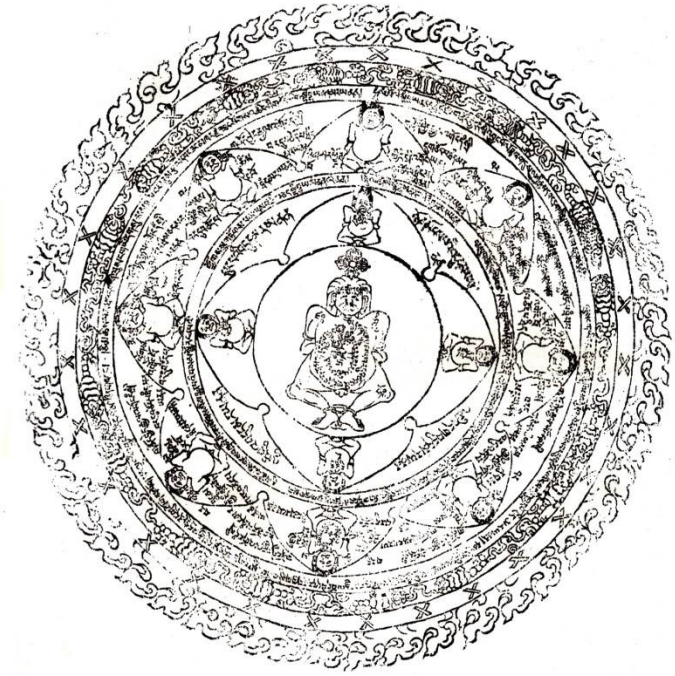


Рис. 3. Ракша-чакра для поддержания веры ученика в своего учителя (гуру).

Рис. 4. Ракша-чакра, разрушающая силу врага.

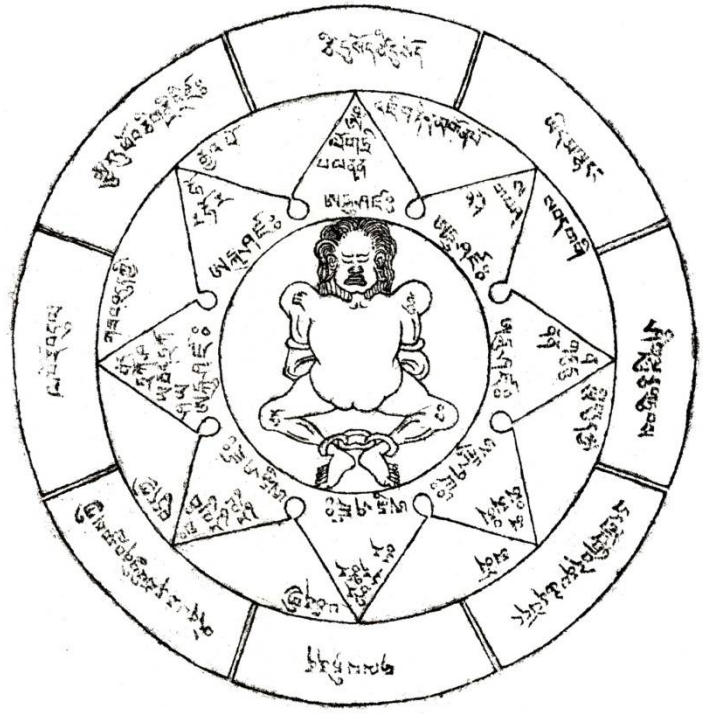


Рис. 5. Ракша-чакра, позволяющая избежать вреда, наносимого злыми духами.

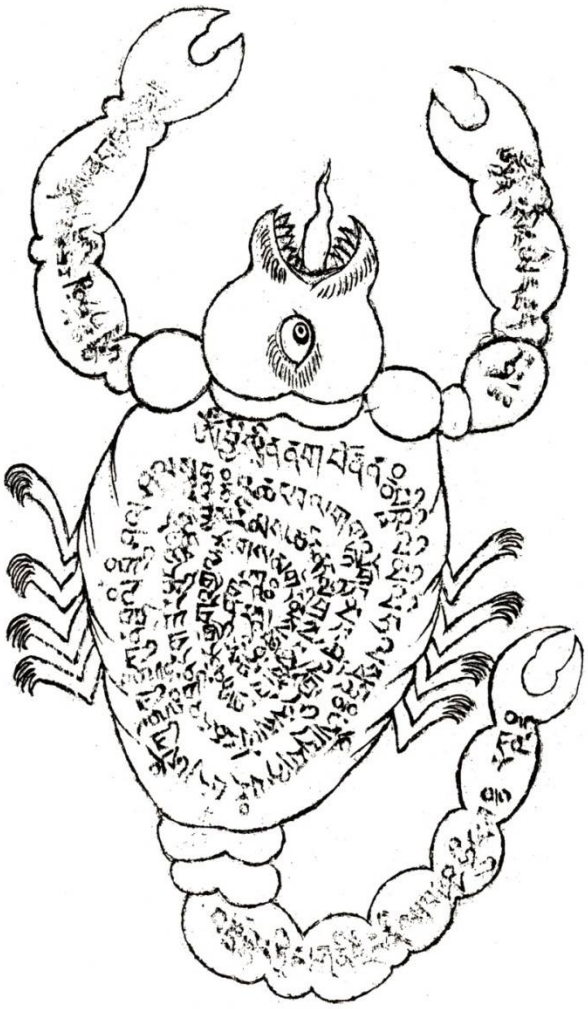


Рис. 6. Ракша-чакра, охраняющая от заразных болезней.

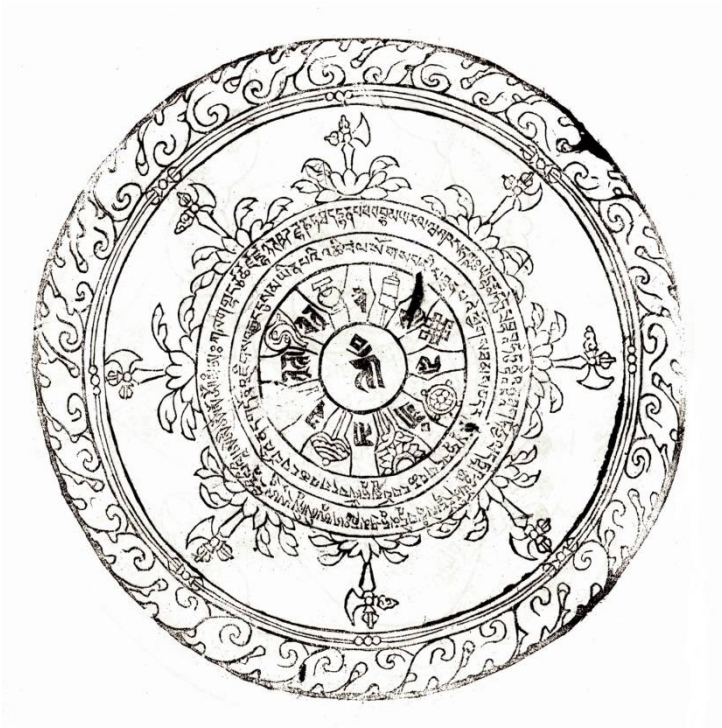


Рис. 7. Аюшья ракша-чакра, охраняющая от безвременной смерти.

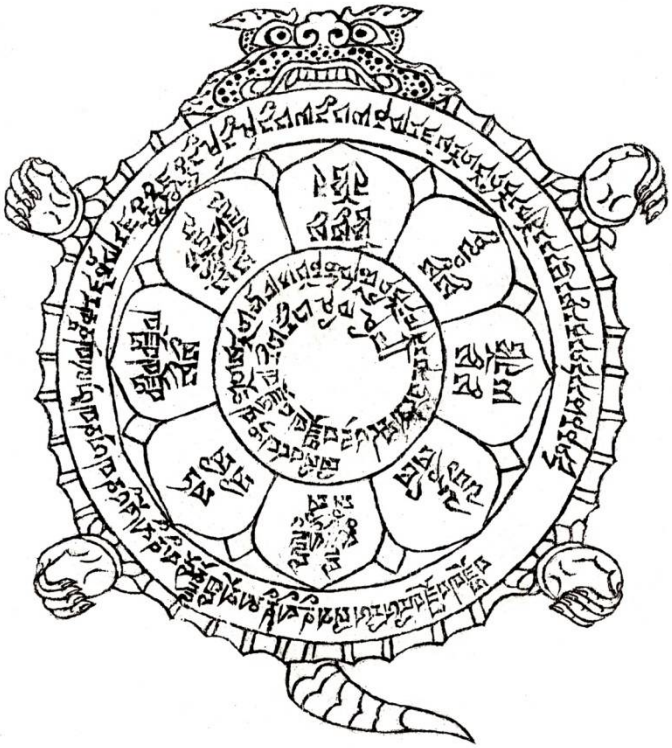


Рис. 8. Ракша-чакра, избавляющая от проклятия монаха (snags.bon.gyi mthu.byad sron.hkhor).

Рис. 9. Ракша-чакра, избавляющая от проклятия монаха (без тибетского текста).

Рис. 10. Ракша-чакра, избавляющая от вреда, наносимого шри, или вампирами.

Рис. 11. Ракша-чакра, избавляющая от вреда невидимых призраков (hbre) и людей.

Рис. 12. Ракша-чакра.

Рис. 13. Ракша-чакра.

Рис. 14. Ракша-чакра.

Литература

1. Lokesh Chandra. Buddhist Iconography. Satapitaka Series, vol. 342. New Delhi (Aditya Prakashan), 1991.

2. Marie-Therese de Mallmann. Introduction a l'iconographie du Tantrisme Bouddhique. Paris (Adrie-Maisonneuve), 1975.

3. David L. Snellgrove. The Hevajra Tantra, parts I, II. Oxford (University Press), 1959.

Форум

FORUM

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.004

УДК 75.046(571.54):24

ОБРАЗ БОГА БОГАТСТВА НАМСАРАЯ В БУРЯТСКОЙ БУДДИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА
(на материале Национального музея Республики Бурятия)

Бальжурова Арюна Жамсуевна
Кандидат исторических наук,
ученый секретарь,
Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
aryunabalzh@mail.ru

Аннотация

В статье рассмотрена коллекция тхангка с образом Вайшраваны (санскр.), или Намсарая (бур.), хранящаяся в фондах Национального музея Республики Бурятия и датируемая XVIII – началом XX века. Намсарай – бог богатства, бодхисаттва и дхармапала, относится к одному из наиболее почитаемых божеств в бурятском буддизме, и его иконография представляет собой сложный собирательный буддийский образ. Анализ данных тхангка позволяет выделить локальные традиции бурятской тхангкописи, отметить отличительные особенности и влияние иноэтнических традиций в разные периоды истории буддийской живописи Бурятии.

Ключевые слова: буддизм; буддийское искусство; тхангка; иконография; пантеон; музей; Бурятия; Намсарай.

Библиографическое описание для цитирования:

Бальжурова А.Ж. Образ бога богатства Намсарая в бурятской буддийской живописи XVIII – начала XX века // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 38-49. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.004. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/12/.

В коллекции Национального музея Республики Бурятия хранится более 3000 буддийских тхангка, которые в настоящее время являются важными источниками для изучения иконописных традиций разных школ Тибета, Китая, Монголии и собственно истории становления и развития бурятской буддийской живописи.

Бурятская буддийская живопись начала формироваться в XVIII в. на основе канонических традиций тибетского, китайского и монгольского искусств. К концу XIX – началу XX века создается собственная профессиональная школа бурятской тхангкописи со своими самобытными особенностями, художественным стилем, пантеоном и т. д.

В Бурятии почитаемыми с самого раннего периода были божества милосердия, долголетия, семейного благополучия – Будда Шакьямуни, Будда Абида, Будда медицины Отоши, Будда долголетия Аюша, бодхисаттва сострадания Арьябала, богини Тары – Сагаан Дара эхэ, Ногоон Дара эхэ и т. д. Также к особо популярным божествам относились защитники (тиб. – *дхармапалы*, бур. – *сахюусаны*): Гомбо-сахюусан, Палдан Лхамо, Намсарай, Чойжил и т. д. Соответственно в коллекции музея в большом количестве сохранились работы, посвященные образам этих божеств.

Одним из самых значительных собраний музея является коллекция тхангка, посвященная божеству Намсараю (санскр. *Вайшравана*). Было изучено более 70 работ конца XVIII – начала XX века, выполненных бурятскими мастерами.

Популярность Вайшраваны (с санскр. «Яснослышащий») объясняется тем, что он одновременно почитается как бодхисаттва, махараджа – правитель «Неба, оберегающего простых людей от травм», дхармапала, охраняющий живых существ, и как божество, дарующее богатство.

Анализ только данной коллекции дает возможность изучить разнообразные тенденции в буддийской живописи на разных этапах, влияние иноэтнических традиций, изменение и усложнение иконографии, формирование самобытного стиля в бурятской тхангкописи.

Многоаспектность образа повлияла на разнообразие иконографических сюжетов. В коллекции музея встречаются работы с различными сюжетами – «Найман Намсарай», «Ганзай Намсарая», «Нордог Намсарай», «Дворец – мандала Намсарая» и с одиночным образом самого Намсарая или с окружением. Кроме того, Намсарай как махараджа встречается на многочисленных тхангка в виде второстепенного персонажа из паривару, или окружения божества.

Ранние бурятские тхангка с образом Намсарая относятся к XVIII в. В коллекции музея сохранилось мало работ с одиночным образом божества. На этих тхангка Намсарай представлен в виде гневного защитника с ликом круглой формы, выпученными глазами, тонкими усами и бородкой. Между черными густыми бровями изображена *урнакоша* («третий глаз», символ духовной сущности и духовного видения). Густые темно-синие волосы собраны на голове в высокий пучок, украшенный драгоценным завитком. Голову божества украшает пятилепестковая корона с драгоценностями «*чинтамани*» и лентой, уши – круглые драгоценные серьги. Его основной цвет – желтый, который считается цветом богатства, достатка, изобилия, на духовном уровне символизирует изобилие благих качеств, в особенности изобилие добродетелей [6]. Фигура Намсарая изображается по иконометрическим канонам гневных божеств-защитников – низкорослым с отвислым животом и короткими ногами.

Его тело украшает двойной ряд драгоценных ожерелий, на руках и ногах надеты браслеты. Одеяние божества составлено из минимального набора: на плечи накинут шарф святости «*сангхати*», на поясе – длинная двухслойная юбка, завязанная лентой. Намсарай восседает в свободной позе на своем ездовом животном «*вахане*» – белоснежном льве. В правой руке он держит штандарт, символ победы над невежеством и смертью, в левой руке – мангуст с драгоценностью во рту.

На ранних бурятских тхангка Намсарай представлен в статичном и архаичном образе, без дополнительных атрибутов, окружения и подношения божеству, которые обязательно изображаются на поздних работах. Лаконичный пейзаж написан в приглушенных тонах. Одной из отличительных особенностей иконографии Намсарая является то, что он изображен в одеждах и украшениях царевича или бодхисаттвы, но с физиогномикой гневных защитников – дхармапал. Это связано с тем, что Намсарай одновременно выступает и как бодхисаттва, и как дхармапала.

В бурятском пантеоне Вайшравана входит в группу десяти могущественных защитников буддийского вероучения «*арбан хангал*» – это три вида грозного хранителя Махакалы, Ваджрапани, Яма Дхармараджа, богиня Палдан Лхамо, Симхамукха, представители воинских культов Жамсаран, Самба и Намсарай. В данном случае Вайшравана почитается как дхармапала под именем «Намсарай-сахюусан» и относится к первостепенному рангу, «большим», «помогающим» защитникам в этой и будущей жизни. Будда Шакьямуни возложил на него ответственность по защите общины – Сангхи – и Учения. Поэтому в любой местности, где распространяется Учение Будды, он своей силой и магией приносит огромную пользу последователям учения Будды. Он считается защитником обеих колесниц как Махаяны, так и Хинаяны и четырех тибетских школ тибетского буддизма – Ньингма, Кагью, Сакья и Гелуг.

Самым популярным сюжетом в бурятской буддийской живописи раннего периода является «Найман Намсарай», где помимо центрального образа добавляется его многочисленное окружение (рис. 1).

На данных тхангка Намсарай изображен с восемью владыками лошадей. В центральной части представлен образ самого божества, восседающего на льве. Над ним «изображена грозная фигура синего бодхисаттвы Ваджрапани (бур. *Очирвани*) в огненном ореоле. Вокруг центральной фигуры изображены восемь владык на лошадях разной масти: Манибхадра, Пурнабхадра, Панчика, Атавака, Шатагири, Хаймавата, Вишакха, Панчала. Каждый держит обязательно мангуста и различные атрибуты: сосуд "*бумбэ*", "*чинтамани*", меч, нож, стяг, ступу, пылающую драгоценность; у седьмого всадника, сидящего спиной, в руке – шарф» [1, с. 71]. Восемь владык лошадей представляются братьями Намсарая. В Тибете существует поверье: один из братьев, сидящий спиной, повернется тогда, когда в Тибет придет счастливая жизнь [5, с. 366]. В нижней части тхангка изображены подношения божествам – набор «*табан хусэл*» (подношения пяти чувствам) и чаши с подношениями: пылающая драгоценность, бивни слона, цветок лотоса, раковина, рыбки, шарф, стяг, «*бумбэ*», узел счастья «*улзы*», колесо «*чакра*» и «раковина дхармы» [1, с. 71].

Характер изображения божеств на данных тхангка все еще относится к ранним работам, все персонажи представлены статичными, без движения. Также Намсарай показан без дополнительных атрибутов и одеяний (рис. 2).

Рис. 1. Найман Намсарай (бур.), Вайшравана с восемью владыками лошадей. Бурятия. Нач. XIX в. Полотно грунтованное, краски минеральные. НМ РБ.

Рис. 2. Найман Намсарай (бур.), Вайшравана с восемью владыками лошадей. Бурятия. Нач. XIX в. Полотно грунтованное, краски минеральные, ткань, дерево. НМ РБ.

В аспекте бога богатства Вайшравана также известен как Кубера (с санскр. «имеющий уродливое тело»), что охраняет сокровища Индры, или же Джамбхала, подателя богатства (*дханада*), принадлежащего к генезису Татхагаты Ратнасамбхавы. В одном из текстов говорится, что у Вайшраваны была супруга. У нее было четыре сына, и Джамбхала – это один из сыновей Вайшраваны. Образ Джамбхалы имеет некоторые отличия. Например, он изображается сидящим на лотосовом троне в «правосторонней» позе. Правая его нога спущена с трона на сосуд «*бумбэ*» и белую раковину. В правой руке, лежащей на колене, он держит драгоценность «*чинтамани*» (Намсарай держит штандарт), в левой руке – мангуста с драгоценностью во рту. В остальном внешний образ Джамбхалы не отличается от Намсарая. В фондах музея хранится небольшая коллекция тхангка с образом Джамбхалы, и в основном они датируются XVIII – началом XIX века. В поздний период его образ практически отсутствует (рис. 3).

Рис. 3. Джамбхала (санскр.), Замбала (бур.) – бог-податель богатства. Бурятия. XVIII – нач. XIX вв. Полотно грунтованное, краски минеральные, ткань, дерево. НМ РБ.

С середины XIX в. образ Намсарая на тхангка представлен в полном одеянии военачальника в панцирных доспехах. Нужно отметить, что здесь уже отражается влияние иноэтнических традиций, которые были характерны для данного периода.

На тхангка появляются многочисленные китайские символы в виде деталей одеяний, обуви, атрибутов и т. д. Часто мы видим Намсарая в одеянии «древних китайских полководцев с зубчато-веерообразными элементами, украшающими шлем,

латы, в коротких штанах с воланами и подвязками» [2, с. 23]. Также в иконографию добавляются такие элементы, как треугольные флаги, укрепленные за плечами, благопожелательная символика в виде знаков «*жуи*» и т. д. (рис. 4) [4, с. 141-162].

Одним из основных элементов украшения одеяния Намсарая становится символ «в виде рыбы или хвоста рыбы, висящих на поясе, подобно образам хранителей дверей Мэнь-шэнь, бога богатства Цзэфу Цай-шэнь, обладающих такими же атрибутами. В китайской благопожелательной символике рыба "*юй*" означала достаток, изобилие, богатство. Замок в форме рыбы, висящий на поясе китайского сановника, символизировал бодрствование и бдительность государственного мужа» [1, с. 32].

Рис. 4. Найман Намсарай (бур.), Вайшравана с восемью владыками лошадей. Бурятия. Сер. XIX в. Полотно грунтованное, краски минеральные. НМ РБ.

Во второй половине XIX в. появляются тхангка – *ганзаи* (санскр.: *пуджа*, тиб.: *гонг дзе*), посвященные Намсараю: «На полотнах изображены подношения божеству, представленные в виде его одеяний, украшений, атрибутов, ездового животного и жертвенных животных» [1, с. 87]. Среди жертвенных животных на ганзаях Намсарая часто изображается мангуст с драгоценностью во рту. Нужно отметить, что мангуст на бурятских работах больше похож на мышь, и это является одним из отличительных признаков местных самобытных традиций (рис. 5).

Рис. 5. Ганзай Намсарая. Бурятия. II пол. XIX в. Тушь, краски минеральные, ткань; ксилография. НМ РБ.

Рис. 6. Нордог Намсарай (с тиб. «Владыка драгоценностей»). Бурятия. II пол. XIX в. Тушь, краски минеральные, ткань; ксилография. НМ РБ.

На основе анализа коллекции было выявлено, что ганзаи обычно печатались ксилографическим способом без росписи или с частичной росписью минеральными красками. В коллекции музея хранится единственная работа, написанная на грунтованном полотне минеральными красками.

Таким же образом выполнены тхангка с иконографическим сюжетом – «Нордог Намсарай». Мы датируем данные работы также II половиной XIX в. Нордог Намсарай относится к редким сюжетам, неизвестным большинству верующих. В коллекции музея представлено небольшое количество работ. Его имя с тибетского языка переводится как «Владыка драгоценностей». У божества лицо круглое, глаза выпученные, широкий нос, уши с удлиненными мочками, в них круглые серьги. Цвет тела – желто-оранжевый. Волосы собраны в пучок, украшенный драгоценным завитком. Руки божества опущенные, в правой руке держит жезл с навершием в виде пылающих драгоценностей «*чинтамани*», украшенный ленточками. В левой руке держит белого мангуста (мышь) с драгоценностью во рту. С обеих рук сыплются многочисленные драгоценности. Тело божества закрыто защитным колесом «*чаркой*», которое расписано многочисленными кругами с мантрами (тексты молитв на тибетском языке) и опоясано красным огненным кругом. В центральной части колеса изображены *ваджра* с *мантрами*. На данной тхангка (рис. 6) Намсарай восседает в «левосторонней» позе на льве. Одеяние: на плечи накинут развевающийся желто-синий шарф «*сангхати*», на поясе завязана длинная красная юбка. Вокруг головы божества белый нимб с дисками красного солнца и луны.

В нижней части изображены многочисленные «*чинтамани*», в верхней части написаны *мантры* на тибетском языке. Иконография Нордог Намсарая на всех бурятских работах идентичная, отличается только цветовое решение.

Также с середины XIX в. в бурятской буддийской живописи появляются тхангка с важнейшим древнеиндийским символом – мандала (тиб., бур. *жинхор*). «*Мандала* (санскр.: круг, диск, опора, центр и периферия) – магическая диаграмма, используемая в практике медитации; философская концепция буддийской Вселенной или горизонтальная "карта" космоса; "дворец" – местонахождение божества» [3, с. 174].

В коллекции музея хранится уникальная работа дворец-мандала «Найман Намсарая». Мандала бога богатства выполнена в виде магических кругов, вписанных друг в друга. В центре композиции изображен атрибут Намсарая – штандарт и благопожелательный символ «свастика». Далее идут круги с *мантрами* на полях. Вокруг центрального круга изображен оранжевый цветок лотоса с зелеными листьями и ответвляющимися побегами, на концах которых произрастают восемь цветков лотоса. На лотосах изображены восемь символов-атрибутов братьев Намсарая: драгоценность «*чинтамани*», ступа, пламенеющий меч, *чакра*, *триратна*, кривой нож «*дигуг*», сосуд «*бумбэ*» и копье. Каждый атрибут стоит на лунно-лотосовой подставке. На полях подставки написаны *мантры*. Вокруг обрамляют три внешних круга: желтый с *мантрами*, синий – ваджрный, разноцветный – огненный. По углам тхангка изображены стилизованные цветки лотоса бело-сине-оранжевого цветов с зелеными листьями. Данная работа отличается своим композиционным решением от традиционных мандал в буддийской живописи Бурятии (рис. 7).

Рис. 7. Мандала «Найман Намсарай». Бурятия. II пол. XIX в. Полотно грунтованное, краски минеральные. НМ РБ.

В образе Великого правителя Намсарай вместе с тремя другими махараджами – хранителями основных сторон света Дхритараштрой, Вирудхаки, Вирупакши – изображается на внешних стенах монастырей и храмов как защитник от всех негативных проявлений. Из четырех божеств Вайшравана – хранитель северного направления. На бурятских тхангка в образе махараджи он изображается в тибетских панцирных доспехах, шлеме, в позе «стояние на прямых ногах». В правой руке он держит штандарт (знамя), в левой руке – мангуста (рис. 8).

Рис. 8. Намсарай – махараджа, страж севера. Бурятия. Конец XIX в. Полотно грунтованное, краски минеральные. НМ РБ.

Таким образом, анализ коллекции, посвященной божеству Вайшраване, дает возможность изучить историю становления и развития бурятской буддийской живописи, а также проследить рост профессионального мастерства бурятских художников, усложнение иконографии, развитие жанровой системы и наличие локальных самобытных традиций тхангкописи Бурятии.

Литература

1. Бальжурова А.Ж. Бурятская буддийская иконопись конца XVIII – первой четверти XX вв. (по материалам фонда Национального музея Республики Бурятия). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Улан-Удэ, 2014. – 206 с.

2. Бальжурова А.Ж. Канонические и лубочные традиции в бурятской буддийской иконописи (на материалах Национального музея Республики Бурятия) // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 4-2 (84). – С. 21-25.

3. Буддизм : словарь / вступ. ст. Л .Н. Жуковской. – Москва: Республика, 1992. – 285с.

4. Гомбоева А.Ш. Изображение Чжан-сяня в Бурятии (к вопросу о китайских образах и символах в буддийской иконописи // Философия и история культуры: национальный аспект. – Улан-Удэ, 1992. – С. 141-162.

5. Иконография Ваджраяны: альбом. – Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – 624 с.

6. Тантрическая символика цвета [Электронный ресурс]. URL: http://buddhayana.ru/Тантрическая-символика-цвета.html (дата обращения: 01.11.2019)

Статья поступила в редакцию 15.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.004

THE IMAGE OF THE GOD OF WEALTH NAMSARAI IN THE BURYAT BUDDHIST PAINTING OF THE XVIII – EARLY XX CENTURY (at the collection of the National Museum of the Republic of Buryatia)

Balzhurova Aryuna Zhamsuevna
Candidate of Historical Sciences,
Scientific Secretary,
National Museum of the Buryat Republic.
Russia, Ulan-Ude.
aryunabalzh@mail.ru

Abstract

The focus of the article is a collection of Thangka with the image of Vaishravana (in Sanskrit), or Namsarai (in Buryat), stored in the funds of the National Museum of the Republic of Buryatia and dating from the 18th – early 20th centuries. Namsaray is a god of wealth, a Bodhisattva and Dharmapala, one of the most revered deities in Buryat Buddhism, and his iconography is a complex collective Buddhist image. An analysis of these Thangkas allows us to highlight the local traditions of Buryat Buddhist icon painting, to note the distinctive features and influence of foreign ethnic traditions in different periods of the history of Buddhist painting in Buryatia.

Keywords: Buddhism; Buddhist art; Thangka; iconography; pantheon; Museum; Buryatia; Namsarai

Bibliographic description for citation:

Balzhurova A.Zh. The image of the god of wealth Namsarai in the Buryat Buddhist painting of the XVIII – early XX century. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 38-49. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.004. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/12/ (In Russian).

References

1. Balzhurova A.Zh. *Buryatskaya buddiiskaya ikonopis' kontsa XVIII – pervoi chetverti KhKh vv. (po materialam fonda Natsional'nogo muzeya Respubliki Buryatiya)* [Buryat Buddhist icon painting of the late XVIII – first quarter of the twentieth centuries (based on the materials of the fund of the National Museum of the Republic of Buryatia). The dissertation for the degree of candidate of historical sciences]. Ulan-Ude, 2014. 206 p. (In Russian)

2. Balzhurova A.Zh. *Kanonicheskie i lubochnye traditsii v buryatskoi buddiiskoi ikonopisi (na materialakh Natsional'nogo muzeya Respubliki Buryatiya)* [Canonical and popular traditions in the Buryat Buddhist icon painting (based on the materials of the National Museum of

the Republic of Buryatia)]. *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta – News of Altai State University,* 2014, No. 4-2 (84), pp. 21-25. (In Russian)

3. *Buddizm : slovar'* [Buddhism: Dictionary. Introduction by L.N. Zhukovsky]. Moscow, Respublika, 1992. 285 p. (In Russian)

4. Gomboeva A.Sh. *Izobrazhenie Chzhan-syanya v Buryatii (k voprosu o kitaiskikh obrazakh i simvolakh v buddiiskoi ikonopisi* [Image of Zhang-xian in Buryatia (on the issue of Chinese images and symbols in Buddhist icon painting]. In: *Filosofiya i istoriya kul'tury: natsional'nyi aspect* [Philosophy and History of Culture: National Aspect]. Ulan-Ude, 1992, pp. 141-162. (In Russian)

5. *Ikonografiya Vadzhrayany* [Iconography of Vajrayana: album]. Moscow, «Design. Information. Cartography», 2003. 624 p. (In Russian)

6. *Tantricheskaya simvolika tsveta* [Tantric symbolism of color]. Available at: http://buddhayana.ru/Тантрическая-символика-цвета.html (accessed 01.11.2019). (In Russian)

Received: November 15, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005 УДК 7.03:24(574.54)+730

С.-Ц. ЦЫБИКОВ – СОЗДАТЕЛЬ ПЕРВОЙ БУРЯТСКОЙ ШКОЛЫ БУДДИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Бардалеева Светлана Батюровна
Хранитель коллекции «Буддизм» отдела фондов,
Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
sbardaleeva@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается творческое наследие С.-Ц. Цыбикова и его учеников, представлявших оронгойскую школу деревянной скульптуры, созданную мастером в приходе Янгажинского дацана в конце XIX – начале XX века. Автор статьи ставит своей целью представить «эталонные» работы старых бурятских мастеров, создавших основу для творчества следующих поколений ваятелей и художников.

Ключевые слова: Оронгой; оронгойская школа; бурятская скульптура; буддийское искусство; дацан; каноны иконометрии; полихромность; золоченая роспись.

Библиографическое описание для цитирования:
Бардалеева С.Б. С.-Ц. Цыбиков – создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 50-65. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/13/.

Имя бурятского ламы – скульптора Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934) впервые было упомянуто в 1963 г. в совместной статье знатока бурятской культуры Г.Л. Ленхобоева и буддолога К.М. Герасимовой «Материалы о народных умельцах Оронгоя» [11]. На выставке «Искусство Бурятии XVIII – XIX вв.», экспонировавшейся в 1970 г. в Музее искусств Востока (г. Москва), впервые демонстрировались работы С.-Ц. Цыбикова и его учеников. В скромном каталоге выставки [9] имеются черно-белые фотографии его скульптуры «Аюша» и работы мастеров его школы. Одновременно был издан набор цветных открыток с экспонатами выставки.

Кругу искусствоведов имя С.-Ц. Цыбикова становится известным именно с 1970-х гг. Многие искусствоведы оценивают его произведения как «эталонные», непревзойденные по мастерству и духовной наполненности. В работах И.И. Соктоевой [6; 14], Ц.-Б.Б. Бадмажапова [1], С.Б. Бардалеевой [4] отмечаются полихромность бурятской деревянной скульптуры, единообразие и устойчивость стиля, а также то, что символические тантрийские формы божеств излучают «глубоко скрытую красоту».

В Национальном музее истории Бурятии хранится более 100 скульптурных работ и ритуальных предметов С.-Ц. Цыбикова и мастеров его школы. Неоднократно экспонировались работы мастеров Янгажинского дацана во многих музеях нашей

страны и за рубежом. Создан альбом, посвященный С.-Ц. Цыбикову и работам мастеров его школы.

Для развития бурятской буддийской культуры и искусства фигура высокообразованного габжа-ламы Янгажинского дацана, скульптора Санжи-Цыбик Цыбикова исключительно значима. Его жизнь была необыкновенно плодотворной и трагически оборвалась в 1930-е годы. Вглядываясь в таинственные образы буддийских божеств, излучающих тепло и энергию рук художника, чувствуешь, что эти образы создал вдохновенный мастер. С.-Ц. Цыбиков был философом, знаменитым художником-универсалом: мастером по художественной росписи, архитектором, иконописцем и скульптором [13], называемым в народе «*уран дархан*» (искусный мастер). Созданные им проникновенные образы буддийских божеств потрясают своей редкой одухотворенностью. Он был учеником Великого Ламы *Даши-Доржо Итигэлова* (1852–1927), который являлся для него Коренным Учителем. Творчество С-Ц. Цыбикова было освящено его авторитетом. С.-Ц. Цыбиков известен более всего как скульптор. Наследие мастера во многом составляют уникальные скульптурные произведения мирового значения по эстетическому и духовному уровню. Художник создавал образы буддийских божеств, которые воздействовали на сознание бурята-кочевника, убеждали его поверить в божественные воплощения, несущие в себе абстрактные идеи буддийского учения.

Санжи-Цыбик Цыбиков родился в 1877 году в улусе Очир-Булак (позже слился с селом Верхняя Иволга Иволгинского района). Он был *хувараком* (послушником) Янгажинского дацана, где окончил философский факультет (*цаннит-дацан*), защитил звание *гэбши* после девятилетнего обучения, участвовал в финальном философском диспуте и был удостоен степени *гэбши*, а затем *габжи* (букв.: «освоивший десять трудных наук»), уже пройдя полный курс буддийской философии. Эту высокую ученую степень на уровне доктора наук возможно было защитить тогда в дацанах Забайкалья.

В 1895 г. в Янгажинский дацан возвращается высокочтимый Даши-Доржо Итигэлов (1852–1927) после многих лет учебы в других больших дацанах Забайкалья в звании *габжа-ламы*. Он начал преподавать философию в цаннит-дацане, где в это время проходил обучение С.-Ц. Цыбиков. Ученый лама обратил внимание на способного ученика, заметил его художественный талант. Для С.-Ц. Цыбикова он становится Коренным Учителем. Даже после того как Д.-Д. Итигэлов становится Пандито Хамбо Ламой, они продолжали общаться. Многие посвящения Цыбиков получил от своего Коренного Учителя. Близкое общение с таким духовным авторитетом сформировало его как личность. Но в дальнейшем жизнь С.-Ц. Цыбикова сложилась по-иному. У него было другое предназначение в жизни, особый путь буддийского художника.

По рассказам его родной племянницы Норбо, маленький Санжи-Цыбик находил в окрестностях своего улуса особую глину, из которой лепил изображения животных, фигурки забавных зверушек и оставлял сушиться их на столбиках, где они застывали. Уже с малых лет он говорил матери, что станет художником, и его желание сбылось, когда его отдали в послушники – хувараки Янгажинского дацана. Каждый раз его мама, смотря на эти глиняные фигурки на столбиках, радовалась им и вспоминала сына [13].

Односельчане С.-Ц. Цыбикова вспоминали, что он при себе имел кусочек глины или маленький ножичек и, общаясь с ними, успевал вылепить или смастерить какую-нибудь фигурку. Эта его особенность являлась интуитивной потребностью выразить себя в художественном творчестве.

Именно философское образование, знание канонов иконометрии и иконографии буддийских божеств и исключительный природный дар художника выдвинули этого выдающегося человека на особое место и дали право называться *Багша* (бурят.), то есть Учителем. Лидерские особенности его характера способствовали тому, что вокруг него собирались народные умельцы. Именно ему было суждено создать первую региональную школу деревянной резьбы и культовой скульптуры, оставившую значительный след в бурятском искусстве. В организованной им школе он обучал учеников, уже известных мастеров, канонам и технологиям изображения священных образов. О мастерстве С.-Ц. Цыбикова ходили легенды, имя его с благоговением произносили ученики.

Легендарный Мастер был настоящим служителем искусства, всю свою жизнь он посвятил своим творениям, не гнался за славой и достатком. Как преподаватель был требователен к ученикам, учил их не только строгому следованию канонам, но и творческому подходу к ним. Внешне он был высокого роста, аскетического вида, немногословным и сдержанным человеком, очень скромным и непритязательным в быту. У родственников художника сохранилась единственная фотография, где С.-Ц. Цыбиков (рис. 1) сидит с ламами Янгажинского дацана (рис. 2). Снимок плохо сохранился, нечеткие черты лица, но привлекают его добрые, немного печальные глаза, а также руки художника – тонкая красивая кисть с длинными пальцами.

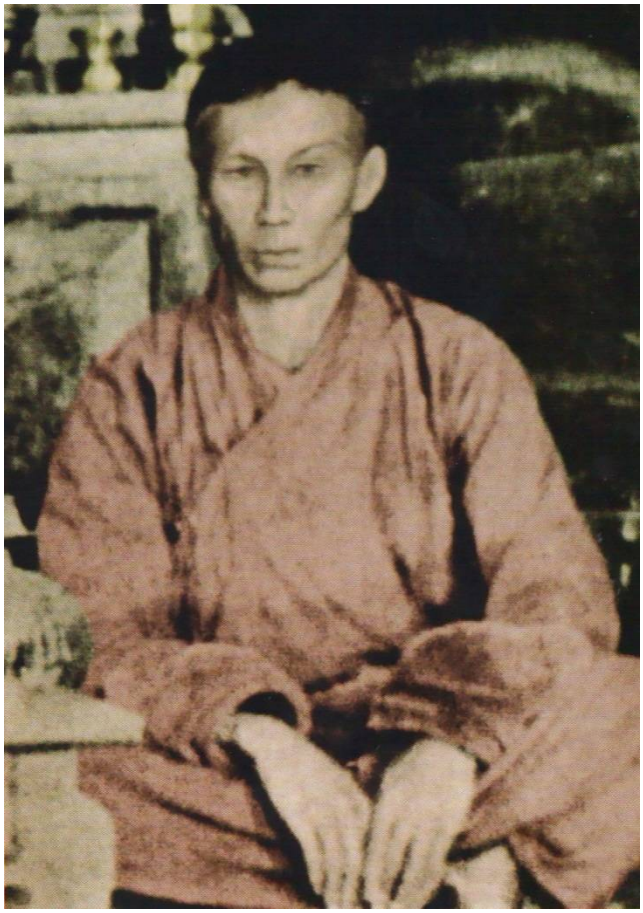


Рис. 1. Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934) – габжа-лама Янгажинского дацана, знаменитый скульптор, архитектор и иконописец. Создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры. Фото 1920-х годов.

Рис. 2. Общий вид Янгажинского дацана (основан в 1831 г.). Фото 1938 г.

«Дацанское» искусство конца XIX – начала XX века ярко представлено эталонными скульптурными произведениями С.-Ц. Цыбикова и работами мастеров оронгойской школы, созданной им при Янгажинском дацане. Школа С.-Ц. Цыбикова – «это первая бурятская профессиональная школа, где были выработаны единый стиль, технологии изготовления красок, свои "секреты" мастерства и различных техник, изобретены особые виды клеев и растворителей» [2, с. 101]. Эта особая «дацанская» школа дала мастеров-универсалов, которые были известны далеко за пределами края как «*суута оронгын дархашуул*» (бурят. «знаменитые оронгойские мастера»).

Мастер, создавая школу, сам занимался отбором учеников, оставлял самых способных и умелых. Знакомил их с буддийской иконографией и иконометрией разных классов божеств, показывал сложные расчеты и схемы изображения божеств, восходящих еще к древнеиндийским трактатам, к традициям *Калачакра-* и *Самвара-тантры* [8], дошедших до наших дней только в тибетских переводах. Учитель рассказывал о различных модулях – мерах, основанных на размерах ладоней (санскр. *тала*) и пальцев (санскр. *ангула*), в бурятской традиции – «*альган*» (ладонь) и «*хурган*» (палец), о существовании системы девяти-десяти ладоней (*деватала – даштатала* (санскр.), по-бурятски «*арбан-юһан альгатан*» – для высших божеств и шести-восьми ладоней (*аштатала*), «*найман альгатан*» – для гневных форм защитников веры.

Наряду с теорией мастер обучал учеников и самой технологии изготовления скульптур из дерева, папье-маше и других материалов.

С.-Ц. Цыбиков, в основном, работал по дереву, особенно он любил древесину кедра, мягкую и податливую, пластические свойства которой отвечали его стремлению к лаконичности и обобщенности форм. С.-Ц. Цыбиков использовал и технику папье-маше, но чаще – комбинированную или смешанную, более сложную и трудоемкую по технологии. Сначала вырезалась фигура из дерева, затем ее оклеивали тканью, сверху наносили слой измельченной бумаги, смешанной с растительным клеем. В конце

работы скульптуру обмазывали глиной с клеевым связующим, изготовленным из отвара корней некоторых растений. Такая смешанная техника позволяла художнику заниматься более тонкой проработкой мелких деталей и отдельных фрагментов, совершенствовать пластический рисунок. Иногда в одном произведении могли использовать разные материалы и техники: в деревянной скульптуре отдельно «для атрибутов, деталей украшений использовалась глина, смешанная с мелом, мелким песком или древесной пылью» [5, с. 77], а для хрупких деталей использовалась крашеная жесть, прочеканенная медь и серебро для украшений [14].

Технология изготовления божества «*бурхана*» имеет сакральный смысл и является магическим действом, своеобразным видом богослужения, и он не предназначался для передачи посторонним. Без духовного посвящения нельзя было заниматься изображением священных образов, необходимо было иметь некое «разрешение» на их изготовление. Поэтому иконописью и скульптурой могли заниматься лишь художники из ламского сословия, посвященные в таинство [8]. Знаменитый мастер был знатоком структуры культа изображаемых божеств на различных уровнях храмовой и бытовой практики, знаком с ритуальными текстами – *солчогами* (тиб.). Для полного и лучшего воплощения божественного образа С.-Ц. Цыбиков занимался медитацией, погружался в состояние внутренней сосредоточенности и старался интуитивно познать то божество, образ которого он создавал.

Творческий процесс, предписанный в древнеиндийских трактатах, должен соответствовать трем требованиям [7]: самоочищение художника, создание мысленного образа божества и полное слияние с ним, затем – претворение этого образа в материале. Канонические требования священного искусства не мешали свободному творчеству художников, так как невозможно создать два совершенно одинаковых произведения. Свои творения С.-Ц. Цыбиков создавал «в естественном человеческом облике, стремился выразить свое личное понимание буддийских идей красоты, гармонии, добра и мудрости» [2, с. 101], придавая образам этнические черты, близкие народным идеалам.

Первые десятилетия XX в. становятся самым плодотворным периодом творчества художника. Имя его как зрелого мастера и блестящего скульптора становится известным, созданная им школа мастеров-универсалов приобретает известность далеко за пределами своего края. Главными помощниками-скульпторами С.-Ц. Цыбикова были Гарма Ленхобоев, братья Даши и Мунко Санжиевы, Жимба Жамбаин, Даба Жамсаранов и другие мастера – резчики из сел Янгажин, Харгана, Верхний и Нижний Оронгой. В своей школе Цыбиков обучил около тридцати мастеров. В полном составе ученики школы исполняли большой заказ или собирались для сооружения монументальных скульптур.

Весь скульптурный ансамбль Янгажинского дацана был выполнен учениками школы во главе с С.-Ц. Цыбиковым, где для каждого дугана исполнялись скульптурные изображения божеств. В дацане насчитывалось девять храмов-дуганов: главный храм – каменный трехэтажный *Согшин дуган*, затем *Чойра*, *Деважин*, *Дари эхын*, *Дуйнхор*, *Мамба*, *Майдарин*, *Джуд* и *Гунриг*.

В Майдарин дугане была сооружена колоссальная статуя Будды Грядущего Майтрейи (бурят. *Майдар-бурхан*), при изготовлении этой статуи использовалась драгоценная древесина кедра. Близ с. Иволга находилось кедровое урочище, откуда

везли деревья на двадцати подводах. Все мастера принимали участие в строительстве Майдарин дугана и возведении статуи Майдар-бурхана.

Среди архивных материалов по Янгажинскому дацану в фондах Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова сохранился документ – приговор (протокол собрания) от 8 февраля 1921 года. В нем прихожане Янгажинского дацана, «собравшись по случаю праздника "Саган-Сара", единогласно постановили: соорудить памятник в возможно громаднейшем размере "Майдар" из дерева, с надлежащими окрасками». На протоколе 11 фамилий прихожан с подписями на русском языке, а 41 фамилия – на старописьменном монгольском языке.

С.-Ц. Цыбиков руководил работами и одновременно знакомил учеников с расчетами, необходимыми пропорциями фигуры бурхана, обучал правилам сооружения монументальных скульптур. Его великолепное чувство меры иллюстрирует один из моментов возведения статуи: заметив снизу, что один из фрагментов фигуры не соответствует по размеру, Мастер сам вырезал эту деталь, которая точно встала на место. Его художественное видение, умение точно рассчитать параметры скульптуры, исключительное владение резцом позволили воплотить в дереве великолепный образ Будды Грядущего, отвечающий всем чаяниям верующих.

Существуют определенные правила изготовления буддийских скульптур, когда их внутри оставляют полыми, чтобы потом заполнить эту пустоту, превратить статую в магическую реальность. Верующему важна была не только внешняя оболочка скульптуры, но и внутренняя божественная суть. Вложения в скульптуру Майдар-бурхана состояли из множества ритуальных текстов, зерен, благовонных трав, дарственных шарфов-*хадаков*, полудрагоценных камней и других подношений. Статуя представляла собой образ Будды Майтрейи, сидящего со спущенными ногами, то есть готового спуститься из рая Тушита в мир людей. Скульптура была искусно вырезана, позолочена, ярко расписана минеральными красками. После освящения она превратилась в святыню всего прихода, в воплощение Будды Грядущего. «Сохранилась фотография этого монумента, имевшего 16-метровую высоту и стоявшего в специальном храме – Майдарин сумэ» [5, с. 74], голова статуи находилась на уровне 3-го этажа. Этому образу Будды Грядущего необычайной одухотворенности и жизненной силы не суждено было сохраниться до наших дней. Статуя была разрушена в 1930-е годы.

За свою жизнь Мастер успел сделать многое, его творческая активность была феноменальной: «он работал не только для Янгажинского дацана, но и для резиденции Хамбо лам – *Хамбын Хурэ* (Тамчинского, или Гусиноозерского дацана), по заказу которого он создал великолепную композицию *Деважина* (Западный рай – «чистую землю» Будды *Амитабхи*)» [5, с. 74]. Также «под его руководством возводились многие дацаны на территории этнической Бурятии, мастера его школы строили дацаны в Монголии, их приглашали строить дома в русских селениях» [4, с. 11], расписывать православные церкви, работали они и в соседних регионах – в Иркутске и Красноярском крае [9].

К счастью, «время пощадило один из уникальных скульптурных комплексов – объемную *мандалу татхагаты Сарвавид (Всеведущего) Вайрочаны* (санскр.), или *Гунриг* (бурят.), выполненную мастерами во главе с С.-Ц. Цыбиковым для *сумэ Гунриг* Янгажинского дацана. Мандала Будды Вайрочаны считается одной из древнейших мандал индийского происхождения и относится к классу *йога-тантр*. Известно, что

обитель этого божества – страна *Акаништха* (санскр.) считается высшей и наиболее совершенной из миров» [5, с. 74]. Прижизненное поклонение божествам мандалы дает спасение от плохих перерождений, изменяет неблагоприятную карму и возможность возрождения в райских «чистых землях» в разных сторонах космического пространства.

В музей в конце 1930–50-х гг. попали сохранившиеся культовые предметы из Янгажинского дацана, в том числе и «комплекс мандалы Гунриг в неполном составе, из 37 фигурок сохранилось 35, сильно поврежденных, с утратами фрагментов и атрибутов» [5, с. 75] (рис. 3, 4). Сохранилась танка Янгажинского дацана «Мистический цикл 37 божеств мандалы Гунриг», что указывает на распространенность этого ритуала в дацанах.

Рис. 3. С.-Ц. Цыбиков. Ваджрарага (санскр.), Доржи Шагба (тиб.) – ваджрабодхисаттва из мандалы Гунрига. Оронгой, Янгажинский дацан. Нач. XX в. Дерево, минеральные краски; резьба, роспись. 46 х 30 х 20 см. Национальный музей Республики Бурятия.

В начале 80-х годов XX века скульптуры мандалы были атрибутированы при консультации XX Пандито Хамбо-ламы Жимба-Жамсо Эрдынеева (1907–1990), созданы фотоальбом и макет реконструкции этого памятника реставратором Государственного Эрмитажа М.Н. Лебель, тибетологом Д.Б. Дашиевым был сделан перевод обрядовой Тантры *Сарвавид татхагаты* из тибетских текстов. Фигуры мандалы были отреставрированы в течение трех лет, восстановлены их атрибуты, короны и украшения [10].

С 1970-х годов работы С.-Ц. Цыбикова и мастеров его школы экспонировались на многих отечественных и зарубежных выставках: в Москве, Ленинграде; Сирии, Японии, Франции и Испании.

Рис. 4. Шридэви (санскр.), Палден Лхамо (тиб.), hама-сахюусан (бурят.) со спутниками – гневное охранительное божество класса дхармапал, почитается как богиня времени. Школа С.-Ц. Цыбикова. Оронгой, Янгажинский дацан. Нач. XX в. Дерево, минеральные краски; резьба прорезная, роспись. 35,5 х 34 х 11 см. Национальный музей Республики Бурятия.

В 1998 году, когда Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова после долгих лет реконструкции был открыт выставкой «Буддийское искусство», впервые посетители увидели в большом количестве произведения выдающегося мастера С.-Ц. Цыбикова и учеников его школы. Показаны были скульптуры мандалы Гунриг, триада Будд долголетия, «фигура грозного защитника веры *Жамсарана* и редкое иконографическое изображение его горной обители – *Жамсаранай орон*» [5, с. 75]. В комплексном экспонировании скульптур четко просматривается не только общность иконографической группы, но и единство стиля исполнения и той духовной силы, которая объединяет эти фигуры.

Особо привлекателен образ Будды долгой жизни *Аюши* (санскр. Амитаюс) (рис. 5), представляющий высший эталон мастерства художника. Не нарушая жесткие каноны пропорций и иконометрии, скульптор сумел создать совершенный образ божества, передать гармонию его внешней и внутренней красоты, мужественный благородный лик которого с сосредоточенным взглядом символизирует глубину мудрости. По силе художественного обобщения, по технике и пластике изображения телесной красоты мужского божества, по выразительности черт лица узнается особый стиль художника-философа.

К раннему периоду творчества Мастера относятся «фигуры богини милосердия Белой Тары (рис. 6, 7), бодхисаттвы беспредельного сострадания Четырехликого Авалокитешвары, Будды Грядущего Майтрейи, Будды созерцания Вайрочаны (рис. 8), одинаковых по размерам, близких по технике исполнения, пластическому рисунку, пропорциональности форм и по той одухотворенности и возвышенности образов» [5, с. 76], характерных для его творений. Воплотить эти образы мог только художник с сильным воображением и способностью видеть перед своим внутренним взором именно эти образы, с величавым спокойствием в линиях тела, прекрасными чертами лица, выразительными жестами рук, с тонкими, изящными пальцами.

Рис. 5. С.-Ц. Цыбиков. Амитаюс (санскр.), Аюша (бурят.) – Будда «бесконечной жизни». Бурятия, Оронгой, Янгажинский дацан. Нач. XX в. Дерево, минеральные краски; резьба, роспись. 120 х 88 х 60 см. Национальный музей Республики Бурятия.

Рис. 6. Ситатара (санскр.), Сагаан Дара эхэ (бурят.) – бодхисаттва милосердия и сострадания. Школа С.-Ц. Цыбикова. Оронгой, Янгажинский дацан. Нач. XX в. Папье-маше, дерево, минеральные краски; лепка, роспись. 63 х 48 х 24 см. Национальный музей Республики Бурятия.

Рис. 7. Ситатара (санскр.). Вид со спины. Школа С.-Ц. Цыбикова. Оронгой, Янгажинский дацан. Нач. XX в. Папье-маше, дерево, минеральные краски; лепка, роспись. 63 х 48 х 24 см. Национальный музей Республики Бурятия.

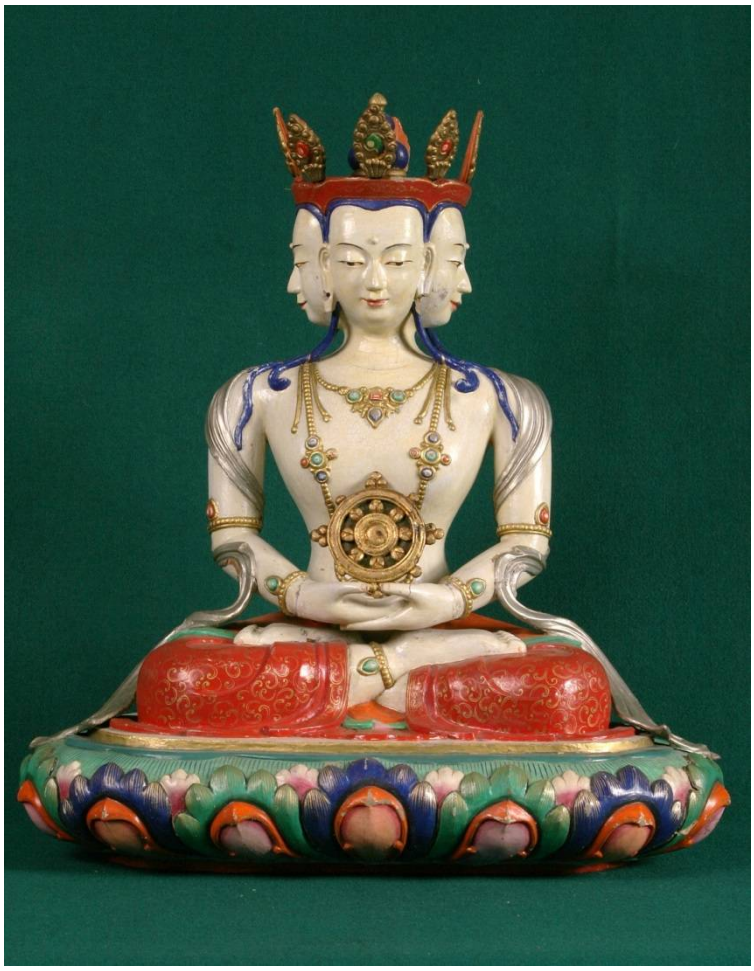


Рис. 8. С.-Ц. Цыбиков. Вайрочана (санскр.), Кунриг (тиб.), Гунриг (бурят.) – Четырехликий Татхагата, Будда центра. Оронгой, Янгажинский дацан. Кон. XIX – нач. XX вв. Дерево, папье-маше, минеральные краски; резьба, роспись. 44 х 39 х 27 см. Национальный музей Республики Бурятия.

Все свои скульптурные творения художник расписывал минеральными красками, придающими им особый колорит, теплый, живой цвет. Изысканный орнамент на одеяниях и украшениях божеств расписан золотом. Фигуры божеств восседают на «лотосовых» тронах с широким устойчивым основанием, с рельефно вырезанными лепестками лотоса. Вид «лотоса», общий пластический рисунок, светлые умиротворенные лики, малые формы указывают на его раннюю пластику. Среди них особо выразителен образ стоящего Будды Майтрейи. Он выглядит прекрасным принцем, привлекающим величавой, царственной осанкой. Его корона изготовлена из меди, представляет образец смешанной техники. Нежны поэтические образы Белой и Зеленой Тар, богинь «спасительниц», чадоподательниц, покровителей семейного счастья. Несколько необычен образ богини музыки, искусств и красноречия Сарасвати (бурят. *Янжима*), исполняющей песню. Совершенны и бесстрастны прекрасные лики татхагата Вайрочаны и бодхисаттвы Авалокитешвары.

В северном буддизме особо почитаемыми были образы Учителей – знатоков и распространителей Учения. Наиболее почитаемым из них был священный образ Великого Чже Цзонхавы (1357–1419), знаменитого буддийского проповедника Тибета, основоположника новой школы *гелугпа* («школы благого закона»), или «желтошапочников». Чже Цзонхава почитался как совершенный, милосердный Бодхисаттва и как третий Будда [15]. Благодаря активной поддержке его учеников, строительству новых монастырей, Учение школы получило широкое развитие и стало главенствующим в Тибете. Культы самого Чже Цзонхавы и триады «Чже Цзонхава

с учениками Жалсаб-Чже и Хайдаб-Чже», называемой группой «отец с сыновьями», были широко распространены и в Бурятии.

В музейной коллекции из Янгажинского дацана имеются несколько образов Чже Цзонхавы, а также группы «Цзонхава с учениками». Одной из ранних работ С.-Ц. Цыбикова считается скульптурный портрет Чже Цзонхавы (бурят. *Богдо Зонхобо*), выполненный в дереве (рис. 9). Скульптура с тонко проработанными деталями и изысканной орнаментальной росписью. Этот светлый улыбчивый образ, с трогательными ямочками на щеках, добродушный и довольный, более близок к народной фольклорной традиции. Но почерк художника заметен уже здесь, где особая пластика, изящество в исполнении деталей сочетается с типом лотосового сидения и золоченой росписью.

Рис. 9. С.-Ц. Цыбиков. Чже Цзонхава (1357–1419), Богдо Зонхобо (бурят.) – знаменитый тибетский проповедник, основоположник школы «гелугпа». Оронгой, Янгажинский дацан. Кон. XIX – нач. XX вв. Дерево, папье-маше, минеральные краски; резьба, роспись. 55 х 54 х 18 см. Национальный музей Республики Бурятия.

Рис. 10. С.-Ц. Цыбиков. Лубсан-Ниндаг Банзаракшеев – настоятель (ширээтэ) Янгажинского дацана с 1880 по 1902 гг. Мемориальная скульптура. Оронгой, Янгажинский дацан. Нач. XX в. Дерево, минеральные краски; резьба, роспись. 87 х 75 х 63 см. Национальный музей Республики Бурятия.

Мастер создавал и реалистические портреты бурятских лам. По воспоминаниям современников, в главном Согшин-дугане Янгажинского дацана находилась скульптура *ширээтэ* (настоятеля) дацана Банзаракшеева Лубсан-Ниндага (рис. 10), который с 1880 по 1902 годы возглавлял дацан и много сделал для его развития. Он был одним из учителей С.-Ц. Цыбикова, очень почитавшего его. Прихожане называли скульптуру

«Бурхан-лама» [12] и даже поклонялись ему. Образ учителя выполнен С.-Ц. Цыбиковым с особой любовью, представляет личность с высоким интеллектом и являет собой обобщенный образ духовного Учителя-наставника. Скульптура пополнила галерею мемориальных (посмертных) скульптурных портретов известных бурятских лам, достигших больших духовных реализаций в практике и укреплении веры буддийской.

Поздние работы Мастера отличаются массивностью и объемностью форм, в них исчезает «высокий» рельеф в оформлении «лотосового» сиденья. Короны божеств имеют характерные особенности: веерообразное крепление пяти отдельных лепестков к ободу короны, серьги божеств повторяют лепестки короны, а своеобразные извивающиеся шарфы выполнены из крашеной жести. В образах божеств отмечается выражение спокойствия и углубленного самосозерцания. Он особое внимание уделяет внутреннему содержанию божественного образа, его духовной силе и исключительности.

В отличие от Мастера ученики школы воплощают в своих работах образы популярных в народе божеств долголетия, богатства, плодородия, покровителей домашнего очага, стражей – махараджей с фольклорными чертами бурятских *баторов* (богатырей), более понятных простым верующим.

Образ Белого Старца (бурят. *Сагаан Убгэн*) – древнего языческого божества плодородия, хранителя жизни, долголетия, покровителя всего «сущего» на земле был настолько популярным в народе, что буддизм ввел его в свой пантеон в качестве второстепенного божества. В работах оронгойских мастеров было много вариантов изображения этого древнего божества в облике мудрого седого старца в окружении пар животных и птиц, исполненных в простонародной манере. Кроме этого, популярными были сюжеты о Дугар Зайсане, монгольском баторе, победившем бешеного тигра, а также изображения животных «*туншэ*» (древне-индийская легенда «о четырех разумных» или «четверо дружных»), пары львов – символов могущества и силы, божественной птицы Гаруды. Многие троны высших божеств увенчаны изображениями взлетающего Гаруды – символа человеческого разума, стремящегося к Просветлению (рис. 11).

Рис. 11. Хан-Гаруда (бурят.) – мифический царь птиц, один из защитников Учения.
Школа С.-Ц. Цыбикова. Оронгой, Янгажинский дацан. Кон. XIX – нач. XX вв. Дерево, минеральные краски; резьба, роспись.
50 х 4 5х 9 см. Национальный музей Республики Бурятия.

Тяжелыми оказались последние годы жизни С.-Ц. Цыбикова, когда он подвергся репрессиям 1930-х годов. Мастер в это время жил в Очир-Булаке, где была создана коммуна «Улан Туя», там он подрабатывал как плотник, столяр, кузнец. Односельчане рассказывали, что он получал заказы от сельсовета и музея (первое его название – Бурят-Монгольский национальный музей, открытый в 1923 г.) на изготовление скульптур. В фондах Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова с тех времен сохранились скульптурный портрет В.И. Ленина, стоящего в традиционной позе, небольшие деревянные скульптурки генерал-губернатора, губернатора, градоначальника и чиновника – нойона.

По информации его односельчанина, С.-Ц. Цыбиков в 1931 г. был посажен в тюрьму г. Верхнеудинска (ныне Улан-Удэ), где он пробыл с другими арестованными ламами один месяц. Его родная племянница Норбо вспоминала, что, когда она посещала его, он отказывался от передач, не брал одежду, постоянно молчал, ни с кем в камере не общался. Возможно, он находился в состоянии медитации. Остальных лам уводили на расстрел, и, наконец, он остался в камере один. Когда настала очередь его, оказалось, что документы С.-Ц. Цыбикова исчезли, обнаружить их не удалось, и начальник тюрьмы вынужден был отпустить его. Благословения Будд и Бодхисаттв, образы которых он творил, смогли защитить его от уничтожения.

В 1934 г. Санжи-Цыбик Цыбиков ушел из жизни.

Вся жизнь этого выдающегося мастера была посвящена служению и творению священных образов, имя его стало легендой еще при жизни и навеки останется в памяти народа. Особым знаком является то, что творения С.-Ц. Цыбикова сохранились во времена тяжелых испытаний, а в наше время они представляют величайшую художественную и духовную ценность и являются святынями бурятского народа.

Литература

1. Бадмажапов Ц-Б.Б. К интерпретации изображения божества из мандалы Кунрига // Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии / Отв. ред. Р.Е. Пубаев. – Новосибирск: Наука, 1985. – С. 116-120.

2. Бальжурова А.Ж. Формирование бурятских школ тханкописи в конце XIX – начале XX в. // Буддийское искусство: традиции и инновации : сб. ст. II Международного научного симпозиума 4–6 августа 2017 г., Улан-Удэ / Отв. ред. В.В. Деменова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. – С. 95-107.

3. Бардалеева С.Б. Ваятель священных образов // Наследие народов Российской Федерации. Сокровища культуры Бурятии. – СПб.: [б. и.], 2002. – С. 256-267.

4. Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934) и школа буддийской скульптуры в Янгажинском дацане // Санжи-Цыбик Цыбиков. – Улан-Удэ: Буддийская традиционная сангха России, 2006. – С. 8-14.

5. Бардалеева С.Б. Традиции школы С.-Ц. Цыбикова и их влияние на творчество современных мастеров // Современное буддийское искусство: традиции и инновации: сб. ст. / отв. Ред. В. В. Деменова, О. А. Уроженко. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – С. 72-80.

6. Бурятская деревянная скульптура / сост.: И.И. Соктоева, К.М. Герасимова, отв. ред. В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. – 77 с.: ил.7.

7. Герасимова К.М. Бурятское искусство XVIII – нач. XX вв. // Искусство. – 1972. – № 9. – С. 58-66.

8. Герасимова К.М. Памятники эстетической мысли Востока: Тибетский канон пропорций / Отв. ред. Б.В. Семичов. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. – 304 с.

9. Каталог выставки «Искусство Бурятии XVIII – XIX вв.» / Авт. вст. ст. К.М. Герасимова и И.И. Соктоева. М., 1970. – 51 с.

10. Лебель М.Н. Консервация и реконструкция ритуальной скульптуры бурятских мастеров. – Новосибирск: Наука, 1982.

11. Ленхобоев Г.Л., Герасимова К.М. Материалы о народных умельцах Оронгоя // О бурятском изобразительном искусстве: Статьи и материалы / Отв. ред. К.М. Герасимова. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1963. – С. 135-153.

12. Нацов Г.-Д. Материалы по ламаизму в Бурятии. – Улан-Удэ: Издательство БНЦ, 1998.

13. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сборник статей / Отв. ред. И. Ф. Муриан. М.: Наука, 1973. – 254 с.

14. Соктоева И.И. Изобразительное искусство бурят // Очерки истории культуры Бурятии. В 2-х тт. / Общ. ред.: Д. Д. Лубсанов (гл. ред.) и др. – Улан-удэ: Бурятское книжное издательство, 1972. – Т.1., гл. VIII. – С. 243-250.

15. Der Weise und der Tor. Buddhistische Legenden aus Tibet. Aus dem Tibetischen übersetzt von I.J. Schmidt. Herausgegeben von Roland Beer. Leipzig, Weimar, 1978.

Статья поступила в редакцию 11.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005

S.-TS. TSYBIKOV AS A CREATOR OF THE FIRST BURYAT SCHOOL OF BUDDHIST SCULPTURE

Bardaleeva Svetlana Batyurovna
Curatir of the Buddhist collection,
National Museum of the Republic of Buryatia.
Russia, Ulan-Ude.
sbardaleeva@mail.ru

Abstract

The article considers the creative heritage of S.-Ts. Tsybikov and his students, representing the Orongoy school of wooden sculpture, created by the master in the parish of the Yangazhinsky datsan in the late XIX – early XX centuries. The author of the article aims to present the paradigmatic, reference works of old Buryat masters, who created the basis for the creativity of the next generations of sculptors and artists.

Keywords: Orongoy; Orongoy school; wood carving; Buryat sculpture; Buddhist art; datsan; canons of iconometrics; polychrome; gilded painting.

Bibliographic description for citation:

Bardaleeva S.B. S.-Ts. Tsybikov as a creator of the first Buryat school of Buddhist sculpture. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 50-65. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/13/ (In Russian).

References

1. Badmazhapov Ts.-B.B. *K interpretatsii izobrazheniya bozhestva iz mandaly Kunriga* [On the interpretation of the image of the deity from the Kunrig mandala]. In: *Buddizm i literaturno-khudozhestvennoe tvorchestvo narodov Tsentral'noi Azii* [Buddhism and the literary and artistic creation of the peoples of Central Asia. Ed. by R.E. Pubaev]. Novosibirsk, Nauka, 1985, pp. 116-120. (In Russian)

2. Balzhurova A.Zh. *Formirovanie buryatskikh shkol tkhankopisi v kontse XIX – nachale XX v.* [The formation of the Buryat schools of thangkography in the late XIX – early XX centuries]. In: *Buddiiskoe iskusstvo: traditsii i innovatsii* [Buddhist art: traditions and innovations: proceedings of II International Scientific Symposium August 4-6, 2017, Ulan-Ude. Ed. by V.V. Demenova]. Yekaterinburg, Ural Federal University, 2019, pp. 95-107. (In Russian)

3. Bardaleeva S.B. *Vayatel' svyashchennykh obrazov* [The sculptor of sacred images]. In: *Nasledie narodov Rossiiskoi Federatsii. Sokrovishcha kul'tury Buryatii* [Heritage of the peoples of the Russian Federation. Treasures of the culture of Buryatia]. St. Petersburg, 2002, pp. 256-267. (In Russian)

4. Bardaleeva S.B. *Sanzhi-Tsybik Tsybikov (1877–1934) i shkola buddiiskoi skul'ptury v Yangazhinskom datsane* [Sanji-Tsybik Tsybikov (1877–1934) and the school of Buddhist

sculpture in the Yangazhinsky datsan]. In: *Sanzhi-Tsybik Tsybikov* [Sanji-Tsybik Tsybikov]. Ulan-Ude, Buddhist Traditional Sangha of Russia, 2006, pp. 8-14. (In Russian)

5. Bardaleeva S.B. *Traditsii shkoly S.-Ts. Tsybikova i ikh vliyanie na tvorchestvo sovremennykh masterov* [Traditions of the school S.-Ts. Tsybikov and their influence on the work of modern masters]. In: *Sovremennoe buddiiskoe iskusstvo: traditsii i innovatsii* [Modern Buddhist art: traditions and innovations: proceedings of International Scientific Symposium. Ed. by V.V. Demenova, O.A. Urozhenko]. Yekaterinburg, Ural Federal University, 2015, pp. 72-80. (In Russian)

6. *Buryatskaya derevyannaya skul'ptura* [Buryat wooden sculpture. Comp. by I.I. Soktoeva, K.M. Gerasimov. Ed. by V.Ts. Naydakov]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1971. 77 p. (In Russian)

7. Gerasimova K.M. *Buryatskoe iskusstvo XVIII – nach. XX vv* [Buryat art XVIII – beg. XX centuries]. *Iskusstvo – Art*, 1972, No. 9, pp. 58-66. (In Russian)

8. Gerasimova K.M. *Pamyatniki esteticheskoi mysli Vostoka: Tibetskii kanon proportsii* [Monuments of aesthetic thought of the East: Tibetan canon of proportions. Ed. by B.V. Semichov]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1971, 304 p. (In Russian)

9. *Katalog vystavki «Iskusstvo Buryatii XVIII – XIX vv.»* [Catalog of the exhibition «Art of Buryatia XVIII – XIX centuries». Introductory by K.M. Gerasimova and I.I. Soktoeva]. Moscow, 1970. 51 p. (In Russian)

10. Lebel M.N. *Konservatsiya i rekonstruktsiya ritual'noi skul'ptury buryatskikh masterov* [Preservation and reconstruction of the ritual sculpture of the Buryat masters]. Novosibirsk, Nauka, 1982. (In Russian)

11. Lenkhoboev G.L., Gerasimova K.M. *Materialy o narodnykh umel'tsakh Orongoya* [Materials about folk craftsmen of Orongoy]. In: *O buryatskom izobrazitel'nom iskusstve* [On Buryat fine art: Articles and materials. Ed. by K.M. Gerasimova]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1963, pp. 135-153. (In Russian)

12. Natsov G.-D. *Materialy po lamaizmu v Buryatii* [Materials on Lamaism in Buryatia]. Ulan-Ude, Buryat National Center, 1998. Part 1, 2. (In Russian)

13. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The canon problem in the ancient and medieval art of Asia and Africa: Collection of articles. Ed. by I.F. Murian]. Moscow, Nauka, 1973. 254 p. (In Russian)

14. Soktoeva I.I. *Izobrazitel'noe iskusstvo buryat* [Fine art of the Buryats]. In: *Ocherki istorii kul'tury Buryatii. V 2-kh tt.* [Essays on the history of culture of Buryatia. In 2 vols. Ed. by D.D. Lubsanov]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1972. Vol. 1., Ch. VIII, pp. 243-250. (In Russian)

15. Der Weise und der Tor. Buddhistische Legenden aus Tibet. Aus dem Tibetischen übersetzt von I.J. Schmidt. Herausgegeben von Roland Beer. [The way and the gate. Buddhist legends from Tibet. Translated from Tibetan by I.J. Schmidt. Edited by Roland Beer]. Leipzig, Weimar, 1978. (In German)

Received: November 11, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.006

УДК 7.031.2:24(470.47)

КАЛМЫЦКИЙ КОСТЮМ В ПРИЗМЕ ОБРАЗНО-ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ БУДДИЗМА

Батырева Кермен Петровна
Кандидат философских наук,
преподаватель Института калмыцкой филологии и востоковедения,
Калмыцкий государственный университет.
Россия, г. Элиста.
kermen77@yandex.ru

Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 19-512-44002 / 19 «Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии и калмыков России: общее и особенное в сравнительно-сопоставительном анализе».

Аннотация

В статье рассматривается структура калмыцкого народного костюма с выделением знаковой роли головного убора. Впервые рассматривая калмыцкий народный костюм с точки зрения комплекса искусствоведческого, культурологического, эстетического, семиотического подходов к народному искусству, автор вписывает его в контекст соотношения человека и универсума. Автор рассматривает народный костюм как знаковую систему и явление искусства, обусловленные материально-духовной культурой этноса. Связь духовно-этических основ и художественных традиций калмыцкого народа положена в основу его анализа и интерпретации. Результаты показывают пространственную привязку знака головного убора и в целом всей системы костюма. В сравнении конструктивных деталей традиционного костюма и жилища обнаруживается их идентичность в создании материальной сферы бытия человека, универсальной сегментации пространства. В конструкции головного убора «хаджилга» специфичным образом реализована символика целого пласта традиционной калмыцкой культуры, основанная на буддийском мировоззрении. Эти результаты значимы для интерпретации традиционного и современного искусства евразийских кочевых народов и народов буддийского ареала в образно-символическом аспекте.

Ключевые слова: народный костюм; головной убор; буддизм; мандала; пространство; жилище; образ; знак; знаковая система.

Библиографическое описание для цитирования:

Батырева К.П. Калмыцкий костюм в призме образно-знаковой системы буддизма // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 66-79. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.006. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/14/.

Костюм как важнейшая визуальная система коммуникации традиционной культуры составляет информационное поле этноса, в котором границы чувственно воспринимаемого «своего и чужого» пространства определяются его *этнодифференцирующими и этноинтегрирующими функциями*.

В *образно-знаковом строе народного костюма*, маркирующем этническое самосознание, знаковой подсистемой является комплекс головного убора. Сигнально-знаковая функция одежды часто в большей мере реализуема головным убором этноса, важным пластическим маркером *своего – чужого* на расстоянии. Как признак родоплеменной принадлежности носителя головные уборы монгольских народов были весьма разнообразны [12, с. 134]. В среде западных монголов этот факт отмечен Г. Потаниным как обусловленный многочисленностью племен внутри ойратской общности [18, с. 30-31]. В условиях изоляции от матричной культурной традиции субэтническая дифференциация становится неактуальной, и бытование единого комплекса традиционного костюма в XIX веке в калмыцкой степи это подтверждает. Также многообразие форм головного убора калмыков отмечено солярным знаком *улан зала*, введенным в XV веке законом ойратского Тогона-тайши. Красный верх шапок как атрибутивный знак общности определил расширенную формулу самоназвания *улан залата хальмгуд* (красноверхие калмыки) и обозначил степень осознания себя единым этносом в инокультурной среде.

В калмыцкой среде вырабатывается аутентичная форма головного убора *хаджилга*, бытовавшего среди пожилого населения степи, по сведениям конца XIX века. «Народная память не знает, когда она вошла в употребление» [8, с. 10], этот вид головного убора имел небольшие отличия в стеганом орнаментальном декоре. Интересно отметить, в языке ойратов Синьцзяна[1] термин *хаҗилган* обозначает *четырехугольную шапку*, чаще красно-желтого цвета, носимую пожилыми женщинами [23, с. 379] (рис.1).

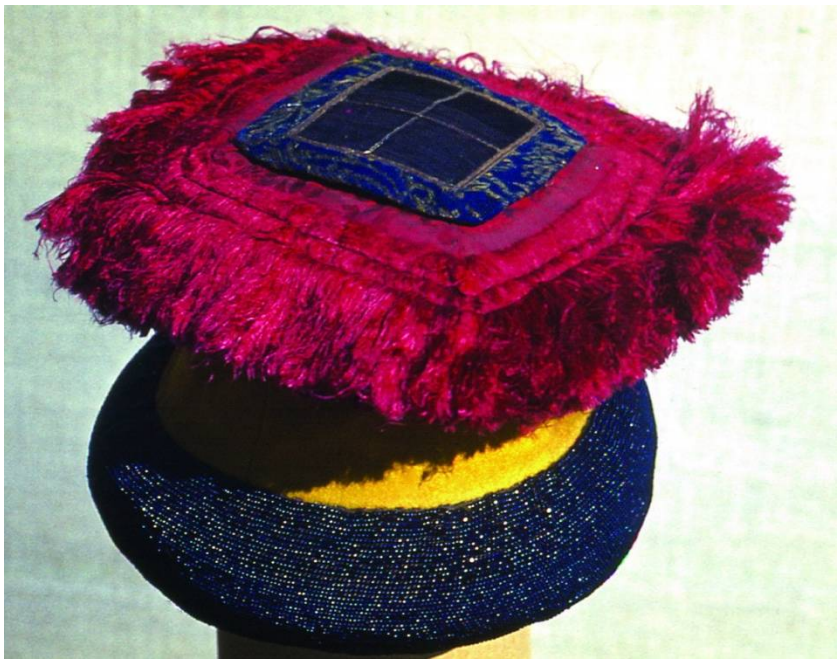


Рис. 1. Головной убор пожилых хаджилга. Калмыки, XIX в.

Этимология названия калмыцкой шапки коренится в значениях существительного *хажуу* – «сторона, бок» и образованного от первого слова *хажууда* – «возле, около, рядом» и глаголов *хажиилгаха/у* – «наклонять набок», *хажиих* – «скривиться, быть кривым» [11, с. 567]. В едином семантическом ряду выделим ключевое значение «сторона, бок» в понимании знаковой природы головного убора. Традиция ношения

данной шапки *на боку* становится понятной в свете отраженной в ее названии формы. В пластической характеристике ее формы очевидна пространственная привязка знака головного убора, как и всей системы костюма калмыков. Можно заключить, что форма калмыцких шапок знаково-символически отражает структурирование самосознания этноса.

Еще больший интерес в нашем исследовании представляет головной убор *халвнг*, или *халванг* (рис. 2, 3), идентичной вышеописанной конструкции – «высокая, с четырехугольным верхом шапка замужней женщины» [23, с. 380]. Следует подчеркнуть, что эта репрезентативная шапка с отличием в асимметричной тулье декорирована, как правило, различными техниками вышивки: золотным шитьем и вышивкой шерстяными и шелковыми шнурами *зег*. Выражение на калмыцком языке «*Сяяхен* ***халвангаан*** *зююн цохо деерян тальваха*» в переводе звучит как «надеть красивую высокую шапку, сдвинув набок, к левому виску», фиксирует бытовавшую традицию ношения нарядного головного убора замужними калмычками.

Ранее мы отмечали, что конструкция головных уборов типа *хаджлг* и *халвнг* имеет аналог в монголоязычном мире только в костюме ойратов Синьцзяна, родственной общности, откочевавшей в XVIII веке с Нижней Волги обратно в Азию [4]. В костюме сопредельных народов, образующих поликультурное окружение калмыков, такая форма шапок отсутствует. Данный факт говорит о генезе художественной формы головных уборов в рамках собственной традиции.

Позднее второе название данного головного убора – *халмаг*. Считаем, что оно связано с закреплением этнонима калмыков *улан залата хальмгуд* (красноверхие калмыки. – *Прим. К.Б.*), полученного в процессе идентификации этноса тюркскими народами. Таким образом, проясняется этимология второго словообозначения шапки замужней женщины [4, с. 144]. Форма *халмаг*, состоящая в плане из круга (тульи) и квадрата (донышка), и характер орнаментального декора шапки уникальны в свете представленной геометрической схемы, содержащей древние символы бытия человека. Известно также, что вышитую золотом бархатную пилотку *камчатка* калмычка могла носить и после свадьбы, заменяя ее после рождения первенца асимметричным убором *халмаг*, а в преклонном возрасте – шапкой *хаджилга*. В совокупности традиция ношения, конструкция и характер декора головного убора указывают на социовозрастной статус ее обладательницы – женщины, способной к деторождению [4, с. 34].

Конструкция женской шапки *халмаг* и регламентированное традицией ношение пилотки *камчатка* калмыцкой девушкой и женщиной до рождения первенца, их различный декор маркируют знаково-символическое поле костюма, его информационную и социодифференцирующую функции. Стоит подчеркнуть, что растительные орнаментальные мотивы присутствовали, как правило, на одной из сторон женской шапки *халмаг*, а также традиционно в декоре манишек платьев девушки и мужчины, девичьих головных уборов вплоть до середины XX века. На основании чего ранее нами был сделан вывод о гендерно-возрастной характеристике орнамента в структуре калмыцкого костюма [4]. Это подтверждается фольклором. Ойраты Внутренней Монголии и калмыки говорят, когда выдают девушку замуж: «*Хойор кюмииги холводаг кююкен юрен кооркю геля, холо газарииги оортююлдег морен эрдени сяяхен геля*», что означает «*соединяющая людей девушка – мила, приближающий дальние расстояния конь – прекрасен, словно драгоценность*» [23, с. 400].

В контексте фольклора становится ясно значение конструкции околыша шапки, разделенного впереди на две части, обозначенные традиционным для девичьего и мужского комплекса одежды растительным мотивом и геометрическим – соотносимым с периодом замужества женщины.

Рис. 2. Головной женский убор халмаг. Калмыки. XIX в. Золотное шитье, вышивка зег шерстяными шнурами.

Рис. 3. Головной убор замужней калмычки халмаг. Калмыки. XIX в.

Таким образом, вычлененная семантика в декоре и асимметричной конструкции головного убора *халвнг/халмаг* маркирует репродуктивную способность женщины в разграничении ее жизненного цикла, связанного с продолжением рода [4, с. 85].

Шапка выступает маркером статуса замужней женщины и символом объединения двух родов, символом единства семьи и поколений. Жизнь, даруемая женщиной для продолжения рода мужчины, представляется основной ценностью традиционного бытия номада. Предполагаем, версия происхождения названия шапки *халвнг* от глагола *холвоха* («соединять, связывать») может быть принята в свете реформации старомонгольской письменности в ясное письмо ойрат-калмыков *тодо бичг*. Отметим, что при

адаптированном переводе и транслитерации этого слова возникает этимологическая проблема, связанная с сужением его семантического поля.

На основании отсутствия регистрации в декоративно-прикладном искусстве синьцзянских ойратов асимметричной формы головного убора *халвнг* или *халмаг* и традиционных техник его исполнения можно признать его уникальным художественным явлением искусства монгольских народов. По нашему мнению, *халмаг* является более поздней, собственно калмыцкой, развитой формой шапки *халвнг*, название которой и фиксирует словарь синьцзянских ойратов, носителей культурной традиции, перенесенной с территории Прикаспия в 1771 г.[2].

Во многих трудах концепт «традиционная вещь» осмысливается аналогом мира, как ценностный результат человеческой деятельности [2; 19; 24]. Пример калмыцких головных уборов подтверждает единую семантику слова и предметной формы, выражая функциональную природу и знаково-эстетическую сущность всей системы и элементов костюма. Метазнаковая природа и функциональная система традиционного костюма выступают ценнейшим материалом для проведения параллелей в предметном поле его исследования. Обращение к терминологии элементов костюма дает возможность установить связи между формой предмета и его обозначением в свете генезиса и функции художественной формы на примере семиозиса калмыцкого головного убора.

Традиционное ношение шапки *углом вперед* также отражает ***пространственный аспект*** знака головных уборов *хаджилга* и *халвнг/халмаг*. Историк культуры монголоязычных народов Евразии (в том числе калмыков) Н.Л. Жуковская отмечала специфику их пространственной ориентации. Если в тюркской модели человек обращен лицом к восходящему солнцу, то в монгольской – к югу, позади него – север, а лежащее по сторонам от этой оси пространство – периферия [9]. Ношение головных уборов углом вперед и расположение красной кисточки впереди (на южной стороне), как вариант, соотносится с традицией ставить кочевое жилище входом, ориентированным на юг, навстречу солнцу. Проекцией последнего в жилище является огонь в очаге, а в костюме – атрибутивный красный верх *улан зала* калмыцких головных уборов как выражение духа и энергии этноса. Цветовая символика красного верха в традиционной культуре калмыков связана с пространственно-временными характеристиками солярного культа: «Солнце, стоящее в зените, спроецированное в центре кибитки на очаг, где обитают разноцветные “огненные девы” небесного происхождения, маркирует юг и день и обозначаемо красно-желтым цветом огня» [3, с. 72].

К этим духам относится и хозяйка огня и очага *Окон-Тенгри*, которая в верованиях калмыков является гневным воплощением Цаган Дярк, или Белой Тары [15, с. 269], и соотносится с центром очага, проекцией и моделью Солнца в жилище. Различные цвета именно этого светила в зависимости от его расположения в течение суток задают окраску «огненных дев», тем самым связывая путь солнца, ориентацию в пространстве и цветовую символику – «цвет тел “огненных дев” соответствует цвету солнца утреннего, полдневного, вечернего и ночного: фея восточного огня – сияюще-белая, южного – красно-желтого, западного – темно-красного, северного – черного цвета, и почти полностью соотносятся с буддийской космологической символикой» [5, с. 348-349].

Вентиляцию воздуха в кибитке калмыки регулировали с помощью дымохода *орк*, прикрывая его четырехугольной кошмой *орк хярулх* в зависимости от направления ветра, служившей визуальным ориентиром для определения сторон света. Функция ориентира

в пространстве фигурного дымозавеса *орк хярулх* сопоставима с пространственным кодом ношения аутентичных калмыцких шапок с квадратным верхом. Подобие форм (соотношение **круга** и **квадрата**) прослеживается в ободе дымохода *харачи*, круглом основании жилища номадов *ишкя гер*, цилиндрической в основании и четырехугольной вверху традиционной шапке, конструкции калмыцкой кибитки. Это формальное подобие имеет в основании символическое единство и в культуре этноса коммуникативно значимо. Круг – это органическая форма, отражающая в разнообразии явлений цикличность развития и духовный аспект последнего, квадрат – созданная и стилизованная человеком форма, заключающая суть упорядоченного бытия, стабильного характера его материальных явлений. **Квадрат** возник как знак порядка в процессе освоения человека окружающего мира. То есть «из первоначального космического хаоса рождается определенный порядок, складывается картина религиозно-мировоззренческой упорядоченности, а также связанной с ней упорядоченности социального и природного бытия» [1, с. 235-236].

Своеобразной знаково-символической матрицей, включающей круг и квадрат, является мандала, знаменующая «упорядоченность, всеобщность в единстве и целостность универсума» [21, с. 28]. Ритмически повторяясь в ее композиции, обе эти фигуры вписаны друг в друга (рис. 4) и согласно буддийской символике отражают *универсальный принцип* подобия макро- и микрокосма. Этот принцип деления и организации пространства определил изоморфизм юрты и калмыцкого головного убора, «подобно Т-образному радужному меандру мандалы, символизирующему четыре входа во вселенную, сконструирован и внешний выступ головного убора *халвнг/халмаг*» [4, с. 149], украшенный обязательным геометрическим орнаментом и соотнесенный с жизненным циклом хранительницы очага.

Рис. 4. Мандала Манджушри. 2018. Хошеутовский хурул, с. Речное, Астраханская область. Источник: khurul.ru.

Во фронтальной и горизонтальной проекциях конструкция калмыцких головных уборов и кибитки идентична. Четырехугольная форма верха шапок *хаджилга* и *халмаг* вкупе с круглым основанием соотнесена с конфигурацией номадического дома и функцией дымозавеса *орк хярулх* войлочного жилища калмыков в качестве пространственного ориентира и составляет **универсальную схему сегментации освоенного пространства**.

Идентичная сегментация освоенного макро- и микропространства форм жилища и костюма этноса приводит к выводу о наличии универсального принципа мышления,

условно выраженного единой знаковой моделью. Абсолютный характер мандалы как «психокосмической системы, ритмично сопрягающей макро- и микрокосмы», подчеркивал Карл Густав Юнг, что указывает на ее генез в русле онтологического осмысления бытия [26]. Отечественная и зарубежная ориенталистика отмечает синтетический характер символики схематической изограммы Вселенной, вобравшей в себя добуддийские и буддийские представления о мироздании [6; 7; 10; 13; 17; 25, с. 687; 24].

Квадрат в мандале поделен на ориентированные по сторонам света четыре части определенного цвета. С каждой стороны присутствуют Т-образные выходы, символизирующие ворота во Вселенную. Центр – сакральная точка освоенного пространства в квадрате.

Согласимся, что в центре спроецированной на плоскость модели вселенной «всякое изображение совершенно справедливо будет ассоциироваться с центральной осью вселенной и ее мифологическими эквивалентами» [13, с. 21]. Сообразно этой схеме сакральный красный элемент *улан зала* в центре квадратного или круглого верха калмыцких шапок выступает одновременно проекцией жизненной энергии человека и гелиоцентрическим символом традиции как знак народа в социокультурном и природном пространстве. В свете дорелигиозных и буддийских воззрений народа, выраженных в знаковых системах коммуникации, традиционный костюм калмыков в его единораздельной структуре можно назвать моделью этнического космоса.

Модель и структура определяют природу знака, по А.Ф. Лосеву [14, с. 118]. В анализе семиосферы традиционного костюма данные конструкты единовременно, по выражению Л. Столовича, упрощают реальную взаимосвязь элементов и процессов в явлении и представляют их более явственно [22, с. 240-241]. Понимая *модель* народного костюма *этническим образцом*, *выраженным художественными средствами*, логику взаимоотношений элементов и частей его знаковой структуры можно считать очевидной. Последняя всегда опосредована условиями и характером формирования традиции: будь то рудиментарные орнитозооморфные элементы в платье замужней калмычки или космогоническая форма сложного национального головного убора. Так предмет традиционного бытия воплощает пластически в материи этнический миф и картину мира. В знаке традиционной Вещи сплавлены эмпирический опыт этноса и созерцательный аспект его мировосприятия. Концепт вещи-космоса формулирует *культурный этнический стереотип* и транслирует его самобытным образом. *Знаковый «вещный» уровень* традиционной коммуникации обеспечивает быстрое и упорядоченное усвоение коллективной памяти индивидом в емкой художественной форме.

Костюм и *жилище* есть художественные явления вновь воссозданного традиционного порядка, питающие основания в ценностной природе культуры. Поэтому сопоставление систем пластически преображенного и воссоздаваемого бытия человека, как минимум, правомерно в раскрытии смыслообразующей функции художественной *формы–знака–символа*. Согласно культурологической концепции Е. Василевского, в которой жилище кочевника есть модель вселенной [28], костюм нами рассматривается сегментированным – освоенным, сакрализованным пространством, а значит, наделенным культурным смыслом в свете аксиологической сущности культуры.

Символическая сегментация пространства лежит в основе архаичной билатеральной семиотики костюма и поздней его трихотомии. В семиотическом конструкте традиционный костюм калмыков членится на правую (мужскую) – левую (женскую), верхнюю – нижнюю, сакральную и профанную сферы пространства и позже соотносится со сторонами света с последующим выделением срединной сферы – центра вселенной, представленной миром человека. Понятийно-категориальный аппарат окультуренного пространства определяет ценностную сущность знака головного убора – его значение в логике установленных системных и внутренних структурных связей освоенного пространства *костюм–жилище–природа*.

Проведем параллели пограничных маркеров жилища номадов, полученные в результате структурирования освоенного пространства, с функционально и символически схожими атрибутами костюма. Так, например, дверь и порог символизируют выход в «неосвоенный мир», выступая границей своего и иного пространств, а надежность, устойчивость и безопасность семьи и рода символически воплощаются в округлой форме юрты. Способ перехода между освоенным (своим) и неосвоенным (иным) пространствами определяется конструкцией жилья, кочевой кибитки, одежды. Границей освоенного мира в традиционном костюме выступают в равной степени «оберегаемый» декором запáх одежды и разделенный на две части околыш шапки *халмаг*, актуализирующие сегментацию пространства, в основе которой лежит понимание и значение целого в знаковой природе круга или окружности. Ту же традиционную семантику целостности несет и пояс в девичьем и мужском ансамбле калмыков, как и вся знаковая природа костюма, понимаемая аналогом формы человеческой жизни и ее защитной оболочкой. Если одежда – периферия, то человек – центр, в целостности своей обусловленные. В сопоставлении конструктивных деталей традиционного жилища и костюма калмыков обнаруженные семантические параллели их семиосферы выявляют принцип идентичности художественного мышления этноса в создании материально-предметного мира. Так в функциональном спектре визуальных традиционных систем жизнеобеспечения человека (средовой, информационной, знаково-символической, адаптационно-защитной и пр.) реализуется этническая картина мира и формулируется концепт традиционной символики на примере калмыцкого костюма. В зависимости от различных признаков элементы народного костюма составляют «особые системы и подсистемы символов, входя в свою очередь в комплексы знаковых структур более высокого уровня» [20, с. 157], так формируется ансамбль костюма. Головной убор – это сакральный верх этого ансамбля, он сопряжен с духовной сферой бытия человека-этноса, а его космогоническая форма в ансамбле традиционной одежды идентифицирует тип мышления народа, восходящий к синтезу архаических и буддийских воззрений, и высокую структурированность традиции.

Позиция тождества микрокосма и макрокосмоса представленных явлений в прикладном искусстве калмыков на примере семиозиса традиционного костюма принципиально важна и укоренена в генезе народа. Этот евразийский этнос в визуальных системах репродуцирует и сакрализует матрицу своеобразного культурного пространства, адаптируя ее в условиях европейского бытия, по сути – в культурной изоляции. Принцип строения буддийской мандалы заключается в повторяемости внешних фигур внутренними и сообразен механизму фрактальности, рекурсивного построения, как отмечает С. Курасов [13, с. 20]. В качестве визуальной

знаковой геометрической матрицы калмыцкий костюм порождает формы, которые фактически повторяют в деталях построение внешних, более крупных средовых оболочек этноса, таких как жилище. В контексте исторической судьбы преображается духовно-материальная сфера ушедшего в Европу центральноазиатского народа, где локальная специфика прикладного искусства калмыков выражена в актуализации знаковой структуры визуальных систем – в последующем развитии формы и содержания культурного стереотипа номадов. Собственно евразийская его трактовка происходит в опоре на духовные воззрения традиционного общества. Следует особо подчеркнуть, что «художественный образ костюма сложился в колыбели духовно-религиозных воззрений ойрат-калмыков – в наслоении культурных смыслов формы, произрастающих на почве эволюции архаичных культов природы в институт религии» [3, с. 70].

Установленный знаково-символический концепт художественной формы на примере калмыцких головных уборов позволяет определить степень влияния религиозных верований общества на генезис художественно-эстетической природы костюма традиционного общества. В этом аспекте справедливо подчеркнуть, что «создание “космогонической” формы аутентичных головных уборов калмыков происходило под влиянием важного статуса буддийской религии в жизни калмыцкого социума» [4, с. 147]. Символика буддийского мировоззрения как позднейшего пласта традиционной культуры калмыков самобытным образом реализована художественными средствами пластического мышления этноса – в знаковой системе костюма.

Выявленные в результате исследования этнокультурные доминанты и художественные особенности народного костюма калмыков представляют собой единство в рамках сложноорганизованной знаковой системы, знание которой может иметь большое значение в сохранении и развитии национальных художественных традиций, с одной стороны, и в интерпретации традиционного и современного искусства евразийских кочевых народов, с другой.

Примечания

1. По данным исследователей Н.Г. Очировой и Е.В. Бембеева, «под термином “ойрат-монголы” Синьцзяна объединяют следующие этнические группы: торгуты (*торһуд*), олеты (*өөлд*), дербеты (*дөрвд*), чахары (цахрмуд, *неойратская этническая группа, была переселена Цинским правительством из Внутренней Монголии в XVIII в.*), хошуты (*хошуд*), алтайские урянхайцы (*алтайн урянхай*) в составе которых имеются хөх мончог, захчины (*захчин*). Мы используем термин “ойраты Синьцзяна”» [16, с. 156].

2. В 1771 году произошел трансконтинентальный исход населения Калмыцкого ханства из Восточной Европы в Центральную Азию.

Литература

1. Абаев Н.Г. «Тэнгрианство» и «Ак Чаяан» как духовно культурная основа кочевнической цивилизации тюрко-монгольских народов Саяно-Алтая и Центральной Азии // Mongolica. – Vol. 15 (36). – Ulaanbaatar, 2004. – С. 226-238.

2. Байбурин А.К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л.: Наука, 1989. – С. 63-88.

3. Батырева К.П. Идея Центра в знаковой структуре калмыцкого народного костюма // Ойраты и калмыки в истории России, Монголии и Китая: материалы науч.-практ. конф., г. Элиста, 9-14 мая 2007 г. – Элиста, 2008. – С. 68-75.

4. Батырева К.П. Этнокультурные доминанты в формировании эстетики калмыцкого народного костюма: диссертация ... кандидата философ. наук: 09.00.04 / РГУТИС. – М., 2008. – 207 с.

5. Батырева К.П., Батырева С.Г. Этническая картина мира как культурное наследие калмыков // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : Сборник научных статей / Отв. ред. И. И. Горлова. – М.; Краснодар: Принт сервис групп, 2015. – С. 345-356.

6. Виноградова Н.А. Иконографические каноны японской космогонической картины Вселенной – мандала // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С. 44-61.

7. Герасимова К. М. Тибетский канон пропорций. – Улан-Удэ, 1971. – 301 с.

8. Житецкий И.А. Очерки быта астраханских калмыков. Этнографические наблюдения 1884–1886 гг. – Москва, 1893. – 114 с.

9. Жуковская Н.Л. Кочевники Монголии: культура, традиции, символика: уч. пособие. – М.: Восточная литература, 2002. – 246 с.

10. Жуковская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии. – М. , 1977. – 202 с.

11. Калмыцко-русский словарь. – Элиста, 1977. – 768 с.

12. Кочешков Н.В. Головные уборы монголов в XIX – XX вв. // Советская этнография. – 1973. – №3. – С.134-141.

13. Курасов С.В. Проблемы изучения канонического ритуального действия на примере создания песочных мандала // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2013. – № 4. – С. 16-22.

14. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 320 с.

15. Мифы народов мира: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1991. Т. 2. 719 с.

16. Очирова Н.Г., Бембеев Е.В. Современное демографическое и социально-экономическое положение ойратов Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2012. – № 4. – С. 156-161.

17. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в связи с соотношением сего последнего к народу. – СПб, 1887. – 492 с.

18. Потанин Г.Н. Очерки Сев.-Зап. Монголии. – Санкт-Петербург, 1881. – Вып. II. – 1025 с.

19. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М., 1981. – 344 с.

20. Серебрякова М.Н. О знаковой функции народного костюма (на примере костюма невесты чепни в Турции) // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л.: Наука, 1989. – С. 154-175.

21. Современная западная философия: Словарь. / Сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.

22. Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. – М.: Политиздат, 1972. – 271 с.

23. Тодаева Б.Х. Словарь языка ойратов Синьцзяна. – Элиста: КИГИ РАН, 2001. – 494 с.

24. Топорков А.Л. Символика и ритуальные функции предметов материальной культуры // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л.: Наука, 1989. – С. 89-101.

25. Топоров В.Н. Мандала // Энциклопедия. Мифы народов мира / Гл. ред. С.Н. Токарев. – Москва: Советская Энциклопедия, 2008. – 1147 с.

26. Jung C.G. Mandala symbolism. Princeton, 1972. 142 p.

27. Tucci G . The Theory and Practice of the Mandala. London, 1961. 160 p.

28. Wasilewski J. Space in Nomadic Cultures: A spatial Analysis of the Mongol Yurts. In: Altaica Collecta: Berchte und Vortraege der XVII. Permanent International Altaistic Conference, 3-8 June v1974, in Bonn/Bad Honnef, ed. Walter Heissig. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1976, pp. 345-360.

Статья поступила в редакцию 03.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.006

KALMYK COSTUME IN THE PRISM OF THE IMAGING AND SIGN SYSTEM OF BUDDHISM

Batyreva Kermen Petrovna
Ph.D. of Phylosofy, lecturer at the Institute of Kalmyk Phylology and Oriental Studies, Kalmyk State University.
Russia, Elista.
kermen77@yandex.ru

This article was written with the support of the RFBR grant «Folk arts and crafts of the Oirats of Mongolia and the Kalmyks of Russia: general and special in comparative analysis» No. 19-512-44002 / 19.

Abstract

The article describes the structure of the Kalmyk folk costume with the release of a headdress as a sign. The author includes the Kalmyk folk costume in the context of the relationship between man and the universe, for the first time considering it from the point of view of a complex of art history, cultural, aesthetic, semiotic approaches to folk art. The article presents the folk costume as a sign system and a phenomenon of art, caused by the material and spiritual culture of the ethnos. The connection of the spiritual and ethical foundations and artistic traditions of the Kalmyk people is the basis of its analysis and interpretation. The results reveal the spatial reference mark headdress and the entire system as a whole suit. In comparison, structural parts of the traditional costume and dwellings found their identity in the creation of the material sphere of human existence, the universal space segmentation. The symbolism of the Buddhist world as a late formation of the traditional culture of the Kalmyks distinctive way implemented in the design of the headdress «hadzhilga». These results are significant for the figurative-symbolic and worldview interpretation of the traditional and modern art of the Eurasian nomadic peoples and the peoples of the Buddhist area.

Keywords: folk costume; Kalmyk folk art; headdress; hat; Buddhism; Mandala; space; home; image; sign; symbol; sign system.

Bibliographic description for citation:

Batyreva K.P. Kalmyk costume in the prism of the imaging and sign system of Buddhism. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 66-79. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.006. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/14/ (In Russian).

References

1. Abaev N.G. "*Tengrianstvo" i "Ak Chayaan" kak dukhovno kul'turnaya osnova kochevnicheskoi tsivilizatsii tyurko-mongol'skikh narodov Sayano-Altaya i Tsentral'noi Azii* ["Tengrianism" and "Ak Chayaan" as the spiritual and cultural basis of the nomadic civilization of the Turkic-Mongolian peoples of Sayan-Altai and Central Asia]. In: Mongolica. Vol. 15 (36). Ulaanbaatar, 2004, pp. 226-238. (In Russian)

2. Bayburin A.K. *Semioticheskie aspekty funktsionirovaniya veshchei* [The semiotic aspects of the functioning of things]. In: *Etnograficheskoe izuchenie znakovykh sredstv kul'tury* [Ethnographic study of the iconic means of culture]. Leningrad: Nauka, 1989, pp. 63-88. (In Russian)

3. Batyreva K.P. *Ideya Tsentra v znakovoi strukture kalmytskogo narodnogo kostyuma* [The idea of the Center in the iconic structure of the Kalmyk folk costume]. In: *Oiraty i kalmyki v istorii Rossii, Mongolii i Kitaya* [Oirats and Kalmyks in the history of Russia, Mongolia and China: materials of scientific-practical Conference, Elista, May 9-14, 2007]. Elista, 2008, pp. 68-75. (In Russian)

4. Batyreva K.P. *Etnokul'turnye dominanty v formirovanii estetiki kalmytskogo narodnogo kostyuma* [Ethnocultural dominants in the formation of the aesthetics of the Kalmyk folk costume: the dissertation ... candidate of Philosophy Sciences]. Moscow, 2008. 207 p. (In Russian)

5. Batyreva K.P., Batyreva S.G. *Etnicheskaya kartina mira kak kul'turnoe nasledie kalmykov* [Ethnic picture of the world as the cultural heritage of Kalmyks]. In: *Kul'turnoe nasledie Severnogo Kavkaza kak resurs mezhnatsional'nogo soglasiya* [Cultural heritage of the North Caucasus as a resource of interethnic harmony: Collection of scientific articles. Ed. by I.I. Gorlova]. Moscow; Krasnodar, Print service group, 2015, pp. 345-356. (In Russian)

6. Vinogradova N.A. *Ikonograficheskie kanony yaponskoi kosmogonicheskoi kartiny Vselennoi – mandala* [Iconographic canons of the Japanese cosmogonic picture of the Universe – mandala]. In: *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The canon problem in the ancient and medieval art of Asia and Africa]. Moscow, 1973, pp. 44-61. (In Russian)

7. Gerasimova K.M. *Tibetskii kanon proportsii* [Tibetan canon of proportions]. Ulan-Ude, 1971. 301 pages. (In Russian)

8. Zhitetskiy I.A. *Ocherki byta astrakhanskikh kalmykov. Etnograficheskie nablyudeniya 1884–1886 gg.* [Essays on the life of Astrakhan Kalmyks. Ethnographic observations of 1884–1886]. Moscow, 1893. 114 pages. (In Russian)

9. Zhukovskaya N.L. *Kochevniki Mongolii: kul'tura, traditsii, simvolika* [Nomads of Mongolia: culture, traditions, symbolism]. Moscow, Vostochnaya literatura, 2002. 246 p. (In Russian)

10. Zhukovskaya N.L. *Lamaizm i rannie formy religii* [Lamaism and the early forms of religion]. Moscow, 1977. 202 pages. (In Russian)

11. *Kalmytsko-russkii slovar'* [Kalmyk-Russian dictionary]. Elista, 1977. 768 pages. (In Russian)

12. Kocheshkov N.V. *Golovnye ubory mongolov v XIX – XX vv.* [Headgear of the Mongols in the XIX – XX centuries]. *Sovetskaya etnografiya – Soviet ethnography*, 1973, No. 3, pp.134-141. (In Russian)

13. Kurasov S.V. *Problemy izucheniya kanonicheskogo ritual'nogo deistviya na primere sozdaniya pesochnykh mandala* [The problems of studying canonical ritual action on the example of creating sand mandalas]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA – Decorative art and environment. Gerald of the MGHPA*, 2013, No. 4, pp. 16-22.

14. Losev A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [Symbol problem and realistic art]. Moscow, Iskusstvo, 1976. 320 p. (In Russian)

15. *Mify narodov mira: V 2 t.* [Myths of the peoples of the world: In 2 volumes. Ed. by S.A. Tokarev]. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1991, Vol. 2. 719 p. (In Russian)

16. Ochirova N.G., Bembeev E.V. *Sovremennoe demograficheskoe i sotsial'no-ekonomicheskoe polozhenie oiratov Sin'tszyan-Uigurskogo avtonomnogo raiona KNR* [The current demographic and

socio-economic situation of the Oirats of the Xinjiang-Uygur Autonomous Region of the PRC]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovanii RAN – Gerald of the Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences*, 2012, No. 4, pp. 156-161. (In Russian)

17. Pozdneev A.M. *Ocherki byta buddiiskikh monastyrei i buddiiskogo dukhovenstva v svyazi s sootnosheniem sego poslednego k narodu* [Essays on the life of Buddhist monasteries and Buddhist clergy in its relationship to the people]. St. Petersburg, 1887. 492 p. (In Russian)

18. Potanin G.N. *Ocherki Severo-Zapadnoi Mongolii* [Essays on the Northwest Mongolia]. St. Petersburg, 1881. Issue. II. 1025 p. (In Russian)

19. Rybakov B.A. *Yazychestvo drevnikh slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow, 1981. 344 pages. (In Russian)

20. Serebryakova M.N. *O znakovoi funktsii narodnogo kostyuma (na primere kostyuma nevesty chepni v Turtsii)* [On the symbolic function of a folk costume (in case of a bride's chepni costume in Turkey)]. In: *Etnograficheskoe izuchenie znakovykh sredstv kul'tury* [Ethnographic study of iconic cultural means]. Lenongrad, Nauka, 1989, pp. 154-175. (In Russian)

21. *Sovremennaya zapadnaya filosofiya* [Modern Western Philosophy: Dictionary. Comp.: Malakhov V.S., Filatov V.P.]. Moscow, Politizdat, 1991. 414 p. (In Russian)

22. Stolovich L.N. *Priroda esteticheskoi tsennosti* [The nature of aesthetic value]. Moscow, Politizdat, 1972. 271 p. (In Russian)

23. Todaeva B.Kh. *Slovar' yazyka oiratov Sin'tszyana* [Dictionary of the Oirats of Xinjiang]. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies RAS, 2001. 494 p. (In Russian)

24. Toporkov A.L. *Simvolika i ritual'nye funktsii predmetov material'noi kul'tury* [Symbolism and ritual functions of objects of material culture]. In: *Etnograficheskoe izuchenie znakovykh sredstv kul'tury* [Ethnographic study of the iconic means of culture]. Leningrad, Nauka, 1989, pp. 89-101. (In Russian)

25. Toporov V.N. *Mandala* [Mandala]. In: *Entsiklopediya. Mify narodov mira* [Encyclopedia. Myths of the peoples of the world. Ed. by S.N. Tokarev]. Moscow, Soviet Encyclopedia, 2008. 1147 p. (In Russian)

26. Jung C. G. Mandala symbolism. Princeton, 1972. 142 p.

27. Tucci G . The Theory and Practice of the Mandala. London, 1961. 160 p.

28. Wasilewski J. Space in Nomadic Cultures: A spatial Analysis of the Mongol Yurts. In: Altaica Collecta: Berchte und Vortraege der XVII. Permanent International Altaistic Conference, 3-8 June v1974, in Bonn/Bad Honnef, ed. Walter Heissig. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1976, pp. 345-360.

Received: October 03, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.007 УДК 745/749

«КОЛЕСО УЧЕНИЯ (ЧАКРА)» ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Батюк Галина Михайловна
Магистрант, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики».
Россия, г. Москва.
galinabatyuk@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена произведению декоративно-прикладного искусства «Колесо учения (чакра)», которое было представлено на выставке «Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет» в Государственном Эрмитаже в 2014–2016 гг. «Колесо учения» рассматривается в контексте дипломатических отношений между Россией и Тибетом, исторической обстановки начала XX в., основ буддийской религиозной системы, а также непосредственно с точки зрения художественных особенностей произведения.

Ключевые слова: колесо учения; чакра; буддизм; Тибет; декоративно-прикладное искусство; буддийское искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Батюк Г.М. «Колесо учения (чакра)» из собрания Государственного Эрмитажа // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 80-85. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.007. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/15/.

Произведение, которое условно можно отнести к области декоративно-прикладного искусства, – «Колесо учение (чакра)» – экспонировалось на выставке «Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет» (03.12.2014 – 30.11.2016) в Государственном Эрмитаже [6]. Выставка, расположившаяся в Восточном крыле Главного штаба Эрмитажа, должна была сформировать у посетителей более или менее целостное представление о характере взаимоотношений между Домом Романовых и властвующими особами других стран с помощью многочисленных подарков, преподносившихся российской стороне в ходе соблюдения дипломатического этикета. Действительно, эти немые свидетели истории, помнящие прикосновения рук сильных мира сего, скрыто или явно демонстрируют нюансы хитросплетений в области внешнеполитического общения представителей власти. Так или иначе, сквозь материальную форму сквозит порой то вежливое равнодушие превосходного по качеству, но все же серийного предмета, то, напротив, подчеркнутое внимание,

выраженное в специально подобранном для конкретного человека подарке. И как обычные люди, адресующие подарки своим близким, часто стремятся, чтобы их подношения заведомо выражали намек на пожелание или раскрывали внутреннюю сущность самого дарителя, его настроения и чаяния, так и властвующие персоны не пренебрегали этим своеобразным языком вещей, который в данном случае был более запутан, но в то же время становился как бы более выпуклым, рассмотренным сквозь увеличительное стекло. И порой предметом можно было сказать нечто такое, что словом сказать было невозможно или неуместно.

Восточное направление всегда занимало особенное место в сфере внешнеполитических контактов России. Географически детерминированными выглядели не только интересы в сопредельных территориях, порой доходящие до открытых противостояний, но и саморефлексия, самоощущение страны по поводу присутствия в ней же самой «восточной компоненты», по поводу соотношения востока «внешнего» и «внутреннего».

Тибет – район Центральной Азии – как будто специально залегший в труднодоступном высокогорье, отделившийся от всего мира горными хребтами, чтобы герметично сохранить свое этнокультурное своеобразие, долгое время не рассматривался как субъект большой политики. Семя буддизма, брошенное в эту землю в VII–VIII вв., принесло обильные плоды, породило сильную монашескую традицию, определившую культурный облик региона. Неслучайно Тибет, ставший для всех буддистов сакральным местом, то сопоставлялся с мифической Шамбалой [4], то именовался обителью милосердия (Тибет считается местом пребывания Авалокитешвары – воплощения сострадания всех будд) [2, с. 95]. В определенном смысле Тибет в обширной буддийской ойкумене претендовал на ту роль, которую играл Ватикан для католиков. Лишь в конце XIX – начале XX века активность Тибета во внешнеполитической сфере стала усиливаться. Потенциальная энергия замкнутого, как монолитный шар, как вещь в себе, религиозного мира стала трансформироваться в кинетическую. Во многом это происходило благодаря деятельности Тхуптэн Гьяцо, тринадцатого Далай-ламы, духовного лидера Тибета, в 1913 г. объявившего территорию суверенным государством [1, с. 206]. Однако сам Тибет становился объектом внимания России и Великобритании (как место прохождения важных торговых путей) и Китая (как желанная сопредельная территория). Тем не менее интерес России и Великобритании не получил развития, встретившись с интересами Китая, официально признанного впоследствии сюзереном Тибета. Нельзя сказать, что отношения России с Тибетом развивались так же бурно, как в случае с другими восточными соседями, но и наблюдавшиеся тенденции к гипотетическому союзу с Россией, и общая культурно-религиозная миссия, с которой крайне закрытый регион стал выходить на мировую арену, оставили некие материальные следы.

К ним относится прежде всего «Колесо учения (чакра)» – декоративный предмет, выполненный из серебра с применением выколотки, частичной позолоты, зерни, с использованием горного хрусталя, символически представляющий в осязаемой форме сложную религиозно-философскую систему буддизма (рис. 1).

Рис. 1. «Колесо учения (чакра)». Тибет, XIX в. Серебро; выколотка, частичная позолота, зернь; горный хрусталь. Государственный Эрмитаж. Источник: [5, с. 372].

Он был преподнесен Агваном Доржиевым, буддийским ученым и просветителем, возглавлявшим тибетскую миссию в России в 1900–1901 гг., Николаю II в качестве подарка от тринадцатого Далай-ламы. Агван Доржиев записал об этом событии: «Несколько влиятельных людей тайно, с небольшими дарами, отправили меня к русскому царю… белый царь-батор встретил меня с великой радостью, как посланника…» [5, с. 372]. В 1901 г. чакра была доставлена в Зимний дворец из Царского Села. Агван Доржиев родился в Бурятии, что, вероятно, и способствовало тому, что одна из сторон его деятельности была направлена по отношению к России, учился в столице Монголии, затем в Лхасе, столице Тибета [3]. Был признан одним из самых просвещенных людей буддийского мира, стал духовным наставником и советником тринадцатого Далай-ламы. Известно, что дружественное расположение, подчеркнутое вышеупомянутым подарком, не было односторонним: Николай II отправил Доржиеву часы с монограммой в знак признательности за помощь посланникам Петра Бадмаева (бурятского врача, лечившего царскую семью), которые путешествовали в Лхасу. В первую дипломатическую поездку в Россию буддийский деятель был направлен в 1898 г., в это время он был лично представлен российскому монарху. Кроме того, повторно нанес визит в 1900–1901 гг. Главным результатом его миссии стало открытие первого в России буддийского дацана в 1913 г., согласие на учреждение которого выразил Николай II. После Октябрьской революции Доржиев пытался представить буддизм исключительно как этическую систему, не только не противоречащую новой идеологии, но даже согласующуюся с ней, но претерпел неудачу и разделил участь

большинства религиозных деятелей, пропавших на бесконечных пространствах советской ойкумены, способной с одинаковой степенью истовости рождать и хоронить в себе людей, отмеченных бременем неординарности.

«Дхармачакра» переводится с санскрита как колесо закона, колесо учения [2, с. 224]. Дхарма – основополагающее понятие буддизма, по сути, это и есть само учение, главный смысл которого заключается в восхождении к нирване (мокше), состоянию, по достижении которого невозможны перерождения, с помощью следования ряду духовных и физических принципов человеческой жизни. Предмет, представленный на выставке, выражает собой квинтэссенцию этого учения, его материализованную суть, сердцевину. Это «учебное пособие» на тему «Что такое буддизм?». Считается, что Будда, достигнувший просветления, обрел понятие о дхарме, а Брахма, первый из явившихся ему божеств, сам вручил Будде золотое колесо дхармы.

Важнейшим положением дхармы является признание четырех благородных истин, которые в упрощенном виде представлены следующим образом: 1. существуют страдания; 2. существуют причины страданий; 3. возможно избавление от страданий; 4. существует конкретный способ избавления от страданий [2, с. 379]. Согласно буддийской системе, от страданий возможно избавиться, следуя «восьмеричному пути», то есть своеобразному «кодексу поведения». Это правильные воззрения, намерения, речь, поведение, образ жизни, усилие, памятование и сосредоточивание. Восемь спиц колеса символизируют восемь этапов этого пути. Также спицы в совокупности символически понимаются как мудрость, прорезывающаяся через тьму неведения. Центр колеса, ступица, символически интерпретируется как дисциплина, этика, что-то, что успокаивает, стабилизирует ум, а обод – как бесконечная медитативная концентрация. Интересно, что вращателем колеса считается сам Будда. Буддисты верят в три поворота колеса, что символизирует трижды изложенное учение. Колесо, будучи запущенным при первом изложении, не останавливает свое движение и в дальнейшем вращается бесконечно. В Тибете это колесо называют еще и «Чёкьи Кхорло», что означает «путь преображения». Подчеркивается, что колесо может двигаться медленно или быстро, с разной скоростью приводя людей к данной цели. Оно сравнивается с метательным оружием, способным отсекать на своем пути все лишнее. Тройные элементы, расположенные на внешнем крае окружности, также имеют символическое значение. Они представляют собой «трираnту», то есть три основных столпа буддизма: Будду, дхарму (учение) и сангху (общину монахов) [2, с. 361]. Уместно вспомнить, что Н.К. Рерих, ярко проявивший симптоматичный для своего времени интерес к ориентализму, использовал данный элемент в символике созданного им «Знамени мира», хотя сам иконографически связывал его не только с буддийской культурой.

Сам образ колеса древнее буддизма, в котором он так укоренился. Известно, что подобные изображения встречались и на глиняных печатях цивилизации Хараппа (около 2500 г. до н. э.), правда, в качестве солярного знака, да и сейчас встречаются во многих индуистских храмах, что, впрочем, неудивительно, если учесть органические корни буддизма. Кроме того, данный знак используется в государственной символике некоторых восточных стран, в том числе на флаге Индии.

Если забыть на какое-то время о символических тонкостях, то, пожалуй, эту конструкцию можно интерпретировать как нечто активное, динамическое, как жизненное начало, распространяющее свои упругие лучи-векторы в разные стороны,

как расходящиеся волны от брошенного в воду камня, как бесконечное движение, замкнутое в самом себе.

Довольно затруднительно сделать вывод о том, насколько распространенными были подобные предметы внутри самого Тибета. Вполне естественно понимание, что изображение колеса было смыслообразующим в буддийской и индуистской культуре, тем более что оно довольно часто встречается в виде органичных деталей культовой архитектуры. Но нет достаточных оснований выдвинуть гипотезу о массовости или единичности использования данного типа предмета, например, в пространстве буддийского храма. Если обратиться к иной системе философских координат, чтобы пояснить ситуацию, можно сказать, что важна сама идея колеса, а ее конкретные материальные воплощения нуждаются в уточнении.

Что же хотели сказать Далай-лама и буддийский просветитель, когда преподносили этот предмет Николаю II, по-европейски образованному монарху и христианину, для которого подобная вещь была, скорее, экзотичной, хоть к тому времени буддисты уже были частью Российской империи? Быть может, это попытка немного раскрыть собственные помыслы об устройстве мироздания, его сути и сердцевине, о том мироздании, которое движется так же легко, как отлаженный механизм, и останавливается столь же стремительно, как колесо, в ось которого попал камень.

Литература

1. Андреев А.И. Тибет в политике царской, советской и постсоветской России. – СПб.: СПбГУ, Нартанг, 2006. – 464 с.

2. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм: энциклопедический словарь. – М.: Ориенталия, 2011. – 448 с.

3. Биография Агвана Доржиева – выдающего деятеля XX века [Электронный ресурс]. URL: http://o-buddizme.ru/lidery-i-uchitelya/agvan-dorzhiev (дата обращения: 11.11. 2019).

4. Гумилев Л. Н., Кузнецов Б. И. Страна Шамбала в легенде и истории // Азия и Африка сегодня. – 1968. – № 5. – С. 48-50.

5. Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – 424 с.

6. Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет [Электронный ресурс]. URL: http://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2014/gifts/?lng=ru (дата обращения 11.11.2019)

Статья поступила в редакцию 15.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.007

«THE WHEEL OF TEACHING (THE CHAKRA)» FROM THE COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Batyuk Galina Mikhailovna
Master of Science student,
National Research University
«Higher School of Economics».
Russia, Moscow.
galinabatyuk@yandex.ru

Abstract

The article focuses on the work of decorative art «The wheel of teaching (the chakra)», which was presented at the exhibition «Gifts of the East and the West to the Imperial court for 300 years» in the State Hermitage Museum in 2014–2016. The author considers «The wheel of teaching» in the context of diplomatic relations between Russia and Tibet, the historical situation of the early XX century, the basics of the Buddhist religious system and directly from the point of view of the artistic features of the work.

Keywords: the wheel of teaching; the chakra; Buddhism; Tibet; decorative art; Buddhist art.

Bibliographic description for citation:

Batyuk G.M. «The wheel of teaching (the chakra)» from the collection of the State Hermitage museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 80-85. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.007. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/15/ (In Russian).

References

1. Andreev A.I. *Tibet v politike carskoj, sovetskoj i postsovetskoj Rossii* [Tibet in the politics of royal, Soviet and post-Soviet Russia]. St. Petersburg, Nartang, 2006. 464 p. (In Russian)

2. Androsov V.P. *Indo-tibetskij buddizm: enciklopedicheskij slovar'* [Indo-Tibetan Buddhism: an encyclopedic dictionary]. Moscow, Orientaliya, 2011. 448 p. (In Russian)

3. *Biografiya Agvana Dorzhieva – vydayushchego deyatelya XX veka* [The biography of Agvan Dorzhiev – an outstanding figure of the XX century]. Available at: http://o-buddizme.ru/lidery-i-uchitelya/agvan-dorzhiev (accessed 11.11. 2019). (In Russian)

4. Gumilev L.N., Kuznetsov B.I. *Strana Shambala v legende i istorii* [The country of Shambhala in legend and history]. *Aziya i Afrika segodnya – Asia and Africa today*, 1968, No. 5, pp. 48-50. (In Russian)

5. *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu dvoru za 300 let: katalog vystavki* [Gifts of the East and the West to the Imperial court for 300 years: the exhibition catalogue]. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2014. 424 p. (In Russian)

6. *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu dvoru za 300 let* [Gifts of the East and the West to the Imperial court for 300 years]. Available at: http://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2014/gifts/?lng=ru (accessed 11.11.2019)

Received: November 15, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.008

УДК 75.046:24

ЭТИКА В ЭСТЕТИКЕ: ЭКОДУХОВНАЯ СИМВОЛИКА В ЖИВОПИСИ ТАНКА

Панкадж Гупта
Старший научный сотрудник
Институт комплексных гималайских исследований,
Университет штата Химачал-Прадеш.
Индия, г. Шимла.
pkpmahajan@gmail.com

Перевод и редактирование: И.В. Фотиева.

Аннотация

Изучая древние цивилизации, мы видим, что первобытный человек жил в гармонии с природой и уважал ее творения. Живопись, скульптура, архитектурные элементы и все изощренные формы искусства черпают вдохновение из природы, воплощают любовь к ней, восхищение ею и этику ее сохранения. Экодуховность возникает из осознания космичности мира, и ее популярность сегодня растет в связи с необходимостью пересмотреть отношения человека с природой, которая деградирует в ходе нарастающего экологического кризиса, изменения климата, глобального потепления. Буддизм, одна из древнейших мировых религий, подчеркивал ценность не только живых существ, но и их жизненного пространства. Картины танка используются для продвижения и усвоения идей буддизма среди учеников и монахов; для описания исторических событий, иллюстрирования мифов, связанных с божествами, и описания полезных этно-биологических аспектов лекарственных растений и животных. Экодуховные элементы постоянно присутствовали в картинах танка и широко использовались в них, чтобы привить мысль о сохранении природы. На танка мы видим деревья, лианы, кусты, травы; множество животных, таких как лошади, олени, слоны, львы, тигры, павлины и т. д. Все это демонстрирует глубокие связи между человеком и всеми творениями природы, и поэтому новое прочтение танка может помочь в выявлении пробелов современной человеческой цивилизации. В данной статье рассматривается экодуховная символика в картинах танка.

Ключевые слова: экологическая духовность; картины Сая; тибетский буддизм; экологическая этика; зеленый буддизм; символизм; цветочные элементы; элементы фауны; элементы планет; ландшафты.

Библиографическое описание для цитирования:

Гупта П. Этика в эстетике: экодуховная символика в живописи танка // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 86-140. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.008. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/16/.

... Мы все дорожим безмятежностью и стабильностью. Когда приходит весна, дни становятся длиннее, ярче светит солнце, трава и деревья оживают, и все возрождается. Люди чувствуют себя счастливыми. А осенью один за другим начинают опадать листья, умирают все прекрасные цветы, пока мы не остаемся среди оголенных деревьев и опустошенной природы. И мы уже не чувствуем себя радостными. Почему это? Потому что в глубине души мы желаем, чтобы все росло и развивалось; не хотим, чтобы что-то вокруг нас разрушалось и умирало. Каждое разрушительное действие идет вразрез с нашей основной природой; только строительство – человеческий путь...

Его Святейшество Далай-лама, 1992.

Введение

С незапамятных времен человек жил в гармонии с природой. Эта гармония – жизненно важный компонент любой культуры, раскрывающийся в различных традиционных верованиях. Поэтому сохранение природы – не новая идея. Это неотъемлемая черта психики; это убежденность, которая пронизывает все аспекты человеческой жизни, отражается в мифах, фольклоре, искусстве и духовных практиках. Жизненные принципы экологии – взаимосвязь и взаимозависимость всего живого – были духовно прочувствованы и интеллектуально осмыслены в древних писаниях. У каждой нации есть глубоко укоренившиеся традиции, связанные с сохранением природы. История древних цивилизаций показывает нам, как люди жили в гармонии с природой и уважали ее проявления. Отражение этой любви и уважения можно видеть на наскальных рисунках тысячелетней давности в Бхимбетке в Центральной Индии, на которых изображены люди, живущие в гармонии с птицами и животными. Раскопки цивилизации долины Инда подтверждают заботу человека о дикой природе, что можно увидеть на печатях с изображениями животных. Кроме того, каждое религиозное течение в мире содержало экоориентированные ценности, убеждения и взгляды. Живопись, скульптура, архитектура и все другие формы искусства черпают вдохновение в природе, воплощают любовь к ней, восхищение ею и этические принципы ее сохранения.

С течением времени вековой культурный этос и традиции, которые легли в основу сохранения окружающей среды, разрушились, и после безумной гонки за «развитием», которое нарушает экологическое равновесие, человек заново пришел к мысли о необходимости *устойчивого* развития. Были организованы Стокгольмская конференция и Саммит Земли. Хотя эти действия были вызваны назревшими сегодняшними проблемами, но факт заключается в том, что человеку приходится заглядывать в прошлое и синтезировать древние экологические принципы с современной мыслью, чтобы найти действительно эффективные средства для решения экологических проблем. Его Святейшество Далай-лама во время саммита в Рио-де-Жанейро 1 июня 1992 года, сказал:

«… Я убежден, что, для того чтобы справиться с вызовами нашего времени, людям необходимо развивать чувство всеобщей ответственности. Каждый из нас должен научиться работать не на себя, семью или нацию, а на благо всего человечества.

Всеобщая ответственность является реальным ключом к выживанию человека. Это лучшая основа для мира. Главное это мир, справедливое использование природных ресурсов и забота о будущих поколениях, надлежащая забота об окружающей среде…».

Экодуховность – как выражение духовной связи между человеком и окружающей средой – объединяет экологию и духовность, устанавливает связь между религией и экологической активностью [14]. Современный экологический кризис побудил человека извлечь уроки из прошлого и, в том числе, изучить экологический потенциал искусства и эстетической сферы в целом, причем под нематериалистическим углом зрения [8; 12; 2]. Это вытекает из осознания космичности нашего бытия, из необходимости заново пересмотреть принципы связи человека с природой, пренебрежение которыми вызвало экологический кризис, изменения климата, глобальное потепление, с которыми необходимо бороться.

Буддизм, одна из древнейших мировых религий, делал упор на ценность не только живых существ, но и их жизненного пространства. Согласно буддийской доктрине, в своих перерождениях человек может воплотиться в форме животного, растения или даже минерала. Следовательно, буддийские верования учат не загрязнять, не убивать и не вредить ни одному из проявлений бытия; разумно использовать природные ресурсы, чтобы они могли быть сохранены для будущих поколений. Даже современная мысль подчеркивает взаимозависимость биотических и абиотических компонентов экосистемы и их равную ценность. Современная концепция устойчивого развития опирается на ту же мысль, что и древние верования. Буддизм подчеркивает взаимозависимость природных элементов – как в видимой, так и в невидимой, духовной сферах: согласно буддийскому учению, экологические проблемы в живом мире связаны с загрязнением нашего внутреннего «я».

Человеческая жадность бесконечна, но окружающая среда, в которой мы живем, имеет свои ограничения и «пропускную способность», и буддийская мысль говорит об этом же, пытаясь регулировать наши желания и потребности. Примером может служить монгольский буддизм, который, подобно тибетскому варианту буддизма, включил в себя местные традиции, утверждающие ценность природы, признавая горы, реки или ландшафты священными и разумно управляя ими. Мифы, молитвы и повествования в Монголии до сих пор говорят об отношениях человека с природой. Все элементы природы рассматриваются как часть единого бытия, где голубое небо считается отцом, а земля – матерью. Считалось, что все элементы природы имеют духовную сущность, и для того, чтобы дружно сосуществовать с ними, были приняты некоторые ограничивающие принципы и правила, например, избегать загрязнения рек, рубки деревьев, уничтожения корней трав, не нарушать среду обитания животных и не охотиться без надобности. Считалось, что нарушение этих правил может привести к бедам не только для самого нарушителя, но и его клана. Многие из таких практик были частью буддийских традиций, где дух природы связан с *нагами* (змеями).

Буддизм в Монголии не только кодифицировал экологические традиции, пришедшие из Индии и Тибета, но и развил свои собственные обычаи. Так, монахи были обучены любить и охранять флору и фауну и бережно использовать окружающую среду. Горы, реки и леса считаются священными либо по той причине, что они являются местом обитания божества, либо потому, что они считаются доброй формой божества. Такие табу помогли сохранить священные и экокультурные

ландшафты. Считается, что в некоторых священных ландшафтах обитают духовные сущности, которые, как полагают, принимают форму горы, – например, гора Богд Хаан к югу от Улан-Батора имеет форму, подобную *гаруде*, мифической птице [9, 13]. Точно так же животные считаются священными из-за их связи с экокультурными ландшафтами, например, змеи и рыбы считаются воплощениями *нагов* или природными духами. Следовательно, охота на них считалась злом. Эти убеждения не только помогли утвердиться мысли о сохранении природы, но и создали реальную защиту богатого природного разнообразия региона.

Келлерт выделяет десять ценностей-индикаторов отношения человека с миром природы: эстетическое, доминирующее, эколого-научное, гуманистическое, моральное, натуралистическое, негативистское, духовное, символическое и утилитарное отношения. Эстетическое отношение – это восхищение красотой природы, в то время как моральное – забота о природе, натуралистическое – рациональное осознание своей включенности в природу; духовное – чувство божественности мира и глубокое уважение к природе. Классификация Келлерта, фиксирующая различные типы взаимозависимостей между благосостоянием человека и экологическими условиями и функциями, полезна для понимания внутренних связей в социально-экологических системах. Эта классификация свидетельствует о том, что этические нормы в отношении окружающей среды основаны на биологических потребностях человека, разрабатываются в процессе индивидуального и культурного научения и опыта. Поэтому можно анализировать различные этические нормы в отношении природных объектов на основании того, насколько этот биологический вид или экосистема считается важным для отдельного лица или группы, в том числе с эстетической точки зрения [6].

Принципы сохранения природы не только упоминаются в древних религиозных текстах, но и становятся темами религиозных произведений искусства. Хотя буддизм был основан в древней Индии между VI и IV веками до нашей эры, но сегодня большинство буддийских ученых, глядя на экологический кризис, развили «зеленый буддизм» [10]. Гари Снайдер, один из пионеров «зеленого буддизма», приложил усилия, чтобы соединить буддийскую практику и экологическое мышление. Хотя «зеленый буддизм» не говорит о загрязнении воздуха и воды, но он опирается на духовные идеи и ценности, чтобы более глубоко сосредоточиться на поиске решения современных экологических проблем. Религиозные писания, религиозные произведения искусства, фрески, резные фигурки и рисованные свитки содержат изображения и описания природных объектов, которые имеют экодуховную коннотацию. Их глубокий анализ поможет не только установить связь между экологической и религиозно-духовной проблематикой, но и извлечь уроки для решения проблем сегодняшнего дня [12].

Чтобы осознать сущность экодуховности в целом и «зеленого буддизма» в частности, рассмотрим экодуховную символику, скрытую в картинах *танка*.

Танка: история и художественные принципы

Картина-свиток, называемая *танка*, – традиционная форма буддийского искусства. Танка – это расписное панно на ткани (часто на шелке), обрамленное палочками для скручивания его в свиток. Танка имеет религиозное и экодуховное значение. Чаще всего на ней изображаются основные буддийские мотивы: Колесо Жизни, образы Будды,

жизнь Будды, буддийские божества и мандалы. Танка – это сложное и масштабное произведение искусства, в котором изображения располагаются друг над другом, образуя систематизированную геометрически выстроенную сетку. На создание каждого изображения уходят недели или даже месяцы. Эти свитки-картины играют важную роль в жизни буддийских монахов и практикующих врачей. Танка используется в качестве иллюстрации различных аспектов буддизма для учеников и монахов, для описания исторических событий, иллюстрирования мифов, связанных с божествами, а также для описания полезных этно-биологических свойств лекарственных растений и животных. Танка также выступает в качестве посредника для молитвы. Но самое главное – то, что искусство создания танка можно рассматривать как форму медитации и свидетельство божественного вдохновения.

Традиционно считается, что искусство танка привнесено из Непала и было открыто Тибету непальской принцессой Бхрикути, которая вышла замуж за Сонгцана Гампо, основателя тибетской империи, около 620–632 гг. Она привезла с собой изображения Авалокитешвары и других божеств. Во время правления Сонгцана Гампо было построено много монастырей по всему Тибетскому плато. По мере распространения буддизма возникла необходимость в создании священных символов и рукописей, и художники и монахи Непала начали привозить скульптуры из металла и рукописи в Тибет. В то же время царь пригласил художников из Непала для росписи храма Цуглагханг в Лхасе. Уже к IX–X векам местные художники начали создавать собственные произведения на ткани, и так возникла новая школа живописи танка. Поскольку эти картины можно было легко перевозить, то они постепенно вошли в повседневное пользование монахов средневекового Тибета, которые часто ездили в сельские общины и монастыри, чтобы проводить духовные беседы. Эти картины до сих пор используются для обучения и духовных практик. В XIV–XV веках художники начали использовать в создании танка более яркие цвета. Тибетские мастера при этом вдохновлялись тантрическим культом, разные элементы которого запечатлевались в танка с помощью различных символов, включая природные [1].

Есть две категории танка, а именно: *Палас* – изображения божеств, и *мандала*, мистическое, геометрическое изображение сложного текста в виде сфер и квадратов. Обычно танка имеет ширину 60 см и длину 90 см, но те, которые используются для ритуалов и монастырей, рисуются на стенах в натуральную величину. Отклик, который вызывает в душе искусство танка, возникает благодаря ее символизму, продуманности деталей и насыщенности цвета. Сложные композиции, духовные мотивы, тонкий рисунок и цвет танка очаровывают любителей искусства по всему миру. В танка не только изображаются природные объекты, но и используются естественные цвета, минералы и пигменты, чтобы придать художественным работам жизненную силу. В этой статье мы попытаемся исследовать экодуховные аспекты картин танка [5].

На танка преимущественно изображаются фигуры буддийского пантеона, которые, как полагают, являются воплощениями Абсолюта. Содержание танка широко варьируется, включая религиозные обряды и праздники, сюжетные сцены или горные пейзажи. Обычно для изображения скал, деревьев, неба и земли используется зеленый цвет, а для Будды, других сакральных персонажей или людей – теплые тона желтого и красного. Художники не только заботятся об общей композиции картины, но и детально прорисовывают каждую ее деталь. Например, на изображении горы камни,

растения и другие детали объединяются в единое целое за счет колористической гаммы, с разнообразными оттенками. Все это создает впечатление многослойности и многоуровневости картины. Прорисовка линий – это основной метод традиционной танка, где золотая нить используется для обрисовки фигур и ландшафта, причем используются линии разной толщины [5].

Краски, используемые в традиционных танка, состоят из порошкообразных минералов и растительных пигментов, которые смешаны с определенного вида клеем и водой. В минеральных красках используется порошкообразный уголь для получения черного цвета, ляпис-лазурь для темно-синего цвета, азурит для светло-голубого цвета, порошкообразный пирит для желтого цвета, порошкообразный гематит для красного цвета, порошкообразный малахит для зеленого цвета и порошкообразный диатомит для белого цвета. Основные растительные пигменты включают хлорофилл, беталаин, каротиноиды и флавоноиды, которые используются для получения зеленого, синего, оранжевого, красного, желтого и розового цветов. Процесс создания натуральных красок на основе пигмента очень сложен и включает в себя опыт и традиционные навыки, которые передаются из поколения в поколение. Основу краски традиционно изготавливают с использованием клея из кожи яка [5].

Природные стихии часто изображаются символически: воздух – полукруг синего или черного цвета; огонь – красный треугольник; вода – белый круг; Земля – желтый квадрат. Танка используется для медитации монахов, которые стремятся к самореализации. Медитация на отдельных цветах может вести к духовной трансформации. В *Панча-Варне* указаны пять цветов, при этом каждый цвет имеет свое духовное и эстетическое значение: например, черный цвет означает гнев; белый цвет означает созерцание, и концентрация на нем превращает иллюзию и невежество в мудрость; желтый символизирует поддержку и трансформирует гордость в осознание единства с миром; красный символизирует завоевание и трансформирует ложное стремление к захвату чего-либо в правильное суждение о непривязанности; зеленый символизирует экзорцизм и превращает зависть в мудрость завершения; а синий обращает понимание.

Танка: экодуховный символизм

На танка всегда присутствовали элементы, которые мы определили как «экодуховные» – горы, облака, пейзажи, цветы, а также животные, такие как лошади, олени, слоны, львы, тигры, павлины и т. д. Они явно или неявно несли мысль о бережности по отношению к природе и изображались часто символично, что является основой буддийской эстетики. Экологи и ботаники обсуждают роль биоразнообразия в экосистемах, но есть другой аспект биоразнообразия – его экокультурная и эстетическая ценность.

Природные формы и явления, изображаемые в танка, символизируют различные духовные представления и идеи. Например, цветы и растения всегда наводят на мысль о красоте мира. Лотос, как известно, символизирует божественную чистоту и широко используется в танка и, в целом, в буддийском искусстве (рис. 1).

Рис. 1. Лотос. Один из «восьми благородных символов». Источник: i.pinimg.com.

Корни лотоса – в грязной воде, но его цветок возносится над ней, как бы преодолевая несовершенство низшего мира. В танка полностью расцветший лотос означает достижение просветления, а бутон – ступень перед просветлением. Частично расцветший лотос, с еще не распустившейся серединой, указывает на скрытый внутренний свет за обыденностью мира. Грязь, питающая корни лотоса, олицетворяет собой суетливую и загроможденную человеческую жизнь, подчиненную материальному, – но над ней всегда можно подняться и «расцвести». Дзэнский стих говорит: «Да будем мы в грязной воде чисты, как лотос». Выход из грязи и расцвет требуют веры; следовательно, помимо чистоты и просветления, лотос также символизирует веру [1]. Лотос является одним из «восьми благородных символов» буддизма, и, согласно легенде, до рождения Будды его матери представился белый слон с белым лотосом в хоботе. На танка Будда и бодхисаттвы часто изображаются сидящими или стоящими на лотосе или держащими цветок лотоса. Манджушри, бодхисаттвы мудрости, часто изображаются в желтом цвете, в правой руке они держат меч знания, способный поразить невежество, а в левой – цветок лотоса, на котором запечатлены ***праджня парамита*** (совершенство мудрости): сутры и комментарии к древнейшим формам буддизма Махаяны (рис. 2). Белая Тара, или Тара с семью глазами, – наиболее почитаемая богиня в буддийской традиции Махаяны, которая, как полагают, была создана из слезы Авалокитешвары. На обеих ее руках и ногах есть глаза, кроме двух обычных глаз и третьего глаза на лбу. Белый цвет ее тела символизирует дружелюбие и безмятежность. Она изображается с голубым цветком в левой руке, который является символом мира (рис. 3). Глаза на ногах и руках символизируют бдительность и осознание недопустимости причинения вреда другим, а третий глаз символизирует мудрость.

Рис. 2. Манджушри, бодхисаттва мудрости, держит стебель цветка лотоса, на котором запечатлены праджня парамита (совершенство мудрости): сутры и комментарии к древнейшим формам буддизма Махаяны. Источник: mandalas.life.

Рис. 3. Белая Тара, или Тара с семью глазами. Источник: theyoginiproject.org.

В буддийской иконографии даже цвет лотоса имеет определенную коннотацию, например, синий лотос представляет совершенство знания. Точно так же золотой лотос обозначает просветление всех Будд (рис. 4), а розовый лотос – самого Будду Гаутаму и его последователей (рис. 5, 6). Красный лотос связан с Авалокитешварой, бодхисаттвой милосердия, а также с сердцем и благочестивым темпераментом. Белый лотос означает духовное состояние ума, свободного от любого «загрязнения». В целом, лотос как символ обозначает преобразование негатива в позитив (рис. 7). Дерево Бодхи, священная смоковница, под которой Будда достиг просветления, также часто изображается на танка (рис. 8). Это дерево символизирует учение Будды и идею о том, что у каждого есть возможность стать просветленным (рис. 9). Танка «Просветленный Будда Шакьямуни» изображает Будду Шакьямуни великолепно выписанным, с множеством тонко прорисованных деталей, сидящим под деревом Бодхи и окруженным океаном жизни. Согласно традиции, Шакьямуни много путешествовал по всему индийскому субконтиненту, делясь своим духовным знанием и обучая людей технике раскрытия духовного потенциала. Его целью было дать возможность всему человечеству достичь просветления, которого достиг он сам.

Рис. 4. Золотой лотос обозначает просветление всех Будд. Источник: redbubble.com.

Рис. 5. Розовый лотос обозначает Будду и его последователей. Источник: pinterest.at.

Рис. 6. Лотос, один из простейших цветочных символов буддийского искусства, символизирующий божественную чистоту, широко используется в танка. Источник: shaolinchangjijian.com.

Рис. 7. Лотос также рассматривается как символ, обозначающий преобразование негатива в позитив. Красный лотос связан с Авалокитешварой, бодхисаттвой милосердия, а также с сердцем и благочестивым темпераментом. Источник: meishu.com.

Рис. 8. Будда под деревом Бодхи. Источник: dharmashop.com.

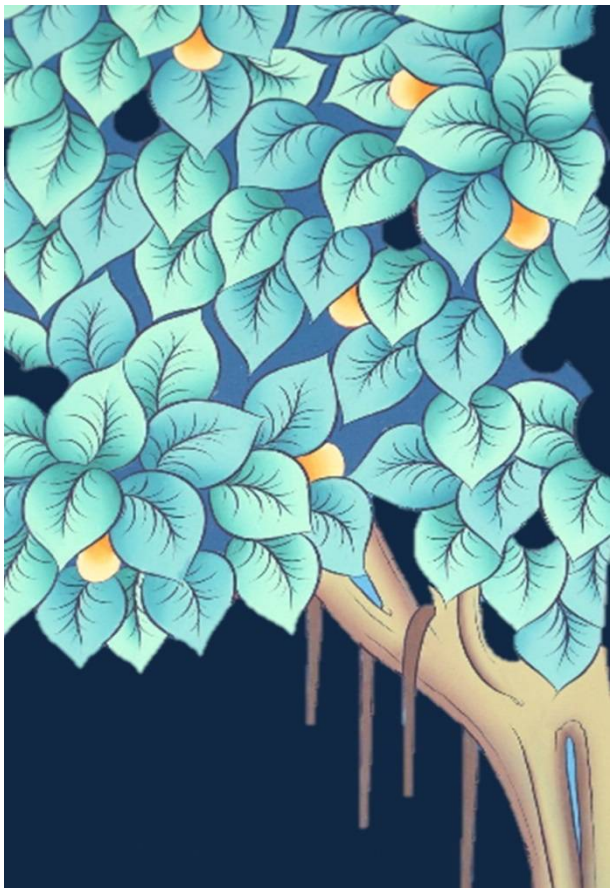


Рис. 9. Дерево Бодхи (Ficus religiosa) символизирует просветление. Источник: dharmashop.com.

Растения на танка – это, в основном, деревья, кусты или цветы, но не леса или пастбища. Каждый отдельный лист и цветок тщательно прорисовывается, изображается ярким и свежим; обычно они повернуты к зрителю, а бутоны располагаются сбоку. Стволы деревьев могут быть нарисованы прямыми или изогнутыми. В дополнение к растениям, образующим ландшафт, изображаются также растения, связанные со священными персонажами, которые держат цветы или носят их как короны или украшения. Во многих случаях виды растений на танка неузнаваемы, некоторые из них могут быть просто художественным вымыслом, взятым из китайского или индийского искусства. Цветок лотоса изредка заменяется пионом (*Paeonia spp.*), который также является распространенным мотивом в искусстве танка. Декоративные деревья или деревья из драгоценных камней, упомянутые в описаниях священных ландшафтов, также встречаются на танка.

На танка часто изображаются такие растения, как *дурва* (травянистое растение многолетнего типа), *бильва* (дерево с плодами, используемыми в аюрведической медицине), семена горчицы, китайский дуб, *чампака* (вид магнолии), хризантема, дурман, *харитаки* (дерево с плодами, используемыми в аюрведической медицине), тамариск, *париджат* (вид жасмина) и т. д. Каждое из них имеет свой собственный экодуховный смысл.

В буддийской иконографии трава *дурва* (*Poa cynosuroides*) символизирует равновесие, и считается, что Господь Будда сидел на ней и медитировал, пока не достиг

просветления. Она также используется в тантрических ритуалах. С экологической точки зрения *Poa cynosuroides* известна своей выносливостью. Считается, что это одна из превосходных кормовых трав, которые остаются зелеными даже летом. Дурва может расти в разнообразных условиях почвы и влаги, переживая засуху. Как ползучее растение с длинными отростками она способствует предотвращению эрозии почвы. Таким образом, помимо своей религиозной значимости, она используется в приготовлении многих этнических лекарств.

Плод *бильвы* (*Aegle marmelos*), одна из «восьми благородных (благоприятных) субстанций»[1], занимает особое место в буддийской символике благодаря своей лекарственной ценности и духовной значимости. Согласно легенде, богиня деревьев дала плоды бильвы Господу Будде во время его медитации под деревом. На танка бильва изображается как группа из трех фруктов, что означает три драгоценности (рис. 10). Ее листья трехчастные (трилистник) и содержат специфическое эфирное масло.

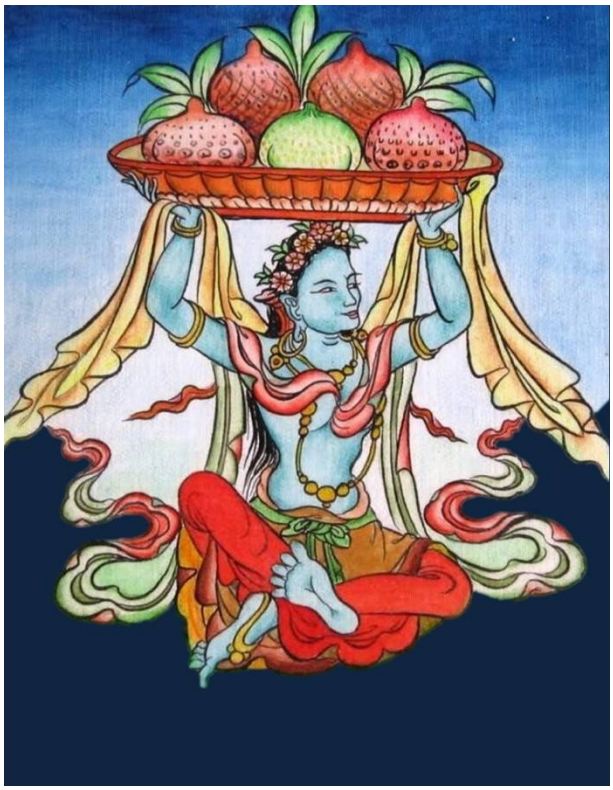


Рис. 10. Плод бильвы (Aegle marmelos), одна из восьми благоприятных субстанций. Источник: phubdorjiwang.com.

Эгле мармеладное, или айва́ бенга́льская (*Aegle marmelos*) является одним из священных деревьев, и его вырубка строго запрещена. Различные части растения, листья, плоды, семена, обогащают рацион человека и имеют огромное применение в местной медицине. Созревшие фрукты использовались в качестве тонизирующего средства для сердца и мозга, а также в качестве вспомогательного средства от дизентерии. Таким образом, плод символизирует благоприятность и способность лечить болезни [4]. Существуют многочисленные лекарственные травы, которые, как бильва, не только обладают лечебными свойствами, но и играют значительную роль для окружающей среды.

Семена горчицы также встречаются в различных произведениях буддийского искусства. Считается, что Ваджрапани предложил семена горчицы Будде, который

благословил их как священное средство для избавления от пессимизма и от злых духов. Обычно они используются в тантрических ритуалах и в усмирении злых духов, а в быту для получения горчичного масла. Семена горчицы символизируют преодоление негативных влияний как в материальном, так и в духовном мире.

Дерево *ашока* (*Saraca indica*) также имеет символическое значение в буддизме. Считается, что царица Майя родила Будду в саду под деревом Ашока. Согласно обычаю, она гуляла в саду, пока не пришла к Ашоке, чтобы отдохнуть. При этом дерево Ашока таинственно наклонилось к ней, и она ухватилась за ветку. В этот момент появился Будда.

Китайский дуб (*Quercus variabilis*) олицетворяет великолепие и силу. Желуди китайского дуба используются в лечебных целях, а его листья служат пищей для дикого шелкопряда.

Дурман (*Datura stramonium*) именуют «трубой Ангела» и, как полагают, он способен вызывать гневное божество для удаления ядов. Он также часто изображен на танка.

Традиционная тибетская медицины *Амчи*, или *Сова-Ригпа*, распространена во многих частях Гималаев. Это одна из самых ранних, систематизированных и хорошо документированных живых медицинских традиций. Сова-Ригпа – это «наука об исцелении», поскольку она обладает богатым хранилищем знаний и сочетает в себе науку, искусство и философию. В семнадцатом веке Тибет стал свидетелем развития медицинских знаний, с созданием монастырского медицинского колледжа и написанием многочисленных медицинских текстов, включая набор из 79 танка. Танка, написанные между 1687 и 1703 годами, представляют собой произведения схоластического искусства, где переплетаются практические аспекты терапевтической мудрости с буддийскими традициями. На этих танка изображены сотни лекарственных трав, древо диагностики, структура уязвимых точек, схемы анатомии человека, медицинские инструменты, точки прижигания и кровопускания, эмбриология человека, методы лечения, а также сам Будда врачевания. Наиболее важными среди них являются танка с изображением лекарственных трав и дерева диагностики. Чтобы поставить диагноз, врач-*амчи наблюдает, воспринимает и спрашивает*, что изображено на танка тремя стволами дерева, имеющего восемь ветвей и 38 листьев, обозначающих части тела, которые наблюдались и исследовались (рис. 11).

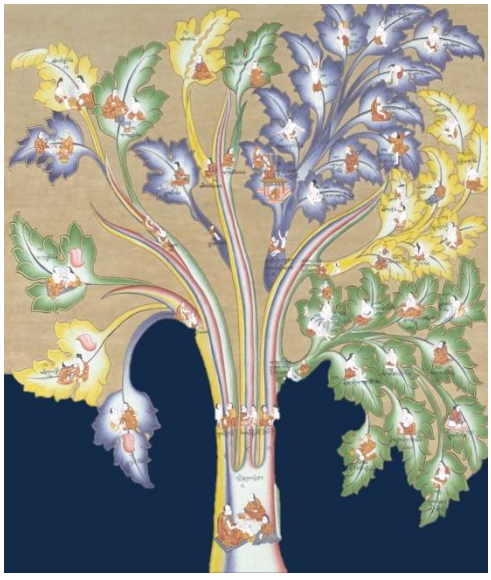


Рис. 11. Дерево диагностики, используемое в амчи-медицине. Источник: lazerhorse.org.

Названия растений и их экодуховное значение в произведениях буддийского искусства представлены следующим образом (табл. 1).

Таблица 1. Названия растений и их экодуховное значение в произведениях буддийского искусства

Названия растений	**Ботаническое наименование**	**Экодуховный смысл**
Ашока	*Saraca indica*	Изображается как дерево или ветвь, обозначающая *якши*, мифологические существа.
Ячмень	*Hordeum vulgare*	Изображается как колос ячменя.
Бильва	*Aegle marmelos*	Одна из «восьми благоприятных субстанций».
Дерево Бодхи	*Ficus religiosa*	Дерево, символизирующее просветление.
Китайский дуб	*Quercus variabilis*	Дерево, воплощающее величие и силу.
Чампака	*Nyctanthes arbor-tristis*	Изображается как белый цветок или как дерево, исполняющее желания. Это атрибут Будды *Майтрейи*, означающий доброжелательность и красоту.
Хризантема садовая	*Chrysanthemum morifolium*	Цветок, обозначающий осень и сбор урожая. Символ достижения просвещения и мира.
Цитрон	*Citrus medica*	Фрукт – символ удачи, успеха и плодородия.
Корн, полевой салат	*Zea mays*	Изображается как початок кукурузы.
Дурман	*Datura stramonium*	Символ мира и доброжелательности.
Дурва	*Poa cynosuroides*	Трава, являющаяся одной из «восьми благоприятных субстанций».
Лотос	*Nelumbo nucifera*	Один из «восьми благородных символов».
Горчица	*Brassica nigra*	Семена, являющиеся одной из «восьми благоприятных субстанций».
Харитаки	*Terminalia chebula*	Изображается как фрукт или цветок, означает хорошее здоровье. Будда врачевания держит цветущее растение Харитаки в левой руке (рис. 12).
Нага, сорт перца	*Magnolia champaca*	Цветок изображен в руках *бодхисаттвы* Майтрейи.
Париджат, вид жасмина	*Nyctanthes arbor-tristis*	Изображается как исполняющее желания божественное дерево с цветущими ветвями.
Тамариск	*Tamarix indica*	Фрукт, напоминающий сливу, изображается в руках богини Арьи Кунды Тары и Васушары.
Редис	*Raphanus raphanistrum*	Изображается как корень.
Рис	*Oryza sativa*	Изображается как зерно риса.

Рис. 12. Цветок харитаки (Terminalia chebula). Будда врачевания держит цветущее растение Харитаки в левой руке. Источник: meditationonlongisland.org.

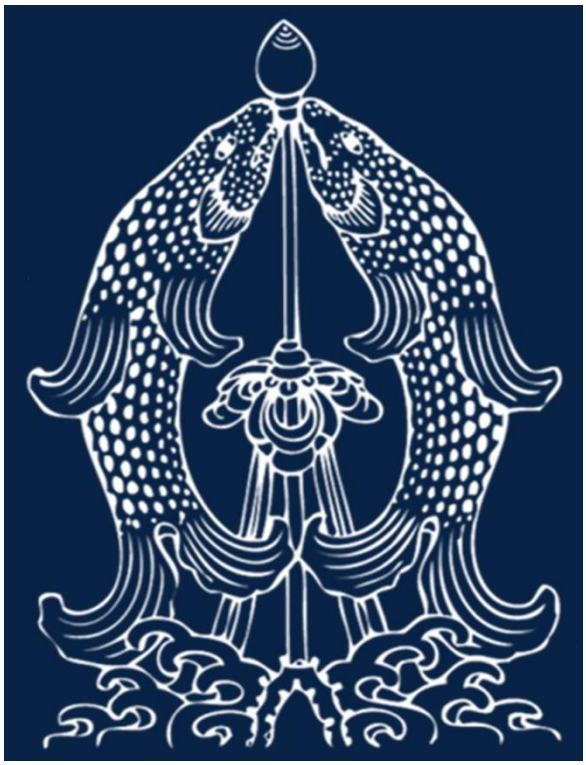


Рис. 13. Золотые рыбки. Источник: uihere.com.

Рис. 14. Пара золотых рыбок, распространенных в буддийском искусстве, символизируют свободу. Источник: shaolinchanqijian.com.

Рис. 15. Раковина дает пробуждение от невежества. Источник: shaolinchanqijian.com.

На картинах танка часто встречаются и животные, как правило, безвредные травоядные, например, кролики или антилопы, хотя можно увидеть и хищников. Птицы стоят на земле или плавают в воде. Пара морских монстров – смесь крокодила и слона – обычно изображается на «воротах» мандалы. Иногда на классических тибетских танка можно увидеть драконов [4]. Среди символических изображений животных наиболее часто встречается пара золотых рыбок, один из «восьми благородных символов», которые изображены плавающими в пруду (рис. 13, 14). Две золотые рыбы символизируют свободу: хотя океан велик и населен многими существами, но это не мешает рыбам в нем плавать. Здесь подразумевается, что можно мужественно жить и самому выбирать свой путь, даже если жизнь наполнена печалью и иллюзиями. Аналогично раковина, также один из «восьми благородных символов» буддизма, означает призыв к последователям праведности пробудиться от невежества (рис. 15) [1].

Иногда на танка изображены снежные львы (рис. 16). Снежный лев – небесное животное, которое символизирует героизм, абсолютное счастье, а также стихию земли и одно из четырех основных достоинств (рис. 17). Рев льва сравнивается с «громовой» проповедью Льва Будды, и сам лев символизирует силу его учения и напоминает о его величии. Лев всегда был связан с царской властью, с силой ума и с защитой. В буддизме львы также воспринимаются как образы сыновей Будды, обладающих властью умиротворять; они обычно изображаются на входах монастырей.

Рис. 16.Снежные львы, изображенные на танка. Источник: clipartmax.com.

Рис. 17. Снежный лев. Источник: shambhala.com.

Драгоценный слон и лошадь входят в число семи драгоценных эмблем буддийской иконографии. В буддизме слон символизирует умственную силу. Неконтролируемый интеллект, преобладающий в начале пути к самореализации, который может свернуть с пути и саморазрушиться, изображается в виде серого слона. Он должен быть взят под контроль с помощью практики праведности. Слоновые клыки также являются одним из благородных символов [1]. Сила и преданность, как полагают, являются основными чертами слона; следовательно, он становится символом физической и умственной силы, наряду с ответственностью (рис. 18).

Изображение лошади символизирует энергию и силу и связано с праной, жизненной энергией и, следовательно, со стихией воздуха, который жизненно важен для существования. Лошадь также означает преданность, искренность и быстроту (рис. 19). Ржание лошади символизирует способность Будды пробудить разум.

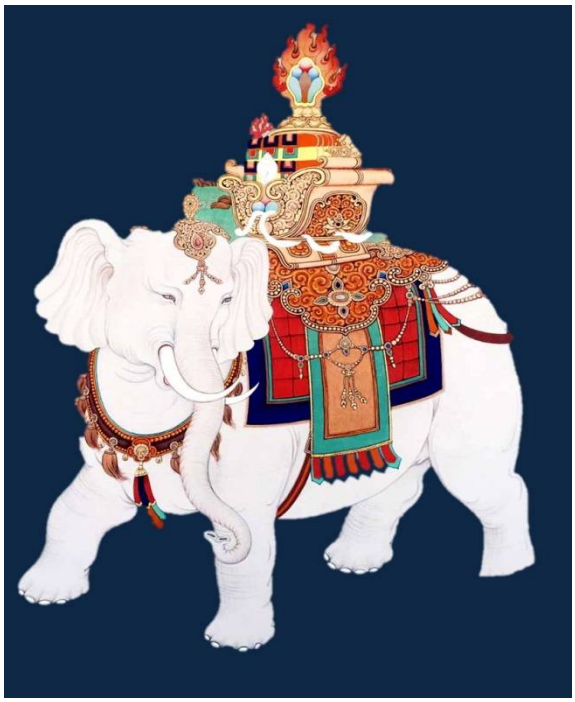


Рис. 18. Слон. Источник: tr.pinterest.com.

Рис. 19. Лошадь. Источник: in.pinterest.com.

Тигр в тибетском буддизме является символом настороженности, сострадания и уверенности. В традиции Ваджраяны многие божества изображены верхом на тигре и символизируют силу преодоления ужаса, земных желаний и невежества, необходимую для практики буддизма. На танка часто изображен великолепный тигр, окруженный многоцветными джунглями (рис. 20).

Рис. 20. Тигр. Источник: traditionalartofnepal.com.

Изображение павлинов связано с бодхисаттвами. Считается, что павлины одарены способностью потреблять ядовитую растительность без каких-либо вредных последствий; точно так же бодхисаттва способен превратить невежество в просветление, а ненависть – в любовь. Когда человек сталкивается с просвещенной мыслью, его разум раскрывается, как хвост павлина, со всеми его цветами и оттенками. Подобно павлину, который поглощает яд, превращая его в питание для своего тела, бодхисаттва сублимирует зло и страдание в путь духовного восхождения.

Таким образом, помимо священных персонажей, в танка изображаются животные, а также мифические существа, люди и полубоги. Люди, в основном, показаны как ученики центрального священного персонажа. Реальные и мифические животные очень разнообразны: помимо отмеченных, это олени, буйволы, черепахи и т. д. Каждое из них имеет свой экодуховный смысл (табл. 2).

Таблица 2. Названия животных и их экодуховное значение в произведениях буддийского искусства

Животные реальные или мифические	**Научное наименование**	**Экодуховный смысл**
Антилопа	*Antilocapra americana*	Символизирует йогу и равновесие.
Обезьяна	*Hominoidea*	Означает жадность и неподготовленность ума. В положительном смысле символизирует настойчивость.
Буйвол	*Bubalus bubalis*	Пьедестал бога Ямы.
Ворона	*Corvus splendens*	Символизирует наглость.
Лань (Олень)	*Odocoileus virginianus*	Означает сочувствие.
Собака	*Canis lupus familiaris*	Атрибут гордости.
Дракон	Легендарное животное	Символизирует власть, господство над морем и водную стихию (рис. 21).
Слон	*Elephas maximus*	Символ спокойствия, великолепия и силы духа; часто изображаются только клыки, символизирующие слона.
Золотая рыбка	Мифологическая рыбка в буддийской иконографии	Один из «восьми благородных символов»; означает погруженность всех живых существ в море материальной жизни.
Гаруда	Легендарная птица – царь птиц	Мудрость, контроль над небом и стихия огня.
Заяц	*Lepus spp.*	Один из «*Четырех бессмертных друзей*» (пояснение см. ниже).
Лошадь	*Equus spp.*	Символизирует энергию и силу.
Белый конь	Легендарное животное	Символизирует удачу.
Лев	*Panthera leo*	Означает смелость, контроль над вершинами

		и стихию земли.
Снежный лев	Небесное животное в буддизме	Символизирует примирение конфликтов и разногласий.
Сурок	*Marmota spp.*	Указывает на перерождение.
Наг	Мифическое змееподобное существо	Наги – стражи Будды, олицетворение праведности. В негативном смысле – символ смертных, которые распространяют болезни и несут невезение, когда раздражены.
Павлин	*Pavo cristatus*	Означает трансформацию зла в добро.
Свинья	*Sus scrofa domesticus*	Указывает на невежество.
Красный коралл	*Corallium*	Символ жертвы и стремление к достижению духовных высот.
Правозакрученная раковина	*Turbinella pyrum*	Один из «восьми благородных символов», означает звук учения Будды, распространяющийся повсюду свободно и пробуждающий учеников от сна неведения (рис. 22).
Петух	*Gallus Gallus domesticus*	Означает привязанность и желание.
Змея	*Serpentes*	Символизирует отвращение или ненависть, но также и постижение пяти Будд, пяти элементов и пяти цветов. Змеи означают желание.
Лебедь	*Cygnus spp.*	Связан с богиней Тарой.
Тигр	*Panthera tigris*	Трон многих божеств, особенно тех, кто обладает гневной или воинственной природой. Шкура тигра вокруг пояса означает устранение неверного убеждения. Символизирует уверенность, владычество над лесом и воздушной стихией.
Черепаха	*Testudines spp.*	Символизирует вечное блаженство.
Волк	*Canis lupus*	Символ зверя многих божеств.

Танка Дордже Готраб изображает гневного гуру, бога Ринпоче Дордже Готраба – могущественного защитника буддизма, уничтожающего болезни и эпидемии и особенно почитаемого в традиции Ньингма. На картине он изображен верхом на девятиглавом буйволе, окруженный огнем, с Гарудой и Ваджрапани наверху (рис. 23).

Рог носорога, клыки слона и разветвленные кораллы входят в семь драгоценных знаков Чакравартина. Популярны символические эмблемы, такие как «Три триумфальных создания гармонии», «Четыре бессмертных друга», «Эмблема колеса и оленя» и т. д. Эти изображения имеют экодуховное значение по той причине, что они имеют как духовные, так и экологические элементы.

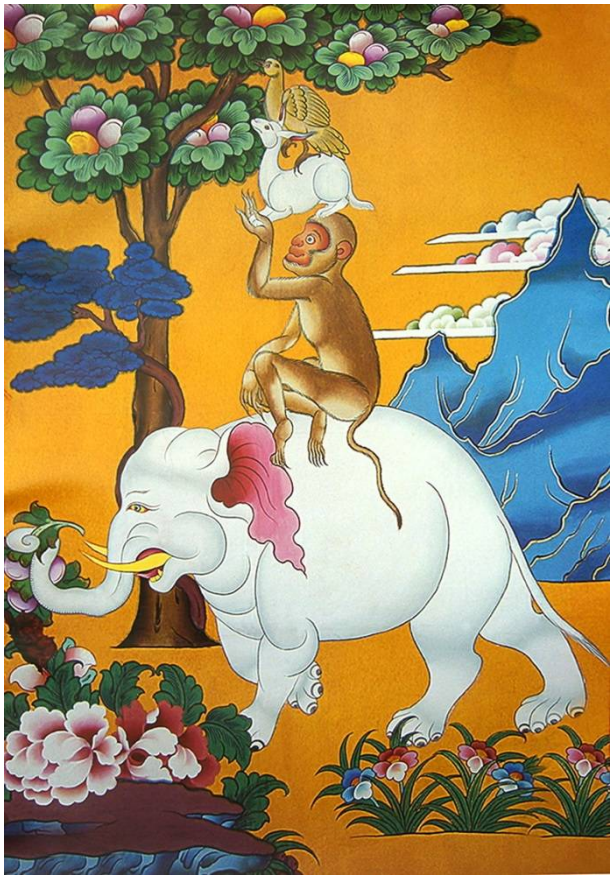
Рис. 21. Дракон. Источник: rutimge.pw.

Рис. 22. Правосторонняя раковина. Источник: tibethouse.us.

Рис. 23. Танка Дордже Готраб. Источник: traditionalartofnepal.com.

Среди различных тем картин танка популярны иллюстрации джатакских сказок и других священных рукописей. «Четыре бессмертных друга» – это одна из таких тем, представляющая собой иллюстрацию известной сказки, где показаны отношения между четырьмя животными: слоном, обезьяной, кроликом и птицей (рис. 24) [11]. На картине изображен слон, поддерживающий обезьяну, которая, в свою очередь, поддерживает кролика, а кролик поддерживает птицу, чтобы получить плоды с дерева. Картина символизирует взаимозависимость, гармонию и единство среди животных разной величины и разной силы. В экодуховном контексте птица символизирует самого Будду, остальные животные – его главных учеников: кролик – Шари Путру, обезьяна – Маудгальяяну и слон – Ананду. История четырех друзей, рассказанная Господом Буддой своим ученикам, выглядит следующим образом: оказавшись в лесу, слон, кролик, обезьяна и птица спорили за право владения деревом, плодами которого все они намеревались питаться. Слон указывал, что он первым заметил дерево. Обезьяна утверждала, что она всегда питается фруктами. Кролик утверждал, что он ел листья дерева, когда дерево было еще маленьким. Птица, которая наблюдала за спором,

сказала, что дерево принадлежит ей, потому что оно не выросло бы, если бы птица не выплевывала семя из съеденных плодов. Слон, обезьяна и кролик поклонились птице и посчитали ее своим старшим братом. Четыре животных стали друзьями и решили разделить дерево, наслаждаясь его красотой, ароматом, фруктами и тенью. Стоя друг у друга на спине, они достигли вершины баньянового дерева.



Слева:
Рис. 24. Четыре бессмертных друга. Источник: roundtheclockstories.blogspot.com.

Справа:
Рис. 25. Самоотверженный Кролик и Бог Шакра. Источник: himalayanart.org.

Эта история подчеркивает важность сотрудничества, что в биологии проявляется, например, в симбиозе. По другой версии в одном из предыдущих воплощений Господа Будды в лесу жили четыре благородных существа – птица, обезьяна, кролик и слон. Однажды они решили выразить благодарность старшему из них. Младший выражал почтение более старшему, неся его на спине. Соответственно, слон поставил птицу на макушку головы, кролика на шею и обезьяну на спину. Затем птица напомнила, что они должны соблюдать пять основных духовных дисциплин на протяжении всей своей жизни. Птица начала практиковать эти дисциплины с помощью своих крыльев, слон – клыками, кролик – лапами и обезьяна – шкурой.

Согласно Лхадипу Уджену Лхандупу, известному художнику, картина «Четыре бессмертных друга» появилась впервые в Тибете и проникла в Бутан, а ее тема могла возникнуть из древних буддийских писаний *Канджур* и *Танджур*. Здесь очевидна мораль взаимопомощи и отказа от эгоизма. Считается, что всякий раз, когда человек смотрит на танка с изображением четырех бессмертных друзей, его десять добродетелей укрепляются и ум достигает состояния равновесия.

Существует еще ряд популярных историй, нашедших отражение в танка. Многие из них посвящены воплощениям высоких существ в животных, как, например, история

о бодхисаттве, который родился кроликом, и боге Шакре (эпитет бога Индры) (рис. 25). Даже будучи кроликом бодхисаттва обладал праведностью и жизненной силой настолько, что другие животные считали его царем. Среди его преданных друзей и учеников были выдра, шакал и обезьяна. Однажды было решено, что на следующий день каждый из них предложит какой-нибудь подарок любому, кто проходит через лес. Но у кролика не было ничего, кроме травы, и он решил предложить свою собственную плоть. Услышав это, бог Шакра отправился испытывать животных под видом усталого и голодного кочевника. Выдра принесла ему рыбу, а обезьяна – спелое манго. Кролик объяснил, что он предложит свое тело, и не задумываясь прыгнул в пламя. Но Шакра вытащил кролика, а затем вознес его на небеса и представил его другим богам. Затем он украсил изображением кролика свой дворец и лик луны. Подобные истории, изображаемые на танка, прививают этику самопожертвования и доброты, в том числе к миру природы.

Можно также отметить одну из Джатак (жизнеописаний различных воплощений Будды) – Руккха дхамма Джатаку, где повествуется о рождении Будды деревом Сал (*Shorea robusta*) в Гималаях. Во время правления царя Вессава дерево Сал приказало всем своим родственникам обитать вместе в лесу. Одни деревья подчинялись его предложению, но другие, эгоистичные и индивидуалистичные, предпочли расти поодиночке у поселений, где люди, которые любили деревья Сал, приносили им всяческие подношения. Но однажды налетела буря и сильно повредила эти изолированные деревья, тогда как растущие в лесу не пострадали. Эта история подчеркивает взаимозависимость всех живых существ и порочность индивидуализма и эгоизма, что весьма актуально в наше время, когда эгоцентричное эго современного человека стало одной из основных причин разрушения природы.

Слева: Рис. 26. Три триумфальных создания гармонии, символы всеобщей любви. Источник: kagyulibrary.hk.

Справа: Рис. 27. Эмблема Колеса и оленя. Источник: spiritualray.com.

В мифологии буддизма «три триумфальных создания гармонии» представляют собой сочетание шести традиционных врагов – гаруды и снежного льва, выдры и рыбы, крокодила и морской улитки – то есть три сверхъестественных комбинированных существа, которые считаются символами всеобщей любви (рис. 26). Комбинация противоположностей порождает удивительные символы, где мифические существа из

конкурирующих пар животных объединяются для демонстрации гармонии, например, снежный лев и гаруда. Эти комбинированные существа часто изображаются на знаменах победы, символизируя разрешение конфликтов и преодоление различий.

В «Эмблеме Колеса и оленя» «Колесо Дхармы», один из восьми благородных символов, обычно изображается между двумя оленями, что напоминает о первой проповеди Будды в оленьем парке, когда олени собрались вокруг него и наслаждались божественной беседой. Изображение оленей по обе стороны «Колеса Дхармы» напоминает о том, что Будда ценил всех живых существ, а не только людей (рис. 27).

Дракон, лев, тигр и *гаруда*, символизирующие четыре стороны света, окружают четыре угла буддийского флага, с «конем ветра» (буддийский символ) в центре флага. Снежный лев изображен на востоке и символизирует абсолютное счастье, чистый ум, свободный от недоверия. Он символизирует великолепие, а также самоконтроль над телом и разумом. Тигр изображен на юге и символизирует уверенность в себе, доброту и скромность. Он спокоен, обладает врожденным чувством удовлетворенности и самореализации, что сопутствует состоянию просветления. Конь ветра, легендарное существо, объединяет скорость ветра и силу лошади и, как полагают, передает земные молитвы небесам. Этот символ связан с победой и с космическим элементом. Конь ветра, несущий на себе жемчужину просвещения, исполняющую желания, является одним из наиболее распространенных символов на молитвенных флагах [1]. Изображение *гаруды* – царя птиц – размещается и означает смелость и свободу от страхов. Дракон изображается на западе, его рев с небес пробуждает человека от сна невежества.

Некоторые животные, такие как лебеди, павлины и олени, считаются богами и часто изображаются на танка живущими в небесных садах. Многие мифологические существа, такие как якши и гандхарвы, живут в горах или на деревьях. Разнообразные фаунистические и флористические декоративные элементы часто украшают оружие: цветочный узор на луке и стрелах или рукоятка меча с изображением скорпиона. Лотос, дерево, исполняющее желания, перья павлина и т.д. – различные ритуальные атрибуты, изображаемые на танка.

На ландшафтах танка можно увидеть снежные горы, пышные зеленые луга, ручьи и водопады (рис. 28). Обычно изображается лето или весна, когда снег виден только на вершинах гор, хотя изредка на танка можно видеть грозовые тучи или вспышки молнии и далекий дождь. Таким образом, пейзажи отражают яркую, живую, искрящуюся красками природу, которая символизирует просветление. Многие пейзажи являются вымышленными, созданными на основе священных текстов, например, Западный Рай – Чистая Земля будды Амитабхи в буддизме Махаяны, описанная в Сукхативьюха-сутрах. В то же время большую часть картины обычно занимают персонажи, и для пейзажа остается немного места.

Замечательная картина, имеющая явный экодуховный смысл, изображает «Поклонение Обо», распространенное в Монголии (рис. 29). Обо (овоо) – древнее святилище, связанное с духом горы или перевала, которому надлежит поклоняться. Это, как правило, гора с необычной формой, с источниками воды, питающими местность, рядом с которой создаются каменные насыпи-святилища. Проходящие мимо люди делают пожертвования Обо, чтобы благословить свое путешествие. Считается, что довольные духи дарят плодородную землю, хорошие погодные условия, здоровье

и предотвращают стихийные бедствия. Поклонение Обо – это экодуховная практика в Монголии, которая часто изображается на танка.

Рис. 28. Пышный зеленый пейзаж с горами, рекой, растительностью и облаками. Источник: exoticindiaart.com.

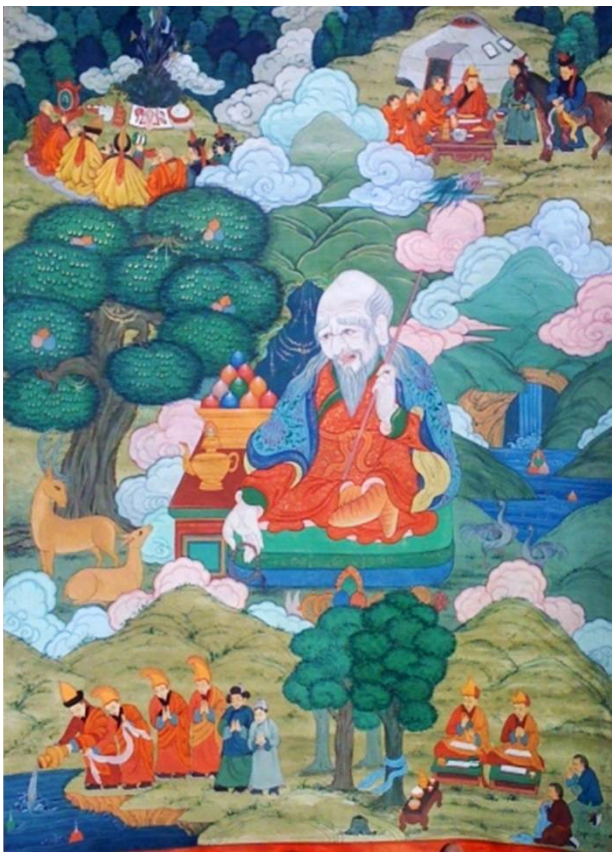


Рис. 29. Поклонение Обо. Источник: arcworld.org.

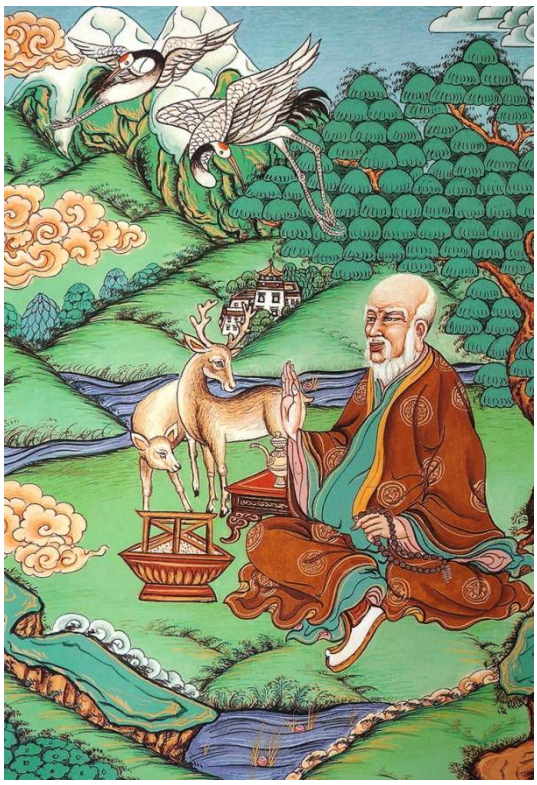


Рис. 30. Танка «Белый старец» с традиционными символами. Источник: paintingvalley.com.

Цагаан Овгон, «Белый старец» в монгольской мифологии, также часто изображается на танка окруженным шестью традиционными символами: персиковым деревом, скалой в форме раковины, журавлем, хрустальными четками, чистым потоком, выходящим из священной скалы, и оленем (рис. 30). В тибетском буддизме белый старик известен как Церинг Тук, или бодхисаттва долголетия, и изображается на фоне мирного пейзажа с оленем, водой и журавлями. Иногда на танка показано жертвоприношение потоку или же поклонение Обо для защиты гор. В других сценах монахи умоляют духов деревьев прощать тех, кто их вырубает, а дровосеки при этом демонстрируют понимание своей вины. Таким образом, здесь очевиден эко-духовный смысл картин.

Символы долгой жизни и природной гармонии, изображаемые на танка:

– персики (*Prunus persica*): плоды вечной жизни, означающие изобилие природного мира;

– сосна (*Pinus spp*.). Вечнозеленая сосна символизирует долгую жизнь и нужду человека в растениях;

– вода. Чистая, прохладная, целебная, без запаха вода означает важность всего чистого, незамутненного как в повседневной жизни, так и в духовной практике;

– камень. Он символизирует неизменность и величие природы; подчеркивает тот факт, что человек является лишь небольшим фрагментом единой Вселенной;

– журавли (*Grus grus*): считаются наиболее долгоживущими птицами;

– олень (*Odocoileus virginianus*). На нем иногда изображают Цагаана Овгона. Олень также часто символизирует святого, так как считается, что и святой, и олень каждую ночь спят в разных местах.

Природные мотивы танка утверждают мысль о бережном отношении к природе; буддийские символы побуждают человека охранять все формы жизни на земле.

Помимо этого, на танка часто можно видеть солнце, луну, радугу, а также пять основных стихий: землю, воду, огонь, воздух и космос в целом. Стихия земли символизирует твердость, силу материи. Земля представлена на танка в виде зеленых холмов, характерных для горных пастбищ, или в виде гор, которые означают силу концентрации и устойчивость. На картинах холмы частично затенены, чтобы создать трехмерное изображение, а контуры гор фрагментированы с небольшими цветными пятнами, изображающими траву, кустарники или далекие деревья темно-зеленого цвета [1]. Художники также часто любят рисовать заостренные камни с голубыми, зелеными или коричневатыми оттенками цвета, окаймленные золотыми линиями, или пещеры с выходящими из них источниками. На вершинах горного хребта – пятна белого снега, а сам цвет гор варьируется от белого до светло-голубого; границы снега выделяются темно-синим цветом. Скала с водным потоком часто означает исток одной из четырех великих рек: Сатледж, Инд, Брахмапутра и Карнали, которые берут свое начало на горе Кайлас. На танка также нередко изображена гора Меру – священная пятивершинная гора буддийской космологии, которая считается центром всех физических, метафизических и духовных вселенных.

Стихия воды, согласно буддизму, означает движение, в то время как стихия огня означает энергию. Вода изображается в виде ручьев, водопадов и озер и выглядит как некое твердое тело, лишенное прозрачности; часто делится на зоны с помощью волнистых белых или синих линий. Водное пространство символизирует неизмеримую глубину познания. Стихия воздуха обозначает мощь притягивающих или

отталкивающих сил. Считается, что материальный мир – не что иное, как сочетания и перестановки этих элементов. В дополнение к ним в буддизме говорится о стихии пространства и элементе сознания. Небо на танка, как правило, голубое, хотя можно увидеть и другие цвета. Вверху его оттенок обычно темнее. Основной узор облаков – это линия завитков или «рулон» с темным отверстием в середине (рис. 31).

Рис. 31. Изображения облаков на танка.
Источник: in.pinterest.com.

Цвет облаков может быть голубым, серым или зеленым, а иногда они могут быть розовыми, желтыми или оранжевыми, даже коричневатыми. Облако в виде трилистника означает тело, разум и речь Будды, в то время как плавающие облака или туман – это синтез сострадания и мудрости для достижения самореализации. В то же время облака часто символизируют несовершенство сознания: они могут приходить и уходить, как временные мысли или заблуждения, которые замутняют истинную природу ума. Радуга обычно показана в пейзажах танка с изгибами или петлями. Она может состоять из четырех цветов или даже меньшего числа. Радуга – это вечное представление о вечном счастье. Солнце и луна на танка помещаются в противоположных углах картины. Солнце окрашивается в оранжевый или красный, а цвет луны – белый или светло-синий. В буддизме солнце символизирует мудрость, а луна – символ сострадания.

Заключение

Обращение к древним видам духовного искусства может помочь в выявлении пробелов и ошибок современной человеческой цивилизации. Вышеизложенное показывает, что в древнем искусстве заложен экодуховный смысл, который прямо или косвенно способствует сохранению природы. Живопись танка – это проявление лучших качеств души, ее почитание великолепия природы, которое выражено в бережности и тщательности изображения.

Природа всегда стимулировала чувства и разум человека, и в художественном творчестве различными способами раскрывалась связь между человеком и природным миром. Изобразительное искусство древности отразило мудрость человека, его тонкое понимание красоты мира. Поэтому танка говорит не только о художественном

мастерстве ее создателей, но и об их глубокой духовно-экологической направленности. Осознание синтеза экологии, культуры и духовности, сохранение памятников искусства и извлечение уроков из них может внести важный вклад в поиск путей выхода из сегодняшнего глобального цивилизационного кризиса.

Примечания

1. *Примечание переводчика:* «Восемь благоприятных субстанций (санскр. *ashtamangaladravya*, тиб. *bkra shis rdzas brgyad*), или «приносящих удачу», образуют вторую группу ранних буддийских символов. Эта группа включает: 1) зеркало, 2) драгоценное лекарство, 3) йогурт, или свернувшееся молоко, 4) траву дурва, 5) фрукт бильва, 6) белую раковину, 7) киноварь, или порошок вермильона, 8) семя горчицы. Как и восемь благоприятных символов, эти восемь субстанций, вероятно, также имеют добуддийское происхождение и были приняты в ранний буддизм. Они представляют особую группу подношений, которые были дарованы Будде как символы Восьмеричного благородного пути истинного воззрения, истинного мышления, речи, действия, образа жизни, усилия, внимательности и медитации. Как и восемь благоприятных символов, восемь благоприятных субстанций в буддизме Ваджраяны были впоследствии обожествлены и образовали группу восьми богинь подношений» (Бир Р. Тибетские буддийские символы. Справочник / пер. с англ. Л. Бубенковой. – М.: Ориенталия, 2013. – 336 с. – С. 39. (Оригинальный источник: [1])).

Литература

1. Beer R. The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols. Boston: Shambhala Publications, 2003.

2. Bonfiglio O. Celebrating Earth Day through Eco-Spirituality. The Huffington Post, 2012. https://www.huffpost.com/entry/celebrating-earth-day-thr_b_1443291.

3. Das S. C. A Tibetan–English Dictionary. Delhi: Motilal Banarsidas, 1995.

4. Dutta A., Lal N., Naaz M., Ghosh, A. and Verma R. Ethnological and Ethno-medicinal Importance of Aegle marmelos (L.) Corr (Bael) Among Indigenous People of India. In: American Journal of Ethnomedicine, 2014, No. 1(5), pp. 290-312.

5. Jackson D. and Jackson J. Tibetan Thangka Painting: Methods & Materials. London: Serindia Publications, 1998.

6. Jones N. A., Shaw S. Ross H., Witt K., and Pinner B. The study of human values in understanding and managing social ecological systems. In: Ecology and Society, 2016, No. 21(1), p. 15.

7. Kellert S. R. A bio-cultural basis for an ethic toward the natural environment. In: Rockwood L., Stewart R., and Dietz T., editors. The foundations of environmental sustainability: the coevolution of science and policy. Oxford University Press, Oxford, UK, 2008. http://dx.doi.org/10.1093/acprof: oso/9780195309454.003.0021

8. Lincoln V. Eco-spirituality. In: Journal of Holistic Nursing, 2000, No. 18 (3), pp. 227-44.

9. Monkhsaikhan D. Sutras for the Worship of Sacred Sites, Ulaanbaatar: Alliance of Religion and Conservation. World Bank & World Wide Fund for Nature, 2000.

10. Palmer M., Finlay V. Faith in Conservation: New Approaches to Religions and the Environment. Washington, D.C.: World Bank, 2000.

11. Sahni P. Environmental Ethics in the Buddhist Jataka Stories. Religions, 2012, pp. 137-153.

12. Schalkwyk A. Sacredness and Sustainability: Searching for a Practical Eco-Spirituality. In: Religion & Theology, 2011, No. 18.1/2, pp. 77-92.

13. Sukhbaatar O. Sacred sites of Mongolia, Ulaanbaatar: World Wide Fund for Nature & Alliance of Religion and Conservation, 2000.

14. World Bank. Faiths and the Environment: World Bank Support. Washington, D.C.: World Bank, 2006.

Статья поступила в редакцию 19 октября 2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.008

ETHICS IN AESTHETICS: ECO-SPIRITUAL AND ELEMENTAL SYMBOLISM IN THANGKA PAINTINGS

Pankaj Gupta
Dr., Sr. Research Officer,
Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University.
India, Shimla.
pkpmahajan@gmail.com

Abstract

The ancient civilizations of the world show how the primitive man lived in harmony with the nature and respected its elements. Painting, sculpture, architectural adornment, and the ornate art forms draw inspiration from nature and consequently impersonate love, admiration, and ethics of conservation. Eco-spirituality emerges from a realization of cosmic world and gaining the popularity owing to a need for reconsidering man's bond with nature, which has enfeebled due to growing environmental crisis, climate change, global warming that need to be handled. Buddhism, one of the ancient religions of the world, laid emphasis not only for valuing the living beings but also for their living spaces. Thangka are used to instil aspects of Buddhism among the learners and monks, describe the historical events, illustrate myths linked with the deities, and depict the useful ethno-biological aspects of medicinal plants and animals. Eco-spiritual elements remained the theme of Thangka paintings and are extensively used in these to instil the thought of conservation of ecology. A number of trees, creepers, shrubs, herbs are painted in Thangka paintings. In addition to this, the Thangka paintings depict a number of animals like, horses, deer, elephants, lions, tigers, peacock, etc. Relational values convey the connection between an individual and ecological attributes and this can help in recognizing the gaps and realizing the faults on the part of human civilization. The understanding of deep cognitive values hidden in the artwork, when appreciated and valued can provide an inclusive answer for negotiating suitable outcomes. This paper examines the eco-spiritual and elemental symbolism in Thangka paintings.

Keywords: ecospirituality; Thangka Paintings; Tibetian Buddhism; environmental ethics; Green Buddhism; symbolism; floral elements; faunal elements; planetary elements; landscapes.

Bibliographic description for citation:

Gupta P. Ethics in Aesthetics: Eco-Spiritual and Elemental Symbolism in Thangka Paintings. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 86-140. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.008. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/16/ (In Russian and English).

...We all cherish tranquillity. For example, when spring comes, the days grow longer, there is more sunshine, the grass and trees come alive and everything is fresh. People feel happy. In autumn, one leaf falls, then another, then all the beautiful flowers die until we are surrounded by bare-naked plants. We do not feel so joyful. Why is this? Because deep down, we desire constructive, fruitful growth and dislike things collapsing, dying or being destroyed. Every destructive action goes against our basic nature; building, being constructive, is the human way…

His Holiness the Dalai Lama, 1992.

Introduction

From the times of yore, man has lived in harmony with the nature, and this is the vital component of every culture, which is divulged in diverse conventional beliefs and practices. At the same time, its conservation is not a new thought, but was an intrinsic feature of psyche and conviction, which permeates each aspect of life. The protection of nature and its elements is reflected in the daily lives of human society, valued in myths, folklore, arts, and ethos. The vital principles of ecology – the inter-relationship and inter-dependence of life – were theorized in the ethos and revealed in the ancient scriptures. Every nation across the globe has deep-rooted traditions linked with the conservation. The ancient visual reflection of man's love and respect for nature can be seen in thousand years old cave paintings at Bhimbetka in the Central India portraying human beings living in harmony with birds and animals. The excavations of the Indus Valley Civilization substantiate man's concern for wildlife, which can be seen in the seals exemplifying the symbols of animals. Furthermore, every religious conviction of the world laid stress on the values, beliefs, and attitudes that spread cross-cultural reverence for nature and its elements. The art and literary works value nature and appreciate the ecological balance. Diverse images of nature's five elements, forests, plants, animals, landscapes, water bodies, and sky are depicted in the paintings, sculpture, engravings, and other art works.

With the passage of time, the age-old cultural ethos and traditions, which formed the basis of ecological conservation faded into oblivion; and after a mad race for the development, which disturbed the ecological balance, man again thought of going for sustainable development and organized Stockholm Conference and Earth Summit. Though, these conventions have become the need of the hour, still the fact is that the man has to peep into the past for synchronizing the ancient ecological principles with the contemporary thought to find out means for managing the environmental problems. His Holiness the Dalai Lama during the Rio Earth Summit in Rio De Janeiro, Brazil on June 1, 1992 said:

"…I believe that to meet the challenge of our times, human beings will have to develop a greater sense of universal responsibility. Each of us must learn to work not for his or her self, family or nation, but for the benefit of all mankind. Universal responsibility is the real key to human survival. It is the best foundation for world. Peace, the equitable use of natural resources and through concern for the future generations, the proper care of the environment…".

Eco-spirituality, an expression of spiritual link between man and environment, unites ecology and spirituality and establishes an interface between religion and ecological activism (World Bank, 2006). The contemporary environmental crisis has prompted man to draw

lessons from the past and look into the ecological implications of art and aesthetics, away from the materialistic world (Lincoln, 2000, Schalkwyk, 2011, Bonfiglio, 2012).

According to the Buddhist belief, in rebirth, man can be reincarnated in the form of animal, plant or even the non-living entity. Hence, the Buddhist beliefs taught not to pollute, kill, or harm any of the elements of life, but to judiciously use the natural resources so that these can be conserved for the generations to come. Even the contemporary thought, underlines the interdependence of biotic and abiotic components of ecosystem and emphasize on equal respect for the two. The modern concept of sustainable development stresses on the same thought as underlined in the primitive one. Buddhism stresses the link and interdependence of nature's elements – both in the visible and the invisible realms. Buddhist philosophy explains the organic and nonorganic world and the link between the two. According to the Buddhist perspective, the ecological issues in the organic world are due to the pollution of the inner-self or the non-organic world. Man's greed is endless and the environment we live in has its limitations and carrying capacity, and the Buddhist thought try to regulate the same. Another instance can be of Mongolian Buddhism, which just like Tibet merged the indigenous traditions of valuing environment by recognizing mountains, rivers, or landscapes as sacred, and managing these by preventing the hunting. The myths, prayers, and narratives of Mongolia still talk about man's relationship with nature. All elements of nature are seen as a part of a collective entity, where the blue sky is regarded as the father and the earth as the mother. It was believed that each element of nature has a spirit master, and in order to co-exist amicably, some offerings were made and the rules were to be followed, for instance, avoid digging the earth, polluting rivers, cutting trees, destroying the roots of grasses, disturbing habitats of the animals or hunting without reason. It was thought that violation of the rules could bring about calamity to the violator, his clan, and society. Many such practices had been the part of Buddhist traditions, where the nature's spirits are linked with nagas or serpents. While Buddhism in Mongolia codified erstwhile environmentally sound traditions, it also evolved its own customs. As a matter of fact, the monks are trained to love and safeguard flora and fauna and use the environment selflessly. The mountains, rivers, and forests are considered sacred – either for the reason that these are the dwelling place of a deity or that these are regarded as the benign form of deity. Such taboos have helped in safeguarding the sacred and eco-cultural landscapes. Some sacred landscapes are believed to house the spirit masters – who are thought to assume the shape of mountain, for instance the bird-shaped Bogd Khaan Mountain to the south of Ulaanbaatar, the capital of Mongolia, has shape similar to that of a *garud*, the mythical bird (Monkhsaikhan, 2000 and Sukhbaatar, 2000). Likewise, the animals are considered sacred for their association with the eco-cultural landscapes, for example, snakes and fish are believed to be the animals of the *nagas*, or the nature spirits. Hence, their hunting was considered as an evil. These beliefs have not only helped in imbibing the thought of conservation, but have offered protection to the rich floral and faunal diversity of region.

Kellert (2000) categorize ten values that indicate man's relationship with the natural world; these are: aesthetic, dominionistic, ecologistic-scientific, humanistic, moralistic, naturalistic, negativistic, spiritual, symbolic, and utilitarian. Of these, aesthetics is an admiration of the physical attraction and beauty of nature, while moralistic is ethical concern for nature and naturalistic is pleasure of being captivated by nature. The spiritual is the feelings of divine existence and respect for nature and symbolic means drawing philological and meditative

motivation from nature. In its appreciation of several interdependencies between man's welfare and ecological condition and function, Kellert's categorization is mainly useful for understanding connection in socio-ecological systems. Kellert's typology holds that man's ethics in relation to the environment are initiated in human biological requirements and are designed and intervened by individual and cultural learning and experience. By valuing each assigned ethic, it would be useful to determine why that species or ecosystem is considered vital to an individual, or group, and to recognize the apprehended or relational values linked with it. This can be achieved by appreciating the values hidden in the aesthetics and acquiring knowledge from the same (Jones et al. 2016).

The conservation principles not only find mention in the ancient religious texts but became the subjects of religious artworks. Even today, the proponents of every religion talk about the principles of ecological conservation and their artworks have the reflections of these philosophies (Palmer and Finlay, 2000). Though Buddhism was founded in the ancient India between the 6th and 4th Century BC, but even today, most Buddhist scholars, while looking at growing environmental crisis has developed '*Green Buddhism*'. Gary Snyder, one of the pioneers of '*Green Buddhism*' made an effort to interweave Buddhist practice and ecological thinking. Though, '*Green Buddhism*' has not talked about air and water pollution, it uses sacredness to focus deeply on finding solution to the contemporary environmental problems. The religious scriptures, religious artwork, murals, carvings, and scroll paintings have illustrations of nature's elements, which have both eco-spiritual connotations. A deep insight of these will not only help in establishing a link between the two, but in learning the lessons from the same. In order to realize the essence of eco-spirituality in general and '*Green Buddhism*' in particular, there is need of looking at the eco-spiritual and elemental symbolism hidden in the Thangka paintings (Schalkwyk, 2011).

Thangkas: The Process Involved

Thangka scroll painting, a traditional schematised form of Buddhist art, consisting of a painted panel enveloped by a textile mantle held by scroll sticks and covered with a silk cover, has religious and eco-spiritual implication. The mantle of Thangka scroll usually consists of silk brocade, and the image is generally accomplished in natural colours. In general, the Thangka portrays significant Buddhist motifs, elements of nature, the Wheel of Life, images of Lord Buddha, life of Buddha, Buddhist deities and mandalas. Thangka is intricate and comprehensive artwork, with images inter-woven in a systematized geometric series of overlying lattices, which take weeks or even months to complete. These paintings perform important role in the life of Buddhist monks and medicine practitioners. Thangka also acts as mediums through which the prayers are offered. Most significantly, the Thangka art is an invaluable meditation tool and is an indication of the divine that is inspiring both visually and spiritually.

Thangka art is traditionally believed to be a Nepalese innovation brought into the light to Tibet by Princess Bhrikuti of Nepal who got married to Songtsan Gampo, founder of the Tibetan empire, around 620–632 CE. She brought with her the images of Avalokitesvara and other deities. During the reign of Songtsan Gampo many monasteries were built across the entire Tibetan plateau. When the Buddhism expanded, the need was felt for the propagation of sacred symbols and manuscripts. Artisans and monks of Nepal started transferring metal sculptures and manuscripts to Tibet. At the same time, the artists from

Nepal were invited by the King to paint the murals in Tsuglagkhang temple of Lhasa. By the 9th – 10th Century, the artisans were able to carry the Thangkas from one monastery to other and they started creating the artwork on cloth. It was how, a new school of Thangka painting came into being. Since Thangkas could be easily rolled and transported, these paintings gradually became common among the monks of medieval Tibet who moved frequently in the rural communities and monasteries to give divine discourses. These paintings are still used for teaching and spiritual practices. In the 14th – 15th Century, the artists started using brighter colours in Thangka paintings. The Tibetan artisans got inspired by the Tantric cult which was reflected in the Thangkas with a variety of symbols, including the elements of nature (Beer, 2003). There are two categories of Thangka paintings, viz. *Palas*, the descriptive paintings of the deities and *Mandala*, the mystical images of complex text, spheres, and squares. Usually, the Thangka is 60 cm wide and 90 cm long but, those used for rituals and monasteries are painted on walls and are life-sized. The vibrancy of Thangka paintings lies in the fact that it gives importance to symbolism, accurate specification, bright colours and intricate illustrations. The complex illustrations, motifs, figures and bright colours of Thangka paintings have fascinated the art lovers across the globe. Not only the Thangkas depict the elements of nature, but also make use of natural colours, minerals, and pigments to impart vitality to the artwork. This paper attempts to examine the eco-spiritual elements of Thangka paintings (JackSon, and JackSon, 1998).

In distinguishing various masterpieces, Thangka uses the shrines, the palace, buildings, rocks, clouds, trees, or sharply contrasting colours to differentiate and link the elements. The Thangkas predominantly depict the figures of Buddhist pantheon, which are believed to be the embodiments of enlightenment and absolute. The contents of Thangka paintings range extensively, including religious activities and characters from Buddhism and story scenes and backgrounds of high plateaus and mountains. Usually, the shimmering greens are used for rocks, trees, sky, and the ground. Individuals, structures and Buddha are created with warm tones of yellow and red. The artists not only take care of the overall effect of depiction but also lay emphasis on the detailed illustration of each image, for example, within each mount, the natural objects, maybe rocks and plants and other characters are merged using the same colouring scheme with diverse shades giving a layering impression. Line drawing is the basic method of traditional Thangka, which use gold threading to outline the figures and landscape through variable line thickness (JackSon, and JackSon, 1998).

The colours used in the traditional Thangkas comprise of powdered minerals and plant pigments, which are mixed with a particular glue and water. Mineral based colours make use of powdered coal for black colour, Lapislazuli for dark blue, Azurite for light blue, powdered Pyrite for yellow, powdered Hematite for red, powdered Malachite for green and powdered Diatomite for white. The main plant pigments include Chlorophyll, Betalains, Carotenoids, and Flavonoids which are used for making green, blue, orange, red, yellow, and pink colours. The process of making natural pigment-based colours is highly complex and involves experience and traditional skills, which is passed on from one generation to another. Before getting the natural colours, a base or substrate is traditionally produced by using yak leather glue (JackSon, and JackSon, 1998).

The nature's elements, viz. air, is recognized as blue or black and depicted as semi-circular; fire, identified as red and portrayed as triangular; water, identified as white is represented as circular; earth, identified as yellow is shown as square. The Thangkas serve

the transcendent purpose for monks, who are contemplating for self-realization. Meditation on individual colours can bring about spiritual transformation. In *Pancha-Varna*, the five colours, each colour has its own spiritual and aesthetic significance, for instance, black signifies wrath; white denotes contemplation and it transforms the illusion of ignorance to the wisdom of realism; yellow symbolizes nourishment and changes pride to wisdom of consistency; red represents conquest and transforms the misconception of attachment to the wisdom of judgement; green symbolizes exorcism and transforms jealousy into the wisdom of completion; and blue transforms annoyance into mirror like wisdom.

Thangkas: The Eco-Spiritual Symbolism

Thangka, besides depicting the *Palas* and *Mandalas*, displays floral and faunal elements, mountains, clouds, landscapes, and nature's elements. Portrayal of dense floral and faunal elements in and around the painting is the remarkable features of Thangka paintings. Depiction of nature is often symbolic, which is the basis of Buddhist aesthetics. Symbols have been a part of ancient culture and are used as illustrations and indicators. Symbol is linked with a particular concept or a thought. Ecologists and botanists around the world are discussing the significant role of biodiversity in the ecosystems, but, there's a different aspect of biodiversity, i.e., their eco-cultural and aesthetic value.

Symbol, being the representation of a thought of tangible individuality is used for portraying nature's elements; for example, flora appears in almost all the paintings to enhance its beauty and aesthetics. Lotus, one of the primitive floral symbols of art, which signifies divine purity, is widely used in the Thangka and Buddhist art (Fig. 1). The roots of lotus are in filthy water, but its flower arises above the filth and bloom outside. In Thangka, a fully blossoming lotus denotes enlightenment, whereas its bud signifies a time before the attaining enlightenment. A partly open flower with hidden centre indicates the enlightenment beyond usual spectacle. The mud nurturing the roots of lotus epitomizes the cluttered human life, but despite this, it is amidst the materialistic world that one gets the chance to blossom. According to a Zen verse it is propounded, '*May we be in muddy water with chastity, like a lotus*'. Coming out of mud and flowering needs faith; hence, besides purity and enlightenment, a lotus also symbolizes faith. Lotus is one of the eight auspicious symbols of Buddhism (Beer, 2003). According to a legend, before the birth of Buddha, his mother visualized a white elephant holding a white lotus in its trunk. In Thangka paintings, Buddha and *Bodhisattvas* (persons on the path towards Buddhahood) are frequently depicted as seated or standing on a lotus platform or holding a lotus flower as well. *Manjusri*, the *Bodhisattvas* of wisdom is often depicted in yellow colour, holding the sword of knowledge in right hand that can remove ignorance. In the left hand, he holds a stem of lotus flower on which prajnaparamita (perfection of wisdom), body of sutras and commentaries on oldest forms of Mahayana Buddhism is placed (Fig. 2). White Tara or Seven-eyed Tara, the most admired Goddess in Buddhist Mahayana tradition, believed to be created from the tear of Avalokitesvara is depicted. Both hands and feet have eyes besides two normal eyes and third eye on the forehead. White colour of her body symbolizes amity and serenity. She is depicted with a blue flower in her left hand, which is a symbol of peace (Fig. 3). The eyes in feet and hands symbolizes alertness for she is always conscious of non-harming others and the third eye symbolises the wisdom.

Fig. 1. Lotus. Attribute of Eight Auspicious symbol. Source: i.pinimg.com.

Fig. 2. Manjusri, the Bodhisattva of wisdom holds a stem of lotus flower on which prajnaparamita (Perfection of Wisdom), body of sutras and their commentaries that represents the oldest of the major forms of Mahayana Buddhism is placed. Source: mandalas.life.

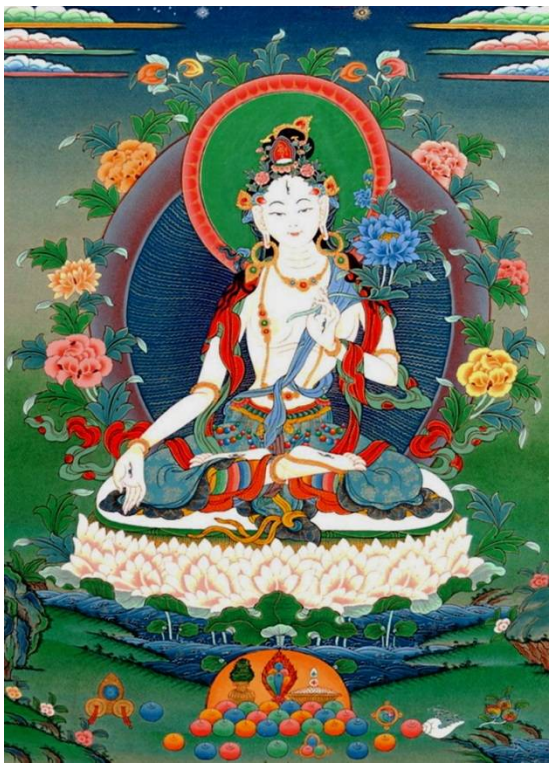


Fig. 3. White Tara or Seven-eyed Tara. Source: theyoginiproject.org.

In Buddhist iconography, even the colour of a lotus has a specific connotation, for instance, a blue lotus represents the accuracy in knowledge. Likewise, a golden lotus denotes the enlightenment of all Buddhas (Fig. 4), and a pink lotus denotes the Buddha and his succession (Fig. 5, 6).

Fig. 4. A golden lotus denotes the illuminatioan of all Buddhas. Source: redbubble.com.

Fig. 5. A pink lotus denotes the Buddha and his succession. Source: pinterest.at.

Fig. 6. Lotus, one of the primitive floral symbols of Buddhist art, signifying divine purity, is widely used in the thangka paintings. Source: shaolinchanqijian.com.

Fig. 7. Lotus is also seen as a symbol connoting conversion of negativity to positivity. A Red Lotus is linked with Avalokitesvara, the bodhisattva of benevolence. It is also associated with the heart and pious temperament. Source: meishu.com.

A red lotus is linked with Avalokitesvara, the bodhisattva of benevolence. It is also linked with heart and pious temperament. A white lotus signifies a spiritual mental state free of all toxins. Lotus as a symbol connotes the conversion of negativity to positivity (Fig. 7). ***Bodhi tree***, the sacred fig tree under which the Buddha attained enlightenment, is also portrayed in Thangka painting (Fig. 8). The ***bodhi*** tree signifies the teachings of Buddha, and that everybody has the capability of getting enlightened (Fig. 9). The Thangka '***Enlightened Shakyamuni Buddha***' depicts a magnificently detailed Shakyamuni Buddha sitting under a ***Bodhi*** tree surrounded by ocean of life. According to a tradition, Shakyamuni voyaged extensively throughout the Indian subcontinent sharing his enlightened insight, promoting peace, and educating people the technique to unleash the potential of life. His thoughtful purpose was to empower entire human race to attain enlightenment that he had attained.

Fig. 8. The Buddha under the Bodhi tree. Source: dharmashop.com.

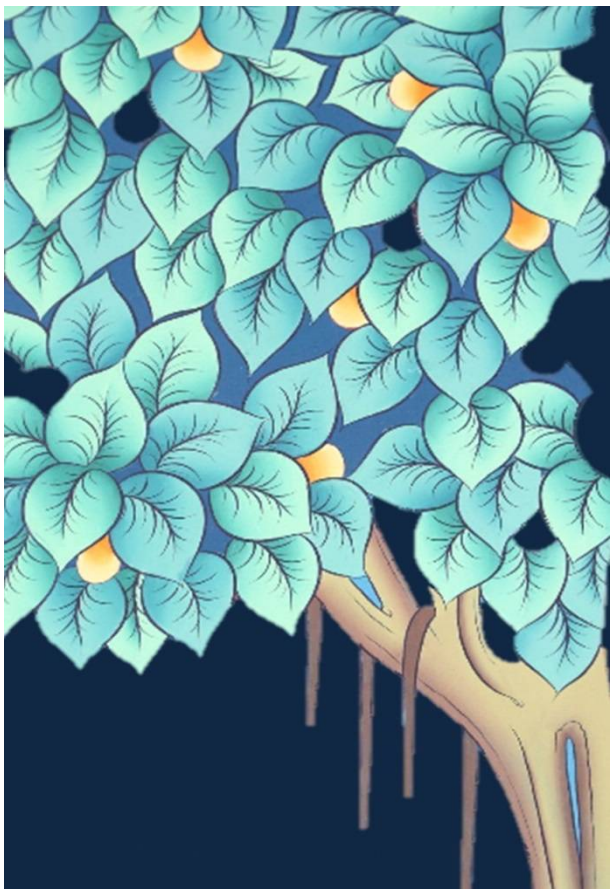


Fig. 9. Bodhi tree (Ficus religiosa) symbolizing enlightment. Source: dharmashop.com.

Mostly the plants are illustrated as trees, bushes or flowers but not in form of forests or pastures. Each single leaf and flower is painted separately as fresh, normally all visible leaves and flowers are facing the observer and the buds are painted in the side view. Tree trunks may be drawn straight or twisted. In addition to the plants portrayed in the landscape, the plants are linked with the holy figures, for instance, the figures holding the flowers or wearing them as crowns or jewellery. The divine figures are shown seated on lotus flower. The lotus is also depicted with natural leaves and stem in water ponds. In many cases, the plants species in Thangka are beyond recognition, some of them may be merely artistic, drawing theme from Chinese or Indian art, while some can be found wild in Himalayan

region. A lotus flower is rarely substituted by a Peony (*Paeonia spp.*), which is a common motif in Thangka art. Jewel-trees or the decorated trees, mentioned in the descriptions of sacred and eco-cultural landscapes, are also depicted in Thangkas.

The Thangka paintings depicts *durva*, *bilva*, mustard seeds, *Chinese oak*, *champak*, *chrysanthemum*, *datura*, *haritaki*, *tamarisk* fruit, *parijat*, etc., each having their own eco-spiritual connotation. In Buddhist iconography, durva (*Poa cynosuroides*) grass symbolizes stability and it is believed that Lord Buddha sat on Durva grass and meditated till he got enlightened. It is also used in tantric rituals. In ecological context, *Poa cynosuroides* is known for its durability. It is believed to be one of the useful pasture and superb fodder grasses, which remain green even during the summers. *Durva* can grow in diverse ecological settings of soil and moisture, enduring the drought. Owing to its long runners that originate at nodes, it helps in prevention of soil erosion and thus stabilizes the soil's strata. Besides its religious significance, it is used in number of ethnic medicinal formulations. Thus, it has same ecological and spiritual connotation, i.e. surviving in all circumstances.

Bilva (*Aegle marmelos*) fruit, one of the eight auspicious substances, has a special place in Buddhist symbolism for its medicinal value and spiritual origin. According to a legend, a tree goddess is believed to have given the Bilva fruit to Lord Buddha during meditation under a tree. In Thangka, bilva is depicted as a group of three fruits, signifying three jewels (Fig. 10). Its leaves are compound, trifoliate with atypical attar. *Aegle marmelos* is one of the sacred trees and its felling is strictly forbidden. Various parts of plants, for instance, leaves, fruits, seeds, provide health and nutrition, enrich the human diet, and have enormous uses against various physical ailments. The ripened fruit has been used as a tonic for heart and brain, and as adjuvant cure of dysentery. Thus, the fruit symbolises auspiciousness and potency of curing diseases (Dutta et al. 2014). Like, Bilva, there are numerous medicinal herbs, which not only possess the curative properties, but play significant role in purifying the environment. Mustard seeds are also depicted in various Buddhist artworks. Vajrapani is believed to have offered the mustard seeds to Buddha, who blessed it as a sacred material to get rid of pessimism and escape evil-spirits. It is generally used in tantric rituals, exorcism and suppression. Mustard seed is used for extracting oil and is believed to relieve problems and defeat evil powers. The portrayal of mustard seeds suggests the removal of negativity, which has become important both in context of materialistic and spiritual world.

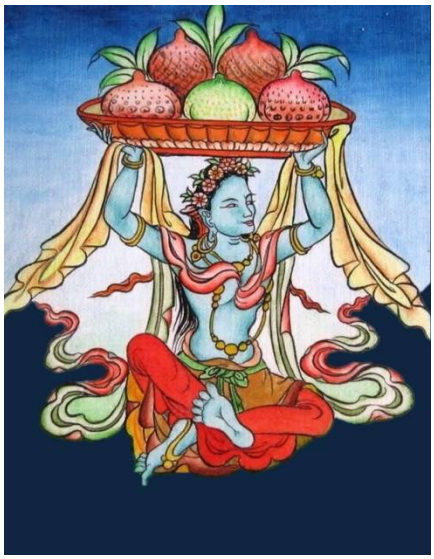


Fig. 10. Bilva (Aegle marmelos) fruit, one of the eight auspicious substances. Source: phubdorjiwang.com.

Ashoka (*Saraca indica*) tree has a symbolic significance in Buddhism. Queen Maya is believed to have given birth to Buddha under Ashoka tree in a garden. According to custom, the queen walked in the garden till she came to Ashoka tree to take rest. Then Ashoka tree mysteriously bent down for her and she gripped a branch. At that moment the Buddha appeared from her right side.

Chinese Oak (*Quercus variabilis*) depicted as tree, personifies splendour and power. The acorns of Chinese Oak are used for curative purpose and its leaves provide food to the wild silkworm. Datura (*Datura stramonium*) named as '*Angel's trumpet*' and believed to invoke a wrathful deity to remove poisons, is depicted in the Thangka paintings. *Amchi System of Medicine* or the *Sowa-Rigpa* is a traditional system of medicine common in many parts of the Himalay. It is one of the most primitive, codified and well-documented living medical traditions. *Sowa*-Rigpa is the 'science of healing' for its rich repository of knowledge, which combines science, art, and philosophy. In the Seventeenth-century Tibet witnessed the development of medical knowledge, with the setting-up of a monastic medical college and the scripting of numerous medical texts including a set of 79 Thangka paintings. Painted between 1687 and 1703, the Thangka paintings are live pieces of scholastic art that intertwine the practical aspects of therapeutic wisdom with the Buddhist traditions. The Thangka depict hundreds of herbs and herbal medications, tree of diagnosis, structure of vulnerable points, diagrams of human anatomy, medical instruments, moxibustion and bloodletting points, human embryology, treatment methods and Medicine Buddha. The most important among these are the Thangkas depicting the medicinal herbs and tree of diagnosis. In order to make a diagnosis, the *amchi* physician observes, feels, and enquires, which are depicted in Thangka by three stems of a tree, which has eight sub-branches and 38 leaves that signify the body parts which seen, touched, or examined (Fig. 11).

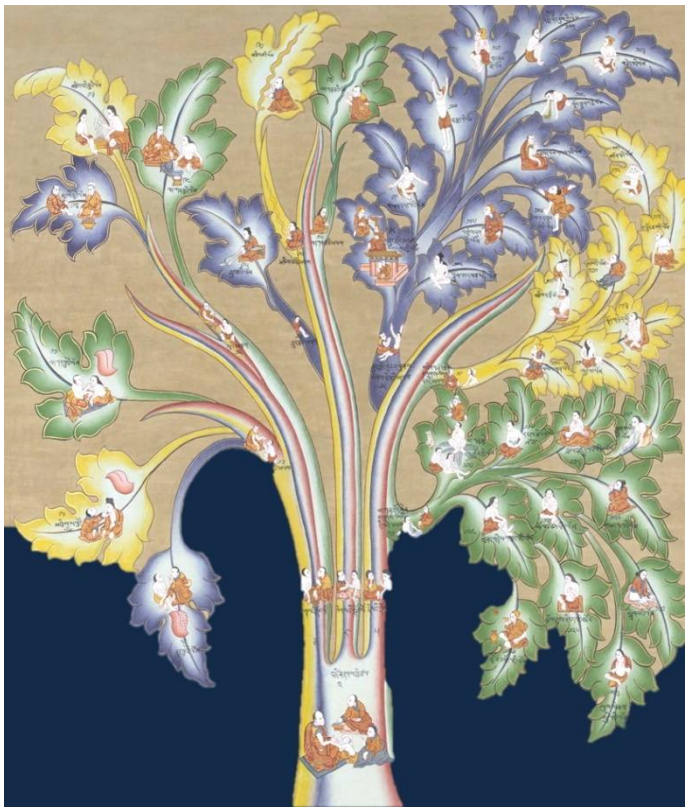


Fig. 11. Haritaki (Terminalia chebula) flower. Medicine Buddha holds a blooming Haritaki plant in left hand. Source: lazerhorse.org.

The plant attributes and their eco-spiritual connotation in Buddhist artworks is presented as in Table 1.

Table 1. The plant attributes and their eco-spiritual connotation in Buddhist artworks

Plant attributes	**Botanical Name**	**Eco-Spiritual connotation**
Ashoka	*Saraca indica*	Depicted as tree or branch, connoting *Yakshi*, the mythological beings
Barley	*Hordeum vulgare*	Shown as ear of barley
Bilva	*Aegle marmelos*	Fruit illustrated as one of the eight auspicious substance
Bodhi-tree	*Ficus religiosa*	Depicted as tree symbolizing enlightenment
Chinese Oak	*Quercus variabilis*	Demonstrated as tree, epitomising majesty and strength
Champak	*Nyctanthes arbor-tristis*	Illustrated as a white blossoming flower or as the wish-fulfilling tree. It is an attribute of *Maitreya* Buddha, convening adoration, benevolence & beauty
Chrysanthemum	*Chrysanthemum morifolium*	Depicted as flower, denotes autumn & collection of the harvest. As a symbol of attaining goal of enlightenment & peace
Citron	*Citrus medica*	Illustrated as fruit, symbol of fortune, success and fertility
Corn	*Zea mays*	Presented as ear of corn
Datura	*Datura stramonium*	Flower shown as full bloom, symbolic of peace and benevolence
Durva	*Poa cynosuroides*	Represented as grass being one of the eight auspicious substance
Lotus	*Nelumbo nucifera*	Denoted as flower, attribute of eight auspicious symbol
Mustard	*Brassica nigra*	Seeds, one of the eight auspicious substance
Haritaki	*Terminalia chebula*	Portrayed as fruit and flower, connotes good health. Medicine Buddha holds a blooming Haritaki plant in left hand (Fig. 12).
Naga	*Magnolia champaca*	Flower depicted in the hands of *Bodhisattvas* Maitreya
Parijat	*Nyctanthes arbor-tristis*	Shown as wish-fulfilling or divine tree with flowering branches
Tamarisk	*Tamarix indica*	Fruit resembling plum, depicted in the hands of Goddess Arya Cunda Tara and Vasushara
Radish	*Raphanus raphanistrum*	Depicted as root
Rice	*Oryza sativa*	Shown as ear of rice

Fig. 12. Tree of Diagnosis used in Amch Medicine. Source: meditationonlongisland.org.

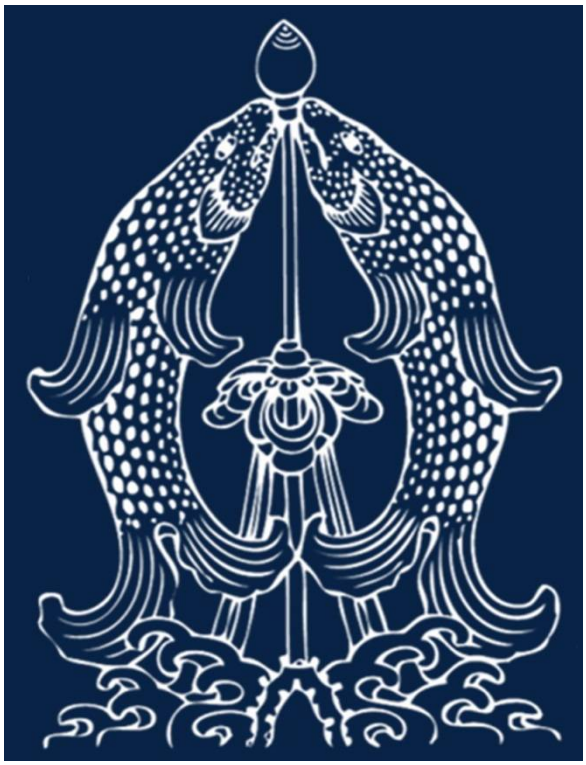


Fig. 13. Golden fishes. Source: uihere.com.

Fig. 14. A couple of goldfish, common in Buddhist art, are suggestive of free life. Source: shaolinchanqijian.com.

Fig. 15. Conch shell gives an awakening call to wake-up from ignorance. Source: shaolinchanqijian.com.

Besides, floral elements, the faunal elements are also seen in Thangka paintings. The faunal features in Thangkas are harmless herbivores, for instance, rabbits or antelopes, though flesh-eaters may also be seen along with fuming figures, each having eco-spiritual significance. Standing or resting birds are portrayed on the ground or swimming in the water. A pair of sea-monsters with a mixture of crocodile and elephant is normally pictured on

a *Maṇḍala* gate. Occasionally, dragons are seen in classical Tibetan Thangkas (Das, 1995). Symbolic representations of natural animals in a landscape, the most distinct, being a pair of goldfish, one of the eight auspicious symbols, is shown swimming in a pond (Fig. 13, 14). The two goldfishes, common in Buddhist art, are suggestive of free life. The ocean is so big with many creatures, but, the fishes still swim freely. It symbolizes good fortune and implies that one can live independently courageously in the life filled with sorrow and illusion. Likewise, the conch shell, one of the eight symbols of Buddhism, depicted in Thangka, gives an awakening call to the followers of righteousness to wake-up from ignorance (Fig. 15) (Beer, 2003).

Sometimes the snow-lions are depicted in Thangka backgrounds (Fig. 16). Snow lion is a celestial animal in Thangka art, which symbolizes heroism, absolute happiness, and the earth element (Fig. 17). It is one of the four dignities. Lion as a symbol compares the Buddha's preaching to its roaring. Lion symbolises the power in the teachings of Buddha and reminds of his majesty. The lion has always been linked with royalty, intellect, and protection. In Buddhism, lions are perceived as icons of Buddha's sons, having the power to pacify everyone and are commonly painted at the entrances of monasteries.

Fig. 16. Snow-lions depicted in Thangka backgrounds. Source: clipartmax.com.

Fig. 17. Snow Lion. Source: shambhala.com.

Precious elephant and horse are among the seven precious jewels depicted in the Buddhist iconography. In Buddhism, the elephant symbolises mental strength. The uncontrolled intellect at the starting of one's journey to self-realization, which can turn wild and finish everything, is represented by a grey elephant. Practising righteousness and humanizing mind can control it and is denoted by a white elephant. Elephant's tusks are one of the seven noble symbols (Beer, 2003). Power and commitment are believed to be the main features of elephant; hence, it becomes an icon of physical and mental strength, along with accountability (Fig. 18).

The depiction of horse symbolises energy and strength. It epitomizes the pran (air) which is vital for life. Horse also signifies devotion, sincerity, speed, and energy. Horse acts as the means of conveyance. In materialistic world, the man use horse as the means of transport, for they can run very fast (Fig. 19). The neigh of a horse is symbolic of Buddha's power to awaken the mind for practicing righteousness.

Fig. 18. The elephant. Source: tr.pinterest.com.

Fig. 19. The horse. Source: in.pinterest.com.

In Tibetan Buddhism, the Tiger is symbol of alertness, compassion and assurance. In Vajrayana tradition many deities are shown riding a tiger and symbolize the power to overcome terror, desire, and ignorance, required for practicing Buddhism. In Thangka painting, a gorgeous Tiger is depicted enclosed by a colourful jungle (Fig. 20).

Fig. 20. The tiger. Source: traditionalartofnepal.com.

Portrayal of peacocks is linked with bodhisattvas. Peacocks are believed to be gifted with the ability to consume the poisonous vegetation without any injurious consequence; likewise, a *bodhisattva* is adept of transmuting ignorance into enlightenment, and hatred into positivity. When one comes across an enlightened thought, the mind unfastens just like the tail of a peacock that unveils all colours. Like a peacock, which makes use of poison to support his body, a *bodhisattva* using pessimism emerges out of materialistic world. Besides holy figures, there are animals, mythic beings, humans and demigods in a Thangka landscape. Human beings illustrated in the Thangkas are mainly the disciples of the main figure. The depictions of other faunal and legendary creatures in Thangka include, deer, water-monster, dragon, antelopes, buffalo, turtle, etc., each have eco-spiritual connotation, for instance – in Table 2.

Table 2. The depictions of other faunal and legendary creatures in Thangka

Faunal elements/ legendary creatures	**Scientific Name**	**Eco-Spiritual connotation**
Antelope	*Antilocapra americana*	Symbolises peaceful yoga and tranquillity
Ape	*Hominoidea*	Signifies greed and untrained mind. In a positive sense it symbolizes perseverance
Buffalo	*Bubalus bubalis*	Yama's pedestal
Crow	*Corvus splendens*	Symbolises impudence
Deer	*Odocoileus virginianus*	Denotes empathy
Dog	*Canis lupus familiaris*	Attribute of pride
Dragon	Serpent-like legendary creature	Symbolises power, dominance over the sea, and water element (Fig. 21)
Elephant	*Elephas maximus*	Symbol of the calm splendour and strength of mind; elephant tusks depicted as representative of the entire animal
Fish /Golden fishes	Mythological fish in Buddhist iconography	One of the eight auspicious symbols; symbolises that all living beings are engrossed in the sea of materialistic life
Garud	Legendary bird or bird-like creature in Buddhist mythology	Wisdom, control over the sky, and the fire element
Hare	*Lepus spp.*	Part of *Four Immortal Friends*
Horse	*Equus spp.*	Symbolises energy and strength
Wind-horse	Legendary creature	Signifies good fortune
Lion	*Panthera leo*	Denotes courage, control over peaks, and earth element
Snow-lion	Celestial animal in Buddhism	Depicts reconciliation of conflict and differences
Marmot	*Marmota spp.*	Indicates rebirth
Naga	Mythical serpent beings	Represents guards of Buddha and righteousness; also icon of mortals that

		spread illness and bad luck when annoyed.
Peacock	*Pavo cristatus*	Signifies positive transformation
Pig	*Sus scrofa domesticus*	Indicates ignorance
Red coral	*Corallium*	Depicts a symbolic offering and a wish for achievement; the red coral is used for ornamentation
Right-turning conch	*Turbinella pyrum*	One of the eight auspicious symbols connoting the resounding words of righteousness (Fig. 22)
Cockerel or cock	*Gallus Gallus domesticus*	Signifies attachment and desire
Snake	*Serpentes*	Symbolise abhorrence or hatred, but also the understanding of five Buddha, five elements and five colours. The serpents signify the desire
Swan	*Cygnus spp.*	Linked with Goddess Tara
Tiger	*Panthera tigris*	Mount of certain deities; skin worn around waist signifies the removal of the wrong belief. Connotes confidence, supremacy over forest, and air element
Turtle	*Testudines spp.*	Shows constant bliss
Wolf	*Canis lupus*	Indicative of beast of deities

Dorje Gotrab Thangka depicts the wrathful Guru Rinpoche Dorje Gotrab a powerful Buddhist protector and deity, especially important in the Nyingma tradition and considered the destroyer of diseases and epidemics. In the Thangka painting, the deity is presented riding a nine-headed buffalo and enclosed by flames with Garud and Vajrapani at the top (Fig. 23).

The months in the traditional Tibetan calendar are also represented by hare, dragon, snake, horse, sheep, ape, bird, dog, pig, mouse, bull and tiger (Das, 1995).

Rhinoceros horn, elephant's tusks, and branched corals are among the seven jewel insignia of Chakravartin, where the faunal elements are used for the illustration of the later. The symbolic emblems include '*Three triumphant creatures of harmony*', '*Four Immortal Friends*', and '*Wheel and deer emblem*', etc. These depictions have eco-spiritual significance for the reason that these have both spiritual and ecological elements.

Of the various themes depicted in Thangka, the illustration of Jatak tales and other sacred manuscripts is common. '*Four Immortal Friends*' is one of the unique themes of Thangka painting which portrays a memorable relationship between four animals, i.e., elephant, monkey, rabbit, and bird, which are typically unlike (Fig. 24) (Sahni, 2012).

Fig. 21. Dragon. Source: rutimge.pw.

Fig. 22. Right-turning Conch. Source: tibethouse.us.

Fig. 23. Dorje Gotrab Thangka. Source: traditionalartofnepal.com.

The painting depicts an elephant supporting a monkey, who in turns supports a rabbit and the rabbit supports a bird to get fruits from a tree. Painting symbolises interdependence, harmony, and unity among the animals of different size and strength living in the forests. It epitomizes bond, collaboration, good relation without judging the order, power, or size. In eco-spiritual context, it describes bird as Buddha himself, the rabbit as ***Sheribu*** (Shari Putra), the monkey as ***Mou-Gelgi-Bu*** (Mugyalyana), and the elephant as ***Kingau*** (Ananda). The painting instils the virtues of reverence for elders, teamwork, and kindness. The story of the four friends as narrated by Lord Buddha to his disciples goes like:

> Once in a forest, four animals, an elephant, a rabbit, a monkey, and a bird debated for the ownership of a tree where all of them attempted to feed on. The elephant demanded it for he was the first to spot the tree. The monkey claimed that it was his for he had been feeding on the fruits. The rabbit appealed that he had been eating the leaves of the tree when the tree was a small sapling. The bird who was watching the dispute said that the tree belonged to it because the tree wouldn't have grown-up if it had not spit the seed from the fruit it had eaten. The elephant, monkey, and rabbit, paid obeisance to the bird

and considered it as their elder brother. The four animals became friends and determined to share the tree together by enjoying its beauty, fragrance, fruits, and shade. Standing on each other's' backs, they reached the banyan tree.

This story highlights the importance of living together which in scientific terms is the symbiotic relationship, where one organism benefits another. Symbiosis is an ecological relationship between two species living in close proximity. Organisms in symbiotic association have developed a mechanism to harness a unique niche that other organism offers. According to another version:

In one of the previous incarnations of Lord Buddha, in a forest, there lived four noble beings – a bird, a monkey, a rabbit, and an elephant. One day they resolved to express gratitude to the eldest among them. The younger expressed reverence for the older by carrying the older on his back. Accordingly, the four expressed their respect. The elephant placed the bird on the crown of his head, the rabbit on the neck, and the monkey on the back. Then, the bird whispered that they must keep the five basic disciplines throughout their lives. The bird started it with wings, the elephant with tusks, the rabbit with paws, and the monkey with pelt.

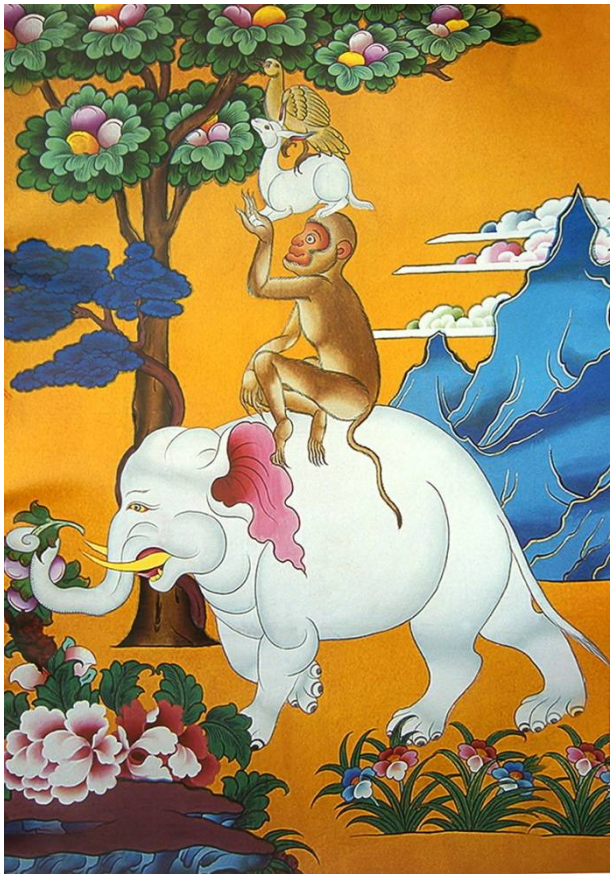


Fig. 25. Selfless Rabbit and God Shakra. Source: himalayanart.org.

Fig. 24. Four Immortal Friends. Source: roundtheclockstories.blogspot.com.

According to Lhadip Ugen Lhundup, a renowned painter, the painting '*Four Immortal Friends'* must have originated in Tibet and came to Bhutan and its theme could have derived from *Kanjur* and *Tenjur*, the ancient Buddhist scriptures. This is a story of interdependence, which enlightens that there is no place for self-appreciation and emphasizes on helping each other. It is held that whenever the Thangka picture of four animals is exhibited, the ten virtues increases and the mind attain a state of equilibrium.

Shakyamuni Buddha, the moral stories drawn from the previous life of Buddha, portrays harmony in nature and Budhha as animal, who was benevolent, for instance, the story of *bodhisattva* who was born as selfless rabbit and God Shakra (Fig. 25).

> Even as a rabbit, he has unbelievable quality, righteousness, magnificence, and vitality; so much so that the other animals regarded him as a king. Among his dedicated admirers, three animals, viz. an otter, a jackal, and a monkey became his closest disciples and friends. They forgot their animal instinct and became kind-hearted. Once, it was decided that the following day, each one of them would offer some gift to anyone who passes through the forest. Everyone had enough to offer, but the rabbit had nothing except petty blades of grass; hence, he decided to offer his own flesh to the visitor. Hearing this, Shakra god, went to test the animals in disguise form as a tired nomad. He was starving and crying in misery. The four animals ran to help him. The otter was able to provide fish, the jackal a lizard and some sour milk and the monkey some ripe mangoes. The rabbit explained that he will offer his body and then, without hesitancy, jumped into flames. But, Shakra pulled out the rabbit and then lifted him up into heaven and presented him before other gods.

For being the glorious instance of the animal *bodhisattva*, Shakra decorated the top of his palace with an image of a rabbit and festooned the face of the moon with the same image. This story has been portrayed in the Thangka painting and shows the self-sacrificing nature of rabbit, the virtue required to be learnt from the animal and adopt the same in the life, to make the place worth living. In another story, the *bodhisattva* was portrayed as a baby quail, which lived in a nest, amidst a dense grove along with his brothers and sisters. He was very young and his wings had not developed and the limbs were not noticeable. Even as a simple baby bird, the *bodhisattva* had not lost his cognizance of right or wrong and refused to feed on any of the living organisms brought by his parents. He used to feed on vegetable matter and due to lack of proper diet, he remained weak and small. One day a fire broke up in the forest and all the forest animals escaped in fear. Immediately, his family also left, except for the *bodhisattva* who had not enough strength to leave the nest. He remained in peace. As the fire approached near his nest, he calmly said, "*my feet are not strong and my wings are not capable of flying. My parents have left and I have nothing to offer you*". Listening this, the fire turned back. This story is also painted as Thangka and speaks about the virtue of honesty and truth. In the tale of self-sacrifice, *bodhisattva* is portrayed as a large elephant, which lived in a forest with a deep and wide lake surrounded by high mountains. The Elephant lived alone and sustained his body only on leaves and lotus roots, devoting his time to meditate on the virtues of satisfaction and equanimity.

> One day when he was roving in the forest, he heard the cries of humans. Out of sympathy, he ran towards them and saw a crowd of men, women, and children, all virtually dead from hunger. Seeing that they were fearful of him, he in a human voice told them not to be scared. They told him that they had been exiled by an annoyed king and that many of them had already died. The kind Elephant realized that the fruit in the forest would not be sufficient to feed them even for a day. He determined that he must offer his own flesh as food and his organs and intestines as bags to carry water. Then, he told them that beyond the lake, they would find the body of an elephant that fell down from a peak, not revealing that it would be his own body. As they move toward water, he quickly climbed the mountain through another route and threw himself over

the edge of the cliff. Meanwhile, the group reached the lake where they found the body of an elephant. But, they were able to recognize him and seeing his gratitude, they burst into tears. Some of them decided not to eat the flesh of noble soul but one of them explained that the right way to respect the elephant would be to eat his flesh as desired by him. The people ate till they were full, made stacks to hold water, and travelled.

This story depicted in Thangka reveals about the generosity of nature and its elements and what all it offers to save the life of other beings, without taking care of its own self. While on the other hand, the man has become so cruel and harsh that he has started disturbing nature, killing animals for his own pleasure, without comprehending that, he has to survive on the same earth, which he is destroying to satisfy his greed. Thus, these stories and paintings serve as source of inspiration for humans to learn lesson. These stories, in which the Buddha often appears as an animal or tree, instil ethics of self-sacrifice, kindness, morality, and other moral values (Jones et al. 2016). In these painting, the Buddha is depicted acting with kindness toward the natural world. These richly portrayed birth paintings are truly like the poetic indebtedness of nature. These rejoice jungles, water bodies, and living organisms. In the *Rukkha dhamma Jatak*, Buddha told a story of his past life as a spirit of a Sal (*Shorea robusta*) tree in the Himalay. The story goes like:

During the rule of King Vessav, the trees, shrubs, bushes, and plants were all asked to opt for a new habitat. The Buddha-tree directed all his relatives to avoid trees that stood alone and to take up their habitats in the forest. The vegetative spirits obeyed his suggestion, but the egoistic and irrational ones preferred to live outside hamlets and settlements, to earn the benefits given by the citizens who adore such trees. They left the jungle and came to reside huge trees in an open space. One day a storm cleaned over the countryside. The isolated trees were hurt badly, their branches broken, their trunks stooped, and they were uprooted. But its fury was in vain in the Sal forest.

This story laid stress to realize the potency of the interdependence of life. Man-centric ego is often quoted as a reason for environmental degradation. In race for achieving higher goals, the man has attained this arrogance, which can blur his sense of moral obligation. The question of the unnecessary use of power by man plays an important role in ecological debates. Nature acts as a treasured tool for spiritual practice, where nature acts as an educator. This is commonly mentioned in the Buddhist texts where monks learn about the temporary aspect of materialistic world from the changes they perceive in nature. Hence in Thangka, these animals are shown as an illustration of congruence. There are different versions of story, but all of them have the same moral – respect and love to live amicably. None of them were concerned with self; rather each one was concerned for helping other rather than being self-centred. This depiction is truly applicable in the present context, where all the countries should amicably unite together to find out solution to the present day environmental problems.

'*Three triumphant creatures of harmony*' represent the pairing of six traditional enemies – *garud* and snow lion, otter and fish, crocodile and sea snail – creating the three supernatural creatures, which are considered as the icons of universal love (Fig. 26). The combination of contraries give rise to the amazing symbols, where the mythical beings of rival animal pairs are combined to exemplify harmony, for instance, a snow lion and a garud, usually the worldly enemies are joined to form an animal with a body of snow lion and head and wings of

a *garud*. Likewise, a fish is merged with an otter. The combined organisms are often depicted on the victory banners symbolising the reconciliation of conflict and differences.

Fig. 26. Three triumphant creatures of harmony, which are considered as the icons of universal love. Source: kagyulibrary.hk.

Fig. 27. Wheel and deer emblem. Source: spiritualray.com.

In '*Wheel and deer emblem*', the '*Dharma Wheel*', one of the eight auspicious symbols is usually seen between two deer, which denotes Buddha's first doctrine in a deer park. When Buddha delivered his first sermon, the deer also gathered around and enjoyed the divine discourse. Depiction of deer on either sides of a '*Dharma Wheel*' reminds that Buddha valued all living beings and not just humans (Fig. 27). Besides being a character of legends and myths, the deer symbolises personification of virtues and character.

Dragon, lion, tiger and *garud*, symbolizing four directions are the four supernatural creatures which surrounds the four corners of Buddhist flag, with wind horse in the middle of the flag. Snow Lion is portrayed in the East and symbolizes absolute happiness, a clear mind free from distrust. It synchronizes magnificence and self-esteem of body and mind. The Snow Lion has vitality of virtuousness and a sense of enjoyment. Tiger is depicted in

the South, signifying self-confidence, kindness and modesty. It is calm yet motivated and has an innate sense of contentment and realization, denoting the state of enlightenment. Wind horse, a legendary creature, unites the speed of wind and strength of horse and is believed to convey the prayers from earth to heaven. It is linked with victory and space element. The Wind Horse with the wish fulfilling jewel of enlightenment is one of the most common symbols of prayer flags. It signifies good fortune. The traditional wind horse prayer flag depicts wind horse in the centre, and in four corners the four dignities: the *garud* (wisdom), the Dragon (gentle power) the Snow Lion (fearless joy), and the Tiger (confidence). Besides various invocations and verses, the eight lucky symbols are presented around the boundary (Beer, 2003). The *garud* is brave and shown in the north. With power it rises without holding back and signifies freedom from fears. It is a potent remedy to the negative influences of *nagas*, which results in disease. Displaying a dragon is believed to protect one from defamation and improves status. The Dragon roars in the sky with benevolence that awakens one from misunderstanding.

In Thangka and other Buddhist iconography, right-turning conch (*Turbinella pyrum*) shell represents the deep, harmonious and pervasive sound of righteousness, which awakens disciples from the deep sleep of ignorance and encourages them to realize their own welfare and the wellbeing of others. After experiencing profound and blissful enlightenment, Buddha remained isolated in the forest in an apprehension that no one would be able to understand his experience. The heavenly King Indra offered Buddha a white conch shell and asked him to share his experience and teach righteousness. The Buddha blessed the conch shell as a symbol of resounding words of dharma.

Some animals are bestowed with the mystic powers and are known as '*divine or mythical animals*', on account of their phenomenal birth like that of a demigod. The animals, like swans, peacocks, and deer are preferred by gods and often symbolized in the celestial gardens, while the semi-divine beings, like *yakshas* and *gandharvas* that live on mountains or trees are also portrayed. The floral and faunal elements can also be seen in the weapons painted in the art forms, for instance, flower bow and flower arrow, flower hook and flower noose, tiger-skin bow case and leopard skin quiver, scorpion-hilted sword, scorpion and serpent snare. Lotus, wish-granting tree conch shell, wolf, bull, and tiger banner, yak-tail flywhisk, peacock feathers and peacock-feathered fan, mirror and umbrella are the hand emblems and ritual attributes are depicted in Thangka paintings.

The landscape elements of Thangka exhibit sights of snowy mountains, lush green meadows, streams and waterfalls. In principle, the Thangka backgrounds represent pure land and water. Typical sceneries with perfect backdrop of mountains, green hills and water are depicted in the Thangkas (Fig. 28). The weather in the paintings seems to be summer or spring, with snow only on the mountaintops. Rarely, the thunderclouds or lightning flash and distant rain are shown. The landscapes are made to match the lively sparkling nature which reflects the imaginations of embodiments of enlightenment. The landscapes are usually painted according to the textual sources or based on oral narratives. The most common are Buddha, *Amitabha's Sukhavati* and Guru Padmasambhava's Mountain. Nevertheless, the landscapes are eccentric, in most of the paintings, the individual occupy most part of the painting without much scope for background landscape. Hence, only the thin areas between the auras and lotus thrones are depicted in the landscapes.

Fig. 28. Lush Green Landscape with mountains, river, flora and clouds. Source: exoticindiaart.com.

Fig. 29. Thangka depicting Worship of Ovoo, a sacred Mongolian mountain. Source: arcworld.org.

Fig. 30. Thangka 'White Old Man of Mongolian mythology' with traditional symbols of endurance. Source: paintingvalley.com.

A remarkable painting having eco-spiritual connotation is the one depicting '*Ovoo Worship*' common in Mongolia (Fig. 29). *Ovoo*, a sacred Mongolian mountain is generally a remarkable mountain with an unusual shape sustaining flora, fauna, water sources, and '*Ovoo*', the piles

of stones, indicating its sacredness. People passing by make offerings to the '*Ovoo*' to bless their journey and the contented spirits are believed to confer fertile land, pleasant weather conditions, health, and prevent natural calamities. '*Ovoo*' worship is an eco-spiritual practice in Mongolia and is often depicted in the Thangka paintings.

Tsagaan Uvgun, the '*White Old Man of Mongolian mythology*', is also portrayed in Thangka paintings encircled by six traditional symbols of endurance: a divine peach tree, a conch-shaped rock, a crane, the crystal rosary, a pure stream emerging from a sacred rock, and a deer – which are believed to be the creatures capable of tracing the plants of immortality (Fig. 30).

In Tibetan Buddhism, the white old man is known as Tsering Tuk or the *Bodhisattva* of Longevity and is portrayed in a serene landscape with a deer, water and cranes. Some of the monks and people are depicted making offering to a stream, while others are shown adoring a sacred '*Ovoo*' for protecting the mountains. Some people are shown moving out into the landscape to perform animal liberating ceremony so that they can move without fear from human beings. In another scene, monks are shown performing worship and begging the *nagas* of the trees to excuse those who cut them down. The tree-cutters are shown declaring guilt. Thus, the pictorial representation has an eco-spiritual connotation, where on one hand it depicts the elements of nature beholding life, and on the other hand, it shows the age-old traditions of worshipping these elements for ensuring happy and prosperous life. The man-nature interface is significant, because it is the man who is responsible for disturbing the ecological balance, and once he understands his fault, he makes confession for begetting nature's equilibrium. The same understanding has become the need of the hour in the contemporary scenario and it is the high time, when man has to admit his mistake and restore back nature's balance. The symbols of long life and natural harmony depicted in the painting are:

– Peaches (*Prunus persica*): The fruits of eternal life, signifying the abundance of natural world;

– Pine tree (*Pinus spp*.): Being evergreen symbolises long life and signifies man's need and dependence on vegetation;

– Water: With qualities of being pure, cool, curative, odour free, comforting, pleasant, light and smooth qualities denotes the significance of pure, uncontaminated quality both for consumption and nurturing life on earth;

– Rock: The rock, which does not change and reveals nature's magnificence, lay emphasis on the fact that man is only a small fragment of big universe;

– Cranes (*Grus grus*): Thought to be the most long-lived birds;

– Deer (*Odocoileus virginianus*): Vehicle of Tsagaan Uvgun, who is sometimes, presented riding a stag. Deer, like holy a saint is believed to sleep at a different place every night.

The faunal elements demonstrated in the painting shows that man must show reverence for the biodiversity, to ensure continuation of life and a place that is harmonious. In order to conserve biodiversity, man has to stop chopping-off trees, chasing animals and upsetting their natural habitats. The six symbols motivate man to cherish all life forms on earth. Even today, the folk beliefs in serpents in the Himalayan region discourage people from polluting streams for the fear of annoying serpents living in them.

Besides this, the planetary symbols shown in the Thangka include the sun, moon, rainbow, and five elements , viz. earth, water, fire, air, and space. The earth element represents the quality of firmness or fascinating energies. Matter with prominent captivating forces

symbolises earth element. In Thangka art, the earth element or land is described vividly. The majority of land depicted comprises of green hills, indicative of mountain pastures. Mountain in the Thangkas depicts the firmness, concentration and stability of subtle form. To some extent, the hills are shaded to get three-dimensional impression (Beer, 2003). The outlines of mountains are fragmented by representing rows often positioned as small spots, which gives an impression of plants, clumps of grass, small bushes, or distant trees with dark green colour. Besides meadows, the pointed stones with rough and curved edges with blue, green or brownish shades and bordered with golden lines are depicted. The holes or caves with an emerging rivulet are shown to enhance the beauty of the painting. Normally, a mountain range behind green peaks, against the blue sky is painted with snow. The mountaintops often rounded by snow or extremely sharp snowy peaks are well-illustrated. The colour of mountains varies from white to light blue and the boundaries of enclosing snow are highlighted with dark blue colour. Rock formation with water emanating from the mouth is also depicted in the paintings, which represent four great rivers, viz. Sutlej, Indus, Brahmaputra, and Karnali, which originate in the Mount Kailash. The sources of these rivers were believed to be the springs originating from the rock formations in the likeness of the heads of an elephant, lion, horse and peacock respectively. Mount Meru, the sacred five-peaked mountain of Buddhist cosmology and believed to be the hub of all physical, metaphysical and spiritual universes, is also portrayed in these paintings.

According to Buddhist belief, water element represents the relative motion, while fire element signifies the energy and is shown in the Thangkas. The water is portrayed in form of rivulets, waterfalls and pools that passes through the landscape. The water is shown in a conventional style and it appears to be some kind of solid body rather than liquid without transparency or reflection. Water is often divided into zones by rippling white or blue lines. The water body represents the unfamiliar, immeasurable depth of knowledge. Air or wind element denotes the value of extension or repulsive forces. Any entity having one or more of these attributes is known as matter. The materialistic world is believed to be nothing but a permutation of these attributes arranged in the space. The matter that is perceived in mind is just a mental interpretation of these qualities. In addition to the four elements, the Buddhism talks about space and consciousness element, later described as '*pure* and *bright*' and used to appreciate the feelings of pleasure, pain and state of equilibrium between the two.

Fig. 31. Clouds in Thangka paintings.
Source: in.pinterest.com.

In normal vibrant Thangkas, the sky is blue, though other colours may also be seen. The colour is shadowed so that the hue becomes darker while moving upwards. Mostly, there are two kinds of clouds in a Thangka landscape, viz. plump cumulus-type and layered stratus-type. The plump cumulus-type may appear both behind hills and high in the sky, while the layered stratus-type float just on the upper atmosphere. The basic pattern of clouds is a line of round lobes or series of lobes rising from behind (Fig. 31).

Often the clouds are portrayed in coil shape with a dark hole in the middle. The colour of clouds may be light blue, grey or green but they may be pink, yellow or orange, even brownish. Clouds of different colours and shapes can be seen same painting. The trefoil cloud signifies the body, mind and speech of Buddha, while floating clouds or mist is the unification of compassion and wisdom for self-realization. Clouds may come and go, like the temporary thoughts or misapprehensions, which seem to confuse mind's true nature. Rainbows are commonly shown in Thangka landscapes with twists or loops. Thangka rainbows may consist of four colours or even less. The rainbow is eternity's representation of temporary happiness. The sun and moon are depicted in the sky of Thangka landscape in two different corners. The sun is painted in orange or red colour, while the colour of moon is white or light blue. In Buddhism, the sun symbolizes wisdom, while the moon is a symbol of compassion.

Conclusion

Above discussion, reveals that there is a link between eco-spirituality and art, which directly or indirectly enables the conservation of environment. Thangka painting is a manifestation of soul, its reverence for nature's splendour and personification of its motivation. It is a gentle expression of colours, fine lines, shapes and figures. Nature stirs man's emotional and cognitive behaviour. Aesthetics has always been of interest for it unveils the bond between nature and man and the changes occurring in the two. Though man is the integral element of natural environments, his visualization is a reflection of his thoughts, behaviour and culture. Visual art reflects man's inner wisdom of beauty in nature and life. The artwork not only speaks of the artistic skills of artists but about their deep ecological and spiritual concern for nature and its elements. With growing concern for linking ecology, culture, and spirituality, conserving the art forms and learning lessons from these, the scientific community can develop an outlook of sustainability.

Acknowledgement: The source of Thangka Paintings/ Illustrations used in the paper is duly acknowledged. Some of these have been modified as per the requirement of the theme.

References

1. Beer, R. (2003) The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols. Boston: Shambhala Publications.

2. Bonfiglio, O. (2012). Celebrating Earth Day through Eco-Spirituality. The Huffington Post. https://www.huffpost.com/entry/celebrating-earth-day-thr_b_1443291.

3. Das, S. C. (1995). A Tibetan–English Dictionary. Delhi: Motilal Banarsidas.

4. Dutta, A., Lal, N., Naaz, M., Ghosh, A. and Verma, R. (2014). Ethnological and Ethno-medicinal Importance of Aegle marmelos (L.) Corr (Bael) Among Indigenous People of India. American Journal of Ethnomedicine; 1(5): 290-312.

5. JackSon, D. and JackSon, J. (1998). Tibetan Thangka Painting: Methods & Materials. London: Serindia Publications.

6. Jones, N. A., Shaw, S. Ross, H., Witt, K., and Pinner, B. 2016. The study of human values in understanding and managing social ecological systems. Ecology and Society; 21(1):15.

7. Kellert, S. R. (2008). A bio-cultural basis for an ethic toward the natural environment In L. Rockwood, R. Stewart, and T. Dietz, editors. The foundations of environmental sustainability: the coevolution of science and policy. Oxford University Press, Oxford, UK. http://dx.doi.org/10.1093/acprof: oso/9780195309454.003.0021

8. Lincoln, V. (2000). Eco-spirituality. Journal of Holistic Nursing; 18 (3): 227-44.

9. Monkhsaikhan, D. (2000). Sutras for the Worship of Sacred Sites, Ulaanbaatar: Alliance of Religion and Conservation. World Bank & World Wide Fund for Nature.

10. Palmer, M. and Finlay, V. (2000). Faith in Conservation: New Approaches to Religions and the Environment. Washington, D.C.: World Bank.

11. Sahni, P. (2012). Environmental Ethics in the Buddhist Jataka Stories. Religions: 137-153.

12. Schalkwyk, A. (2011). Sacredness and Sustainability: Searching for a Practical Eco-Spirituality. Religion & Theology; 18.1/2: 77-92.

13. Sukhbaatar, O. (2000). Sacred sites of Mongolia, Ulaanbaatar: World Wide Fund for Nature & Alliance of Religion and Conservation.

14. World Bank (2006). Faiths and the Environment: World Bank Support. Washington, D.C.: World Bank.

Received: October 19, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.009 УДК 739.5(510):24+069.5(470.23-25)

ШЕДЕВРЫ КИТАЙСКОЙ БРОНЗОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ НАЧАЛА XV ВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Елихина Юлия Игоревна
Кандидат исторических наук,
ведущий научный сотрудник отдела Востока,
Государственный Эрмитаж;
доцент кафедры монголоведения и тибетологии,
Санкт-Петербургский государственный университет.
Россия, г. Санкт-Петербург.
julia-elikhina@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена описанию редких буддийских скульптур, относящихся к тибето-китайскому стилю, из коллекции Государственного Эрмитажа. Автор отмечает черты взаимного влияния китайской скульптуры времени Юнлэ и тибетской и непальской бронзовой пластики. Подробно анализируются бронзовые скульптуры XV века: Будда Шакьямуни, Авалокитешвара Шадакшари, Бодхисаттва Майтрея, Манджушри, Амитаюс и Рактаямари периода Юнлэ и скульптура Авалокитешвары в форме Кхасарпана периода Сюаньдэ.

Ключевые слова: бронзовая скульптура; буддийское искусство; Юнлэ; Сюаньдэ; тибето-китайский стиль; коллекция; Государственный Эрмитаж.

Библиографическое описание для цитирования:
Елихина Ю.И. Шедевры китайской бронзовой скульптуры начала XV века из коллекции Государственного Эрмитажа // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 141-154. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.009. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/17/.

В коллекции Государственного Эрмитажа имеются редкие буддийские скульптуры, относящиеся к тибето-китайскому стилю. Их отличает высочайший художественный уровень литья, проработка мельчайших деталей и совершенные пропорции. Бронзовая пластика относится к собраниям Э.Э. Ухтомского[1], П.К. Козлова[2] и А.К. Фаберже[3].

Многие китайские императоры были последователями именно тибетского буддизма. На территории Китая строили монастыри, которые оформляли тибетские художники и скульпторы. *Возник и сформировался «тибето-китайский стиль». Но на тибетский стиль сильное влияние оказала непальская художественная традиция*. Самые выдающиеся произведения буддийской пластики тибето-китайского стиля были созданы в период

правления третьего императора минской династии Чжу Ди (1403–1424), правившего под девизом Юнлэ. Интерес китайских правителей к тибетскому буддизму неслучаен, так как связи с Тибетом и приоритет в производстве ритуальных предметов давали возможность духовного господства над всем регионом, народы которого исповедовали тибетский буддизм.

Проблемы взаимовлияния тибетского, китайского и непальского искусства рассматривались в работах различных искусствоведов, таких как Г. Кармай, У. Шредер, Р. Турман и М. Ри [15, p. 1; 16, p. 1245-1248; 17, p. 510; 19, p. 64]. Стиль периода Юнлэ сложился под влиянием искусства Непала и южного Тибета. Как мы отмечали ранее, «скульптуру отличает высочайший уровень художественного исполнения и единообразие произведений пластики. Произведения бронзовой пластики проработаны до мельчайших деталей не только с лицевой, но и с оборотной стороны. Характерными особенностями для скульптуры периода Юнлэ являются серьги округлой формы и специфические одеяния божеств, особая удлиненная форма лепестков лотоса и их четное число, двойное обрамление сверху и снизу в виде "жемчужин" на лотосовой подставке и тончайшая проработка деталей. Милостивые божества имеют двойные лотосовые престолы, а тантрические и гневные помещены на одинарных, в обоих случаях пьедесталы круглой или овальной формы. Китайская скульптура времени Юнлэ обычно не декорировалась вставками из бирюзы или коралла, что более характерно для тибетской и непальской бронзовой пластики. Очень трудно объяснить отсутствие инкрустации у китайской скульптуры, хотя тибетские и непальские мастера широко применяли технику инкрустации в это время» [9, с. 102]. По большей части скульптуры подписные, хотя иногда встречаются и произведения без подписей. Не только Тибет и Непал оказывают влияние на произведения бронзовой пластики Китая, но наблюдается и обратная тенденция.

В коллекции Государственного Эрмитажа находится шесть скульптур этого времени: Будда Шакьямуни, Авалокитешвара Шадакшари, Бодхисаттва Майтрея, Манджушри, Амитаюс и Рактаямари [10, с. 20]. Все эти скульптуры этого периода являются подписными. По публикациям известны стилистически близкие памятники без подписей. К подобным работам можно отнести еще одну скульптуру Авалокитешвары Кхасарпаны времени Сюаньдэ (1426–1435). Точно такая же подписная статуэтка опубликована У. Шредером [16, vol. II, p. 1283, il. 359C]. Все эти скульптуры являются непревзойденными шедеврами тибетского искусства.

Будда Шакьямуни (рис. 1) восседает на лотосовом престоле со скрещенными ногами в позе ваджрасана, правая рука находится в жесте касания земли (бхумиспарша-мудра), левая расположена в жесте медитации (дхьяна-мудра). В иконографии существует некоторая свобода изображения Будды Шакьямуни: его левая рука иногда может находиться в жесте медитации (дхьяна-мудра) без чаши для сбора подаяний (патры). Одеяние монашеское, украшений нет. На дне скульптуры имеется гравированное изображение вишва-ваджры. Скульптура подписная «Да мин юнлэ нянь ши», китайская надпись на ней гласит: «Сделано (пожертвовано) в годы правления императора под девизом Юнлэ династии великая Мин», что еще раз подтверждает ее датировку [10, с. 119]. Все скульптуры периода Юнлэ из коллекции Эрмитажа имеют аналогичные подписи.

Рис. 1. Будда Шакьямуни. Государственный Эрмитаж, инв. № КО-345. Бронза, литье, позолота, краска. Выс. 18,4 см. Китай, Юнлэ (1403–1424), тибето-китайский стиль.

Рис. 2. Будда Амитаюс. Государственный Эрмитаж, инв. № У-655. Бронза, литье, позолота, краска. Выс. 20,5 см. Китай, Юнлэ (1403–1424), тибето-китайский стиль.

Как и все произведения этого периода, скульптуру отличает высочайший уровень исполнения. Тело имеет совершенные пропорции, фигура слегка удлиненная, одеяние ниспадает складками, прикрывая только одно плечо. Будда восседает на двойном круглом лотосовом престоле, окаймленном перлами. Сохранилось весьма ограниченное количество скульптур этого периода в крупнейших музеях мира. В различных коллекциях сохранился лишь один образ Будды Шакьямуни, который датируется периодом Юнлэ [17, p. 516-517; 20, p. 68-69]. Следует отметить, что и у этого Будды левая рука расположена в жесте медитации, дхьяна-мудра. У. Шредер опубликовал только два образа Будды Бхайшаджьягуру, хранящихся во дворце Потала [16, vol. II, p. 1253]. Можно предположить, что этот экспонат является одним из уникальных произведений бронзовой пластики из коллекции Государственного Эрмитажа.

Позолота на лице сильно потерта. Скульптура не вскрыта, на дне выгравирована вишва-ваджра.

Будда Амитаюс (рис. 2) (тиб. tshe-dpag-med), «Бесконечная жизнь», почитается как божество, дарующее долголетие и здоровье. Ранние упоминания о Будде Амитаюсе содержатся в «Сукхавативьюха-сутре». В качестве одного из эпитетов Будда Амитабха здесь называется Амитаюсом, обладающим неизмеримой, бесконечной жизнью.

«Полностью культ Будды Амитаюса сформировался в IV в., и благодаря "Амитаюсдхьяна-сутре" (Сутре созерцания Амитаюса) Амитаюс стал восприниматься как относительно самостоятельный Будда. К Будде Амитаюсу стали обращать мольбы о долгой жизни, крепком здоровье и достатке» [1, с. 34]. Амитаюс считается изображением самбхогакайи (тела блаженства) Будды Амитабхи.

Его описание содержится в многочисленных садханах (специальных сочинениях для медитации): «Амитаюс (изображается) с телом красного цвета, с одним лицом и двумя руками. В руках он держит сосуд (калаша), в котором находится напиток бессмертия (амрита)» [12, л. 3а]. Божество сидит в алмазной позе (ваджрасане), руки сложены в жесте медитации (дхьяна-мудра). Иногда он изображается с праджней Чандали [10, с. 158]. Его культ был одним из самых распространенных в буддизме Ваджраяны. В коллекции Государственного Эрмитажа больше всего образов Будды Шакьямуни и Амитаюса. Скульптура подписная. Аналогичная скульптура опубликована Шредером [16, vol. II, p. 1281, il. 358E].

Бодхисаттва Майтрея (рис. 3) (тиб. byams-pa), «любящий, доброжелательный», «владыка, нареченный состраданием», грядущий учитель человечества, Будда и бодхисаттва. Майтрея – единственный бодхисаттва, которого почитают все школы буддизма, и единственный, которого почитает Тхеравада (Хинаяна). «Одно из самых ранних упоминаний имени Майтреи – санскритский текст "Майтреявьякарана", утверждающий, что боги, люди и другие существа будут поклоняться Майтрее, утратят сомнения, и потоки привязанностей их иссякнут, и, по учению Майтреи, они будут вести праведную жизнь» [4, с. 29]. Будда Майтрея пребывает на небесах Тушита.

Другая традиция связывает Майтрею непосредственно с возникновением учения Махаяны. Согласно ей, прославленный основатель буддийской школы йогачаров Асанга[4] несколько раз посетил небеса Тушита и там в присутствии будущего Будды постиг сущность Махаяны. Особое место в буддийском пантеоне занимает Майтрея: он может изображаться и как Будда, и как бодхисаттва. Он будет следующим земным Буддой после Шакьямуни, поэтому он наделен явленным телом (нирманакая), но в образе бодхисаттвы он пребывает в теле блаженства (самбхогакая). Майтрея может «изображаться стоящим и сидящим, в короне и украшениях. Он восседает со скрещенными ногами в алмазной позе (ваджрасана) на лотосовом престоле. Руки расположены перед грудью в жесте поворота колеса учения (дхармачакра-мудра). У правого плеча находится лотос, на нем – чакра (колесо учения), у левого плеча на лотосе – сосуд-кундика» [9, с. 112].

Скульптура подписная. У. Шредер публикует аналогичную скульптуру, но сосуд-кундика у Майтреи находится у правого плеча, а не у левого, как у статуэтки из коллекции Эрмитажа [16, vol. II, p. 1251]. Вероятно, образов Майтреи было отлито не так много, как, например, Манджушри.

Авалокитешвара Шадакшари (рис. 4) является одним из главных бодхисаттв тибетского буддизма, олицетворяющим милосердие и сострадание. Его имя означает «наблюдающий за звуками мира». Он имеет более ста восьми форм.

Рис. 3. Бодхисаттва Майтрея. Государственный Эрмитаж, инв. № У-814. Бронза, литье, позолота, краска. Выс. 17,7 см. Китай, Юнлэ (1403–1424), тибето-китайский стиль.

Рис. 4. Авалокитешвара Шадакшари. Государственный Эрмитаж, инв. № У-766. Коллекция Э.Э. Ухтомского. Бронза, литье, позолота, краска. Выс. 19,2 см. Китай, Юнлэ (1403–1424).

Культ Авалокитешвары (тиб. spyan-ras-gzigs) появился в Индии в первых веках н. э. Буддисты считают «Авалокитешвару воплощением сострадательной мысли всех Будд трех времен: прошлого, настоящего и будущего. “Амитаюрдхьяна-сутра” описывает Авалокитешвару как космического бодхисаттву, чья мандала, диаграмма, изображающая модель вселенной, содержит пятьсот Будд со свитами из бодхисаттв и многочисленных божеств» [5, с. 11-12]. «В более позднем сочинении “Карандавьюха-сутре” Авалокитешвара по своей значимости ставится выше Будд. В “Садханамале” содержится описание пятнадцати форм бодхисаттвы, т. е. начинает формироваться его иконографический канон. <…> В более поздних сочинениях, таких как “Саддхармапундарика”, “Самадхираджа-сутра” и “Сурангама-сутра”, говорится о тридцати двух формах Авалокитешвары. Б. Бхаттачарийя опубликовал сто восемь иконографических форм этого божества, украшающих один из буддийских храмов Непала [14, p. 401-427]. Но в этой иконографии отсутствует тысячерукая и некоторые другие формы божеств, поэтому ясно, что форм Авалокитешвары значительно больше» [3, с. 176]. Еще сто восемь форм божества из мандалы издал японский исследователь М. Тачикава [18, p. 70-99]. Некоторые из них отличаются от иконографии

Авалокитешвары, опубликованной Б. Бхаттачарьей. Наиболее распространенным изображением Авалокитешвары является его форма Шадакшари (тиб. spyan-ras-gzigs yi-ge drug-pa), к этому образу относится мантра «ом-ма-ни-пад-ме-хум» (тиб. om-ma-ni-pad-me-hum). «Она является одним из главных заклинаний в тибетском буддизме. Она произносится ради блага и спасения живых существ, обитающих в одной из областей сансары, кама-дхату (тиб. ‘dong-khams). Шесть слогов соответствуют шести мирам буддийской космологии: 1. небожителей; 2. асуров[5]; 3. людей; 4. животных; 5. претов[6]; 6. горячих и холодных адов [2, с. 464]. По буддийским представлениям, важно не просто произносить мантру, но и заниматься созерцанием букв-символов и размышлять над их значением. Слог “ом” создает во внутреннем видении бодхисаттву Авалокитешвару белого цвета, очищающего все грехи и способного переправить мир небожителей в нирвану. Слог “ма” избавляет от зависти и ревности, соответствует Будде Вайрочане синего цвета, который переправляет мир асуров в нирвану. Слог “ни” устраняет привязанности и желания, порождает Будду Ваджрасаттву белого цвета, переправляющего в нирвану мир людей. Слог “пад” избавляет от неведения, создает Будду Ратнасамбхаву желтого цвета, он может переправить в нирвану мир животных. Слог “ме” образует Будду Амитабху красного цвета, обладающего способностью очищать все клеши и алчность, переправлять в нирвану мир претов. Слог “хум” создает Будду Амогхасиддхи зеленого цвета, полностью уничтожающего ошибки и кармические грехи, гнев и ненависть, и адепт обретает способность переправить мир адов в нирвану. На таких мыслях должен сосредоточиться адепт, и они должны заполнить все его сознание [2, с. 465]» [6, с. 73-74]. Мантра соответствует устранению шести коренных аффектов: гордыни, зависти, привязанности, глупости, жадности и агрессивности.

Далай-ламы писали различные сочинения, связанные с культом Авалокитешвары. Одно из сочинений пятого Далай-ламы Агван Лобсан Гьяцо (1617–1682) посвящено «царской» форме Авалокитешвары. Это особая форма одиннадцатиликого божества, когда все верхние лики гневные. Эта форма являлась божеством-покровителем правителей Тибета. Интересно, что в сочинении описан именно Авалокитешвара Шадакшари. Вот как описывает пятый Далай-лама (1617–1682) практику созерцания мандалы Авалокитешвары: «… Возник сияющий свет и появился великий милосердный (Авалокитешвара) с телом белого цвета, одноликий и четырехрукий, основные руки сложены в жесте анджали-мудра, в правой руке – четки и в левой (он) держит белый лотос. (Он имеет) милостивый облик, корону, серьги, ожерелья и украшения на груди; пояс, браслеты на руках и ногах и одеяния из шелка. Его ноги расположены в позе лотоса… божество (обладает) шестислоговой мантрой» [11, л. 4б-5а]. Лотос и сосуд-кундика считаются атрибутами наиболее ранних форм божества, получивших распространение в Восточном Туркестане и Индии [10, с. 197].

Далай-ламы считаются земным воплощением именно этой формы Авалокитешвары. Некоторые исторические деятели Тибета почитались как земные воплощения божества. К ним относятся тибетский царь Сонцэн Гампо (619–649), основатель тибетского государства, многие монахи и иерархи школы карма-кагью. Авалокитешваре посвящено много различных сочинений, он упоминается в «Сукхавативьюха-сутре», «Саддхармапундарике», «Самадхираджа-сутре», «Карандавьюха-сутре» и других сочинениях.

Бодхисаттва изображается с четырьмя руками, основные находятся в анджали-мудре (жест поднесения драгоценности), атрибуты в других руках – лотос и четки. Четыре руки бодхисаттвы символизируют пожелания любви, сочувствия, радости и равностности для всех живых существ. Прическа бодхисаттвы украшена буддийской драгоценностью – ратной.

В прическе у него находится миниатюрный образ Амитабхи. На дне скульптуры имеется гравированное изображение вишва-ваджры. Скульптура подписная. У. Шредер опубликовал три аналогичных образа Авалокитешвары [16, vol. II, p. 1275].

Бодхисаттва мудрости Манджушри (рис. 5) «в форме Тикшина держит свои основные атрибуты в двух основных руках: правой – меч, рассекающий тьму невежества, и в левой стебель лотоса, на котором находится книга “Праджняпарамита-сутра”. Во второй левой руке бодхисаттва держит лук, стрела из второй правой руки утрачена. Стрела и лук являются традиционными символами оружия медитации и мудрости, они направлены против зла и эгоизма. Восседает бодхисаттва в алмазной позе (ваджрасана). Скульптура подписная. <…> Аналогичные скульптуры находятся в Британском музее, Метрополитене, Музее Востока и в Тибете» [9, с. 105]. Такая иконография наиболее характерна для ранней скульптуры, в более поздней традиции Манджушри изображается с двумя руками.

Рис. 5. Манджушри. Государственный Эрмитаж, инв. № У-834. Коллекция Э.Э. Ухтомского. Бронза, литье, позолота, краска. Выс. 25,5 см. Китай, Юнлэ (1403–1424), тибето-китайский стиль.

Весьма «популярным в Китае был культ бодхисаттвы Манджушри (Веньшу в китайском варианте). Согласно легендам, почитание Манджушри восходит ко времени императора Минди (28-75 гг. н.э.). Гора Утайшань, “Гора пяти высот” (тиб. ri-bo rtse-lnga), считается местом пребывания бодхисаттвы мудрости Манджушри и одной из четырех священных гор Китая [13, p. 25]. Ее название происходит от пяти

скругленных вершин, северная из которых немного выше остальных и является самой высокой точкой северного Китая. <…> По китайским легендам Будда Шакьямуни поручил Манджушри проповедовать учение в Китае. Считается, бодхисаттва Манджушри часто появляется на горе, принимая обличье паломников, монахов или необычных пятицветных облаков. Такие облака связаны с тем, что Манджушри в своих формах может иметь разный цвет тела: оранжевый, белый, красный, желтый и зеленый» [7, с. 55-56] (см. также [8]).

Земным воплощением Манджушри считал себя Нурхаци (1559–1626), основатель чжурчжэньской династии Поздняя Цзинь, которая была впоследствии переименована в Цин. С этим фактом связана одна из версий смены этнонима: чжурчжэни стали называть себя маньчжурами.

Все китайские императоры династии Цин почитались как земные воплощения Манджушри. «Еще одним весьма почитаемым воплощением Манджушри является линия воплощений пекинских лам Чжанчжа-хутухт» [7, с. 58].

Рис. 6. Рактаямари. Государственный Эрмитаж, инв. № КО-345. Коллекция Э.Э. Ухтомского. Бронза (в сплаве 40% золота), литье. Выс. 17,2 см. Китай, Юнлэ (1403–1424), тибето-китайский стиль.

Рис. 7. Бодхисаттва Авалокитешвара в форме Кхасарпана. Государственный Эрмитаж, инв. № КО-76. Бронза, литье, позолота, краска. Выс. 25 см. Китай, Сюаньдэ (1425–1435), тибето-китайский стиль.

«Рактаямари, “враг Ямы красного цвета” (рис. 6) (тиб. gshed-dmar), является одной из форм Ямантаки, победителя владыки смерти, бога Ямы. Рактаямари является одной из гневных форм Манджушри, бодхисаттвы мудрости. Левой рукой он обнимает

праджню, свою женскую ипостась, Ваджраветали. У них в левых руках находятся капалы (чаши из человеческих черепов), наполненные кровью. В правой руке Рактаямари держит жезл, верх которого обломан. Ваджраветали в правой руке сжимает ритуальный кинжал особой формы (карттрика). Эта пара попирает ногами бога смерти Яму, индуистское божество, лежащего на быке. В левой руке он держит аркан (лассо), атрибут из правой руки утрачен» [9, с. 102]. Скульптура подписная. Является уникальным памятником, не имеющим аналогий в мире. Та аналогия, которая опубликована У. Шредером, была отлита из бронзы и позолочена. Данная скульптура не золоченая, Рактаямари отличается тончайшей проработкой деталей, какая обычно не встречается даже при династии Мин. Особенно выразительны ленты, покрытые тонким растительным орнаментом, и проработка деталей одеяний. Скульптор демонстрирует поистине ювелирное мастерство при изображении деталей одежды и украшений божеств. В то же время он не применяет никаких нововведений в иконографии или в стиле скульптуры этого времени. Основные особенности, присущие минской скульптуре, и здесь четко выражены.

Еще одна скульптура датируется чуть более поздним временем. Бодхисаттва Авалокитешвара в форме Кхасарпана (рис. 7) восседает на лотосе, одна нога спущена с престола (лалитасана). В обеих руках он держит стебли лотосов, правая рука находится в жесте «дающем благо» (варада-мудра), левая рука расположена перед грудью в жесте поучения (витарка-мудра). Сзади за центральным зубцом короны находится миниатюрное изображение Будды Амитабхи. Бутон лотоса у правой руки утрачен, центральный зубец короны и пальцы левой руки слегка погнуты.

В целом скульптура периода Сюаньдэ повторяет стилистические особенности стиля Юнлэ. Но у бодхисаттв становятся более массивные плечи, менее тонкая талия, более широкие лепестки лотосов у престола, более крупное «жемчужное ожерелье», обрамляющее лотосовый престол сверху и снизу. Скульптуры этого периода еще остаются выдающимися произведениями бронзовой пластики.

Все скульптуры периода правления Юнлэ можно отнести к самым лучшим произведениям тибето-китайской бронзовой пластики, считающимся непревзойденными мировыми шедеврами.

Примечания

1. Эспер Эсперович Ухтомский (1861–1921) – камергер Николая II, дипломат, ориенталист. Коллекционер, публицист.

2. Петр Кузьмич Козлов (1863–1935) – выдающийся русский путешественник, исследователь Центральной Азии, участник и руководитель многих экспедиций.

3. Агафон Карлович Фаберже (1876–1951) – второй сын Карла Густавовича Фаберже, знаменитого российского ювелира, был известным коллекционером восточного искусства и собирал европейские марки и другие предметы.

4. Асанга – выдающийся буддийский мыслитель, знаменитый многими трудами, один из основателей школы йогачара, старший брат Васубандху, жил в IV в.

5. Асуры – в буддизме и индуизме божества низкого ранга, иногда называются демонами, титанами, полубогами, гигантами. Это связано с тем, что асуры находятся в бинарной оппозиции к богам. В буддийской психологии состоянием сознания мира

асуров считается переживание ярости и силы, когда ищется причина или обоснование, чтобы вступить в драку, невозможность оставаться спокойным и решить проблемы мирным путем. При изображении шести буддийских миров (сансары) асуров помещают рангом выше людей, но ниже богов.

6. Преты – в буддийской мифологии голодные духи, которые не могут удовлетворить своих желаний. Так, например, несмотря на изобилие пищи в преталоке (одна из шести сфер сансары, где преты живут), преты не могут насытиться, ибо животы у них огромные, а рты не больше чем игольное ушко. Претами рождаются те, кто в прошлой жизни был скупым, жестоким и прожорливым. Существуют три вида прет.

Литература

1. Андросов В.П. Словарь индо-тибетского и российского буддизма: главные имена, основные термины и доктринальные понятия. – М.: Вестком, 2000. – 200 с.

2. Дандарон Б.Д. Содержание мантры ОМ-МА-НИ-ПАД-МЕ-ХУМ // Труды по востоковедению. Т. 2, Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 313. – Тарту, 1973. – С. 473-477.

3. Елихина Ю.И. Иконография бодхисаттвы Авалокитешвары в искусстве буддизма // Тибетология в Санкт-Петербурге. Сборник статей. Выпуск 1. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014. – С. 173-191.

4. Елихина Ю.И. Иконография Майтреи в искусстве буддизма // Буддийское искусство в прошлом и настоящем. Материалы круглого стола (Санкт-Петербург, 24 февраля 2012 г.). – СПб.: Алмазный путь, 2013. – С. 29-40.

5. Елихина Ю.И. Культ бодхисаттвы Авалокитешвары и его земных воплощений в истории тибетской государственности VII–XIX вв. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – СПб.: Институт востоковедения Российской академии наук, 2006. – 20 с.

6. Елихина Ю.И. Культ Бодхисаттвы Авалокитешвары и его земных воплощений в Монголии // Гуманитарные исследования Внутренней Азии. – 2008. – № 2/3. – С. 72-75.

7. Елихина Ю.И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма. – СПб: Филологический факультет СПбГУ; «Нестор-История», 2010. – 292 с.

8. Елихина Ю.И. Тангка из коллекции Эрмитажа с изображением горы Утайшань // Труды Государственного Эрмитажа. Эрмитажные чтения памяти В.Г. Луконина, 2007-2012 / Ред. И.В. Кротевич. – Т. LXXII. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – С. 143-151.

9. Елихина Ю.И. Тибетская коллекция Государственного Эрмитажа // Страны и народы Востока. Вып. XXXV: коллекции, тексты и их «биографии» / под ред. И.Ф. Поповой, Т.Д. Скрынниковой. – СПб.: Институт восточных рукописей РАН, 2014. – С. 95-116.

10. Елихина Ю.И., Самосюк К.Ф. «Обитель милосердия». Искусство тибетского буддизма: каталог выставки. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. – 510 с.

11. «rgyal-lugs-kyi thugs-rje chen-po'i las-byang nyi-ma snying-po bzhug-so» (Садхана и ритуал, связанные с (культом) Авалокитешвары в царской форме). Институт восточных рукописей РАН, тибетский фонд, инв. № В-8597/3. (На тибетском языке)

12. «tshe-dpag-med grub rgyal lugs-kyi ril-bu sgrub-thabs bzhugs-so» (Садхана (под названием) пилюля традиции Дуб Гьял (для созерцания) Амитаюса). Государственный Эрмитаж, инв. № КО-1083. (На тибетском языке)

13. Banerjee R. Ashtamahabodhisattva. The eight Great Bodhisattvas in Art and Literature. New Delhi, 1994.

14. Bhattacharyya B. The Indian Buddhist Iconography, New Delhi, 1968.

15. Karmay H., Early Sino-Tibetan Art. Warminster, 1975.

16. Schroeder U. Buddhist Sculptures in Tibet. Vol. I-II, Hong Kong, 2001.

17. Schroeder U. Indo-Tibetan Bronzes. Hong Kong, 1981.

18. Tachikawa M. Mandala Deities. The Senri Foundation, Osaka, 2011.

19. Thurman R., Rhie M., Wisdom and Compassion: The sacred art of Tibet. N.Y., 1991.

20. Watt J., Leidy D. Defining Yongle. Imperial Art in Early Fifteenth-Century China. NY, 2005.

Статья поступила в редакцию 15.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.009

CHINESE BRONZE SCULPTURE MASTERPIECES FROM THE BEGINNING OF THE 15TH CENTURY IN THE COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE

Elikhina Julia Igorevna
PhD in History,
Leading Researcher of Oriental Department,
Curator of Tibetan, Mongolian
and Khotanese collections,
The State Hermitage Museum;
Docent of St. Petersburg State University.
Russia, St. Petersburg.
julia-elikhina@yandex.ru

Abstract

The article describes rare Buddhist sculptures belonging to the Tibetan-Chinese style from the collection of the State Hermitage Museum. The author notes the features of the mutual influence of Chinese sculpture of the Yongle period and Tibetan and Nepalese bronze plastics. The article contains a detailed analysis of bronze sculptures of the 15th century: Buddha Shakyamuni, Avalokiteshvara Shadakshari, Bodhisattva Maitreya, Manjushri, Amitayus and Raktayamari of the Yongle period and sculptures of Avalokiteshvara in the form of Khasarpan of the Xuande period.

Keywords: bronze sculpture; Buddhist art; Yongle; Xuande; Tibeto-Chinese style; collection; State Hermitage Museum.

Bibliographic description for citation:

Elikhina Yu.I. Chinese bronze sculpture masterpieces from the beginning of the 15th century in the collection of the State Hermitage. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 141-154. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.009. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/17/ (In Russian).

References

1. Androsov V.P. *Slovar' indo-tibetskogo i rossiiskogo buddizma: glavnye imena, osnovnye terminy i doktrinal'nye ponyatiya* [Dictionary of Indo-Tibetan and Russian Buddhism: main names, basic terms and doctrinal concepts]. Moscow, Westcom, 2000. 200 p. (In Russian)

2. Dandaron B.D. *Soderzhanie mantry OM-MA-NI-PAD-ME-KhUM* [The content of the mantra OM-MA-NI-PAD-ME-HUM]. In: *Trudy po vostokovedeniyu. T. 2, Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. 313* [Proceedings in Oriental Studies. Vol. 2, Scientific notes of Tartu State University. Issue 313]. Tartu, 1973, pp. 473-477. (In Russian)

3. Elikhina Yu.I. *Ikonografiya bodkhisattvy Avalokiteshvary v iskusstve buddizma* [Iconography

of the Bodhisattva Avalokiteshvara in the Art of Buddhism]. In: *Tibetologiya v Sankt-Peterburge. Sbornik statei. Vypusk 1* [Tibetology in St. Petersburg. Collected papers. Issue 1]. St. Petersburg, St. Petersburg Centre for Oriental Studies Publishers, 2014, pp. 173-191. (In Russian)

4. Elikhina Yu.I. *Ikonografiya Maitrei v iskusstve buddizma* [Iconography of Maitreya in the Art of Buddhism]. In: *Buddiiskoe iskusstvo v proshlom i nastoyashchem. Materialy kruglogo stola (Sankt-Peterburg, 24 fevralya 2012 g.).* [Buddhist art in the past and present. Materials of the round table (St. Petersburg, February 24, 2012)]. St. Petersburg, Almaznyi put', 2013, pp. 29-40. (In Russian)

5. Elikhina Yu.I. *Kul't bodkhisattvy Avalokiteshvary i ego zemnykh voploshchenii v istorii tibetskoi gosudarstvennosti VII–XIX vv.* [The cult of the bodhisattva Avalokiteshvara and his earthly incarnations in the history of Tibetan statehood of the 7th – 19th centuries. Abstract of thesis for the degree of candidate of historical sciences]. St. Petersburg, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 2006. 20 p. (In Russian)

6. Elikhina Yu.I. *Kul't Bodkhisattvy Avalokiteshvary i ego zemnykh voploshchenii v Mongolii* [The cult of the Bodhisattva Avalokiteshvara and his earthly incarnations in Mongolia]. *Gumanitarnye issledovaniya Vnutrennei Azii – Humanities research of Inner Asia*, 2008, No. 2/3, pp. 72-75. (In Russian)

7. Elikhina Yu.I. *Kul'ty osnovnykh bodkhisatv i ikh zemnykh voploshchenii v istorii i iskusstve buddizma* [Cults of the main bodhisattvas and their earthly incarnations in the history and art of Buddhism]. St. Petersburg, St. Petersburg State University; Nestor-Istoriya, 2010. 292 p. (In Russian)

8. Elikhina Yu.I. *Tangka iz kollektsii Ermitazha s izobrazheniem gory Utaishan'* [Tangka from the Hermitage collection with the image of Mount Utaishan]. In: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Ermitazhnye chteniya pamyati V.G. Lukonina, 2007–2012* [Transactions of the state Hermitage. In memoriam V. G. Lukonin, 2007–2012. Ed. I.V. Krotevich]. Vol. 72. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2014, pp. 143-151. (In Russian)

9. Elikhina Yu.I. *Tibetskaya kollektsiya Gosudarstvennogo Ermitazha* [Tibetan collection of the State Hermitage Museum]. In: *Strany i narody Vostoka. Vyp. XXXV: kollektsii, teksty i ikh «biografii»* [Countries and peoples of the East. Vol. 35: collections, texts and their «biographies». Ed. I.F. Popova, T.D. Skrynnikova]. St. Petersburg: Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences, 2014, pp. 95-116. (In Russian)

10. Elikhina Yu.I., Samosyuk K.F. *«Obitel' miloserdiya». Iskusstvo tibetskogo buddizma: katalog vystavki* [«Abode of charity». Tibetan buddhist art: Exhibition Catalog]. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2015. 510 p. (In Russian)

11. «*rgyal-lugs-kyi thugs-rje chen-po'i las-byang nyi-ma snying-po bzhug-so*». Sadhana and the ritual associated with (cult) Avalokiteshvara in royal form. Institute of Oriental Manuscripts RAS, Tibetan Fund, inv. No. B-8597/3. (In Tibetan)

12. «*tshe-dpag-med grub rgyal lugs-kyi ril-bu sgrub-thabs bzhugs-so*». Sadhana (called) the pill of the tradition of Oak Gyal (for contemplation) of Amitayus. State Hermitage Museum, inv. No. KO-1083. (In Tibetan)

13. Banerjee R. Ashtamahabodhisattva. The eight Great Bodhisattvas in Art and Literature. New Delhi, 1994. (In English)

14. Bhattacharyya B. The Indian Buddhist Iconography, New Delhi, 1968. (In English)

15. Karmay H., Early Sino-Tibetan Art. Warminster, 1975. (In English)

16. Schroeder U. Buddhist Sculptures in Tibet. Vol. I-II, Hong Kong, 2001. (In English)

17. Schroeder U. Indo-Tibetan Bronzes. Hong Kong, 1981. (In English)

18. Tachikawa M. Mandala Deities. The Senri Foundation, Osaka, 2011. (In English)

19. Thurman R., Rhie M., Wisdom and Compassion: The sacred art of Tibet. N.Y., 1991. (In English)

20. Watt J., Leidy D. Defining Yongle. Imperial Art in Early Fifteenth-Century China. NY, 2005. (In English)

Received: November 15, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.010 УДК 730(571.54):24

БУРЯТСКАЯ БУДДИЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИМА ЦОКТОЕВИЧА ГОМБОЕВА

Жамбаева Туяна Иннокентьевна
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии
и искусствоведения,
Восточно-Сибирский государственный
институт культуры.
Россия, г. Улан-Удэ.
tuyana75@mail.ru

Аннотация

Бурятская буддийская деревянная скульптура является уникальным видом искусства, вобравшим в себя основы иконографического канона, владение резцом, росписью, своеобразным художественным видением образов божеств в силу синтеза буддийской и местной шаманистской культур. В ней ярко проявился сплав буддийского канона и народной интерпретации облика божеств. В современный период данный вид искусства испытывает трудности, связанные с практически полной утратой линии преемственности между поколениями «старых» мастеров из числа ламского духовенства, репрессированных в 1930-е годы, и мастеров рубежа XX–XXI веков. В данном контексте буддийская деревянная скульптура М.Ц. Гомбоева является важным звеном в деле сохранения и развития этой традиции. Автор подробно описывает процесс работы художника, техники, инструментарий как в резьбе по дереву, так и в работе по металлу. В результате исследования выявлено соотношение буддийского канона и национальных бурятских традиций и черт, фольклорная интерпретация канонических сюжетов, образов, колорита. В творчестве М.Ц. Гомбоева отмечена преемственность со школой С.-Ц. Цыбикова и работами монгольского художника Дзанабадзара.

Ключевые слова: буддизм; буддийское искусство; бурятское искусство; М.Ц. Гомбоев; деревянная скульптура; резьба; роспись; канон; национальная культура.

Библиографическое описание для цитирования:

Жамбаева Т.И. Бурятская буддийская скульптура в творчестве Максима Цоктоевича Гомбоева // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 155-164. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.010. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/18/.

Введение

В данной статье рассматривается творчество Максима Цоктоевича Гомбоева (1939 г.р.), мастера бурятской буддийской деревянной скульптуры. Несмотря на значительное количество скульптурных работ, Максим Цоктоевич называет себя мастером резьбы и росписи по дереву, как бы подчеркивая этим свою причастность

к народным истокам. Резьба по дереву у бурят традиционно использовалась при изготовлении сундуков, посуды, шахмат, мелкой пластики с изображением пяти домашних животных; с распространением буддизма в Забайкалье художественные артели из среды народных умельцев, резчиков, чеканщиков строили и украшали дореволюционные дацаны, особую известность приобрела оронгойская школа мастеров во главе с С.-Ц. Цыбиковым.

М.Ц. Гомбоев получил классическое художественное образование в Хабаровском педагогическом институте на художественно-графическом факультете (1967–1971 гг.). Он приобрел большой практический опыт, проработав художником-декоратором в Хабаровском театре юного зрителя, в художественных мастерских Хабаровского худфонда, главным художником российско-корейского предприятия «Мисул» по производству художественных изделий; с 1992 г. участвовал в художественных выставках Хабаровского края.

К буддийскому искусству Максим Цоктоевич обращается в 1997 г. после переезда из г. Хабаровска в столицу Республики Бурятия – г. Улан-Удэ. Он устраивается в художественную мастерскую при дацане «Хамбын Хурэ» в местности Верхняя Березовка. Также с 2005 г. он является постоянным участником различных конкурсов, фестивалей от Районного центра народного творчества (РЦНТ, г. Улан-Удэ). Его работы по дереву завоевали I место в 2010 и 2016 годах по итогам конкурса бурятского национального фестиваля «Алтаргана»; в 2012 и 2014 годах I места удостоены работы, выполненные в дереве, на Международном фестивале «Подношение десяти драгоценностей», посвященном XII Пандито Хамбо-ламе Д. Итигэлову. Панно, шахматы, мебель выполняются Максимом Цоктоевичем в бурятском традиционном стиле. В 2012 г. в музее истории Бурятии им. М.Н. Хангалова состоялась первая персональная выставка М.Ц. Гомбоева «Космос белого месяца». В 2015 г. экспозиция из его работ была представлена на родине мастера в Кижингинском районе Республики Бурятия.

В Улан-Удэ Максим Цоктоевич начинает работать в то время, когда в республике начался процесс постепенного возвращения забытых буддийских традиций, в целом возрождения национального самосознания. Возникает большой интерес к историческому прошлому буддийского искусства в Забайкалье. В данном контексте ведется научно-исследовательская работа, проходит реставрация предметов культа, открытие музейных выставок, частичная передача предметов культового искусства из музейных фондов в строящиеся дацаны.

Обращение к религиозным традициям было связано с определенными трудностями, так как не хватало кадров среди ламского духовенства, в том числе лам-*зурагчинов* (бурят. – художник), имеющих философскую степень, переводящих тибетские трактаты по иконометрии, практиков в области танка и скульптуры.

Не вдаваясь подробно в обзор научно-исследовательской работы в области бурятского буддийского искусства, следует отметить имена тех, кто заложил основу для изучения бурятской буддийской деревянной скульптуры: это К.М. Герасимова [3; 4; 5; 8], И.И. Соктоева [5; 6; 9], сотрудники Краеведческого музея, ныне Национального музея Республики Бурятия, хранители буддийской коллекции Ж.Ж. Жабон [7], Н.Б. Бадлаева, С.Б. Бардалеева [1; 2]. Огромную ценность представляли советы и наставления «старых» лам: Жимба-Жамсо Цыбенова, Данзана Дондокова, Лодой Ямпилова. Большую роль

в деле возрождения традиций бурятского буддийского искусства сыграло открытие Всебурятской ассоциации развития культуры (ВАРК) и студии-мастерской «Буряад-зураг» по инициативе Д.-Н.Д. Дугарова, проводимые под его же руководством реставрационные работы Агинского и Цугольского дацанов. Затем в 1991 г. был открыт Буддийский университет им. Д.Д. Заяева в Иволгинском дацане, позже факультет буддийской живописи. Огромная работа шла в области строительства дацанов – бурятских буддийских храмов, в районах Бурятии и г. Улан-Удэ. В начале 2000-х годов начинает свое возрождение такой вид культового искусства, как бурятская буддийская деревянная скульптура. В 2006 г. большой общественный резонанс имел выход в свет альбома «Санжи-Цыбик Цыбиков», посвященного творчеству основателя оронгойской школы мастеров деревянной резьбы по дереву, как результат многолетней работы сотрудников Национального музея Республики Бурятия.

Результаты

Все скульптурные работы Максима Гомбоева выполнены по правилам иконометрии и иконографии буддийских божеств. В 1999 г. он получил посвящение у известного тибетского учителя Еше Лодой Ринпоче. В своей работе над скульптурами буддийских божеств Максим Цоктоевич опирается на иконометрические образцы тибетских книг, своего рода практическое руководство: «Principles of Tibetan art» [10], «Concise Tibetan Art Book» [11]. Реставрация буддийских скульптур и культовых предметов XIX – начала XX века из бурятских дацанов также стала полезной школой для мастера в плане изучения характера исполнения, пропорций, приемов резьбы и т. д.

Большую роль в творчестве мастера занимает совместная работа с Эдуардом Павловым, выпускником знаменитой школы ВАРКа, скульптором, резчиком, реставратором, начинавшим свою деятельность с реставрационных работ Цугольского и Агинского дацанов. С 1996 г. и по сей день они продолжают работать в одной мастерской, выполняют заказы, без спешки, спокойно, основательно, так как это прежде всего процесс внутренней духовной работы, любви к своему делу. Многие их совместные скульптуры, декоративные храмовые детали находятся в дацанах районов Бурятии и г. Улан-Удэ: Чесанском (Кижингинский район), Улекчинском (Закаменский район), Шибертуйском (Бичурский район), дуган Калачакры дацана «Хамбын Хурэ» (г. Улан-Удэ) и др.

В 2016 г. большинство работ Максима Цоктоевича Гомбоева приобрел Лев Львович Бардамов, основатель частной галереи искусства в г. Улан-Удэ. Среди шести залов, посвященных искусству сибирской иконописи, предметам традиционной бурятской культуры, истории купечества г. Кяхты, собранию живописи, есть зал буддийского искусства, в котором достойное место занимают одиннадцать работ М.Ц. Гомбоева. Они смотрятся совершенно органично среди дореволюционных дацанских скульптур, прошедших реставрацию, среди уцелевших фрагментов орнаментальной резьбы, украшавшей когда-то фризы храмовых портиков, тронов божеств.

Данные скульптурные работы Максим Гомбоев создавал на протяжении пятнадцати лет с 2001 г. по 2016 г. Иконографический круг скульптур, выполненных автором, довольно широк: это и будды – Будда Шакьямуни, Будда Шакьямуни на «львином троне» (условное название дает М. Гомбоев), Будда Манджушри; гневное божество или дхармапала – Махакала (санскр.); сахюусан Дамдин Дорлиг (тиб.) – покровитель

кузнецов и художников, хан Гаруда (санскр.); женские божества – Сита Тара (санскр.), Ногон Дара эхэ (бурят.), Сарасвати (санскр.), Ситатапатра (санскр.). Высота скульптур с лотосовым троном варьируется от 40 до 80 см; две скульптурные композиции Будд достигают 160 см за счет высоты спинки трона. Самой крупной скульптурной работой стало изображение Падмасамбхавы (совместно с Э.В. Павловым) высотой 150 см.

Важным этапом работы является отбор и подготовка материала для скульптуры – это древесина кедра, довольно мягкая, пластичная, без слоистых волокон и сучков. Дерево должно быть хорошо просушенным, лучше, если оно отлежалось в течение трех лет. Тело вытачивают из двух половинок так, чтобы внутри оставалось полое четырехгранное пространство. В него помещается *сорокшин* (тиб. «мировое дерево») – стержень с отметками четырех сторон света, обязательный предмет при освящении скульптуры. Затем резчик работает над созданием головы, других частей, атрибутов, украшений, пьедестала или трона. Если посмотреть на некрашеное дерево, то мы увидим линии карандаша, следы от работы резцом (рис. 1).

Рис. 1. Гомбоев М.Ц. Процесс работы над скульптурой божества Ямантаки. Кедр, резьба. Высота 48 см. Мастерская в местности Верхняя Березовка, г. Улан-Удэ. Фото Т.П. Жамбаевой.

Перед раскрашиванием всю поверхность шлифуют вручную кусочком наждачной бумаги. Раскрашивают гуашью, подбирая оттенки, близкие по тону минеральным краскам, затем покрывают лаком. Немаловажную роль Максим Цоктоевич отводит столярному мастерству, так как кроме художественной составляющей необходима сноровка при распиловке древесины, в скреплении отдельных деталей скульптуры с помощью шкантов, пазов. В этих случаях применяются электроинструменты,

но в создании собственно скульптур Максим Цоктоевич работает ручным набором инструментов, разного рода ножами, стамесками.

В каждой скульптуре Максима Цоктоевича прослеживаются пропорции, определенные каноном, но в умении схватить суть скульптурного образа, перестроиться проявляется гибкость мастера. У *сахюусанов* (буддийских божеств-защитников) короткие руки и ноги, большая голова, как, например, в изображении Дамдин Дорлига (рис. 2), также и фигура Махакалы захватывает своей пружинистостью шага, упругостью взмахов небольших рук (рис. 3).

Рис. 2. Гомбоев М.Ц. Дамдин Дорлиг. Кедр, резьба, роспись гуашью, лак. Музей-галерея Л.Л. Бардамова, г. Улан-Удэ. Фото Т.П. Жамбаевой.

Рис. 3. Гомбоев М.Ц. Махакала. Кедр, резьба, роспись гуашью, лак. Музей-галерея Л.Л. Бардамова, г. Улан-Удэ. Фото Т.П. Жамбаевой.

Пропорции же Будды Шакьямуни утонченные, руки с узкими ладонями, тонкими пальцами; линии тела женских божеств отличаются плавностью, фигуры наполнены женственностью, мягкими округлыми формами груди, плеч (рис. 4-6).

В скульптурах женских божеств привлекает внимание мягкость линий, красота ликов, которые наполнены индивидуальностью, словно созданы с облика бурятских красавиц. Телесность фигур четко просматривается, декоративные элементы (такие как цветы, драпировки) минимальны. В проработке пьедестала с лотосовым орнаментальным фризом применяется плоскорельефная резьба. Максим Цоктоевич так высказывается о работе над скульптурами женских божеств: «Меня не перестают восхищать прекрасные работы Дзанабадзара, его двадцать одна Тара. Под впечатлением от его творчества появилась мысль о создании женских божеств, почитаемых в Бурятии».

Рис. 4. Гомбоев М.Ц. Ногон дара эхэ.
Кедр, резьба, роспись гуашью, лак. Музей-галерея Л.Л. Бардамова, г. Улан-Удэ.
Фото Т.П. Жамбаевой.

Рис. 5. Гомбоев М.Ц. Сита тара.
Кедр, резьба, роспись гуашью, лак. Музей-галерея Л.Л. Бардамова, г. Улан-Удэ.
Фото Т.П. Жамбаевой.

Рис. 6. Гомбоев М.Ц. Ситатапатра.
Кедр, резьба, роспись гуашью, лак.
Музей-галерея Л.Л. Бардамова, г. Улан-Удэ.
Фото Т.П. Жамбаевой.

До переезда в Бурятию мастер много работал по металлу, занимался чеканкой. В Бурятии он преимущественно связал себя с художественной резьбой по дереву, но до сих пор хранит любовь к обработке металла, к точности линий, блеску форм. В связи с этим можно отметить такую характерную черту в его скульптурах, как сочетание дерева и металла. Из меди Максим Цоктоевич чеканит отдельные украшения, высказываясь следующим образом: «С деревом медь хорошо сочетается, может, потому, что имеет теплый оттенок. Металл плавкий, достаточно легко находит ту форму, которая совпадает с рельефом дерева. Вот серебро хорошо с камнями смотрится…». Интересно, что этот прием вводит еще Санжи-Цыбик Цыбиков, например, в скульптуре Сита Тары он использует жесть в создании *хадака* (ритуального длинного шарфа).

Еще в книге «Бурятская деревянная скульптура» авторами отмечалась народная, фольклорная интерпретация канонических сюжетов [5]. Так, в авторской интерпретации Максима Гомбоева гневных божеств, несмотря на каноничность облика, в большей мере просматривается стремление защитить, готовность прийти на помощь, нежели устрашающая ярость. Возможно, здесь отражается характер самого скульптора – человека мягкого и доброго. Скульптурные работы Максима Цоктоевича Гомбоева отличаются аккуратностью и точностью исполнения. Их интересно рассматривать, так как в проработке атрибутов и мелких деталей проявляется его собственный подход. Например, ожерелье Махакалы из человеческих голов вызывает удивление присутствием некой портретности, отсутствием схематичности. Орнаментальный ряд спинки трона Будды Шакьямуни окрашен в нежно-сиреневый цвет, не входящий в традиционную бурятскую цветовую гамму (рис. 7). Украшения женских божеств выполнены с ювелирной точностью, умелой декоративностью, их разнообразная фактура придает изящество фигурам. Можно предположить, что навыки проработки мелких деталей, тонкость линий в работе по металлу наложили отпечаток на работы в дереве.

Рис. 7. Гомбоев М.Ц. Будда Шакьямуни. Кедр, резьба, роспись гуашью, лак. Музей-галерея Л.Л. Бардамова, г. Улан-Удэ. Фото Т.П. Жамбаевой.

Уникальное мастерство М.Ц. Гомбоева сегодня является актуальным, востребованным. Непростая специфика этого вида искусства предопределила узкий круг мастеров, посвятивших себя этому делу. Творчество М.Ц. Гомбоева внесло значительный вклад в сохранение и развитие традиции бурятской буддийской деревянной скульптуры.

Литература

1. Бардалеева С. Б. Санжи-Цыбик Цыбиков. – Улан-Удэ: Изд-во «Буддийская Традиционная Сангха России», 2006. – 232 с.

2. Бардалеева С.Б. История буддийской коллекции музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье / Сост. Ц. Ванчикова. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2008. – С. 556-568.

3. Герасимова К.М. Бурятское искусство XVIII – начала XX вв.: школа деревянной скульптуры Санжи-Цыбик Цыбикова // Герасимова К.М. Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского научного центра СО РАН, 2006. – С. 244-250.

4. Герасимова К.М. К истории изобразительного искусства бурят // Герасимова К.М. Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского научного центра СО РАН, 2006. – С.237-244.

5. Герасимова К.М., Соктоева И.И. Бурятская деревянная скульптура. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. – 78 с.

6. Изобразительное искусство Бурятии: альбом / Сост.: И. И. Соктоева и др. – Улан-Удэ: РОО «Наука и искусство Сибири» им. А. Б. Соктоева, 2011. – 191 с.

7. Личный фонд Жабон Ж.Ж. // ОФ 18026 /1-18 НМРБ, НВФ 11336 /1-2 НМРБ (20 ед. хр.)

8. О бурятском изобразительном искусстве: Статьи и материалы / Ред. коллегия: К. М. Герасимова (отв. ред.), И.И. Соктоева и др. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1963. – 162 с.

9. Соктоева И.И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. – Новосибирск: Наука, 1988. – 157 с.

10. Gega Lama. Principles of Tibetan art: illustrations and explanations of Buddhist iconography and iconometry according to the Karma Gardri school. India, Dargeeling W.B., Jamyang Singe, 1983, volume I.

11. Thaye P.N. Concise Tibetan Art Book. India, Pema Namdol Thaye, 1987.

Статья поступила в редакцию 15.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.010

BURYAT BUDDHIST SCULPTURE IN THE WORKS OF MAXIM TSOKTOEVICH GOMBOEV

Zhambaeva Tuyana Innokentievna
Candidate of Art history,
Associate Professor of the Department of cultural studies and art history,
East-Siberian State Institute of culture.
Russia, Ulan-Ude.
tuyana75@mail.ru

Abstract

Buryat Buddhist wooden sculpture is a unique art form, which incorporates the basics of the iconographic Canon, the possession of a chisel, painting, a kind of artistic vision of the deities images because of the synthesis of Buddhist and local shamanistic cultures. A fusion of the Buddhist Canon and a folk interpretation of the deities character is clearly manifested in it. In the modern period, this art form is experiencing difficulties associated with the almost complete loss of continuity between generations of "old" masters from among the Lama clergy, repressed in the 1930s, and masters of the turn of the 20th – 21st centuries. In this context, the Buddhist wooden sculpture of M.Ts. Gomboev is an important link in the preservation and development of this tradition. The author describes in detail the process of the artist, technology, tools both in woodcarving and in metal work. An important result of the study is the correlation of the Buddhist Canon and national Buryat traditions, a folklore interpretation of canonical plots, images, and color. There is a continuity with the school of S.-TS. Tsybikov and the works of the Mongolian artist Dzanabadzar in the creative heritage of M.Ts. Gomboev.

Keywords: Buddhism; buddhist art; Buryat art; M.Ts. Gomboev, the artist; wooden sculpture; carving; painting; canon; national culture.

Bibliographic description for citation:

Zhambaeva T.I. Buryat Buddhist sculpture in the works of Maxim Tsoktoevich Gomboev. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 155-164. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.010. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/18/ (In Russian).

References

1. Bardaleeva S. B. *Sanzhi-Tsybik Tsybikov* [Sanzhi-Tsybik Tsybikov]. Ulan-Ude, Publishing House "Buddhist Traditional Sangha of Russia", 2006. 232 p. (In Russian)

2. Bardaleeva S.B. *Istoriya buddiiskoi kollektsii muzeya istorii Buryatii im. M.N. Khangalova* [The history of the Buddhist collection of the Museum of the History of Buryatia named after M.N. Khangalov]. In: *Zemlya Vadzhrapani. Buddizm v Zabaikal'e* [Land of Vajrapani. Buddhism

in Transbaikalia. Comp. by C. Vanchikova]. Moscow: "Design. Information. Cartography", 2008, pp. 556-568. (In Russian)

3. Gerasimova K.M. *Buryatskoe iskusstvo XVIII – nachala XX vv.: shkola derevyannoi skul'ptury Sanzhi-Tsybik Tsybikova* [Buryat art of the 18th – early 20th centuries: the school of wooden sculpture of Sanzhi-Tsybik Tsybikov]. In: Gerasimova K.M. *Voprosy metodologii issledovaniya kul'tury Tsentral'noi Azii* [Issues of the methodology of cultural research in Central Asia]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center of the SB RAS, 2006, pp. 244-250. (In Russian)

4. Gerasimova K.M. *K istorii izobrazitel'nogo iskusstva buryat* [On the history of fine art of the Buryats]. In: Gerasimova K.M. *Voprosy metodologii issledovaniya kul'tury Tsentral'noi Azii* [Issues of the methodology of cultural research in Central Asia]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center of the SB RAS, 2006, pp. 237-244. (In Russian)

5. Gerasimova K.M., Soktoeva I.I. Buryatskaya derevyannaya skul'ptura [Buryat wooden sculpture]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1971. 78 p. (In Russian)

6. *Izobrazitel'noe iskusstvo Buryatii* [Fine art of Buryatia: album. Comp. by I.I. Soktoeva et al.]. Ulan-Ude, Nauka i iskusstvo Sibiri, 2011. 191 p. (In Russian)

7. Personal Fund of Zhabon Zh.Zh. In: National Museum of the Republic of Buryatia, OF 18026 / 1-18; NVF 11336 / 1-2. (In Russian)

8. *O buryatskom izobrazitel'nom iskusstve: Stat'i i materialy* [About Buryat Fine Arts: Articles and Materials / Ed. by K. M. Gerasimova, I.I. Soktoeva et al.]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1963. 162 p. (In Russian)

9. Soktoeva I.I. *Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo Buryatii* [Fine and decorative art of Buryatia]. Novosibirsk, Nauka, 1988. 157 p. (In Russian)

10. Gega Lama. Principles of Tibetan art: illustrations and explanations of Buddhist iconography and iconometry according to the Karma Gardri school. India, Dargeeling W.B., Jamyang Singe, 1983, volume I. (In English)

11. Thaye P.N. Concise Tibetan Art Book. India, Pema Namdol Thaye, 1987. (In English)

Received: November 15, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.011 УДК 7.04

ШАГ С ВОСТОКА

Зотова Ольга Ивановна
Кандидат искусствоведения, доцент,
Дальневосточный федеральный университет;
главный специалист Регионального отделения
Урала, Сибири и Дальнего Востока
Российской академии художеств
в г. Красноярске; почетный член РАХ.
Россия, г. Владивосток.
zotova-o@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена творчеству дальневосточного художника бурятского происхождения Александра Васильевича Гунзенова. Он занимает особое место в художественной жизни Приморского края, развившись как художник вдалеке от родных мест, но сохранив черты самобытной национальной культуры в живописи и графике. Исследуются истоки специфической образности произведений художника, связь с буддистскими мотивами.

Ключевые слова: Александр Гунзенов; дальневосточное искусство; живопись; графика; буряты; буддизм.

Библиографическое описание для цитирования:
Зотова О.И. Шаг с Востока // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 165-176. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.011. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/19/.

Среди художников Приморского края имя Александра Гунзенова выделяется особенным образом. В художественной культуре одного из самых многонациональных регионов его творчество дает едва ли не единственный пример реализации национально-культурной специфики в произведениях автора.

Александр Гунзенов родился в 1960 году в Бурятии в большом семейном клане. Его детство частично прошло в деревне, где сохранялся традиционный уклад жизни – стрижка овец, сбивание масла, походы к местному шаману. Бабушка будущего художника практически не владела русским языком, и чтобы общаться с ней, Александр осваивал бурятский. Этот жизненный порядок был очень устойчивым и связанным с миропониманием, на котором основана бурятская традиционная культура, в конечном счете оказавшим влияние на формирование личностных взглядов художника.

Александр довольно рано начал рисовать и отчетливо помнит интерес, с которым брался за карандаш. Рисовал по памяти, по воображению, шел от впечатлений, полученных от внешнего мира, иногда срисовывал с открыток из наборов, посвященных искусству. В целом его детский мир был наполнен творческими

увлечениями: чтение книг, коллекционирование марок, рисование, спорт. В 14 лет Александр задумался о будущей профессии: разносторонние интересы обеспечивали возможность выбора. Он мог серьезно заняться спортом, поступить в математическую школу при Новосибирском Академгородке (в математике добивался высоких результатов), стать историком-востоковедом или археологом (повлияло пристрастие к историческим романам). Но выбрал путь художника.

Этапами развития творческой личности стали художественно-графическое отделение Улан-Удэнского педагогического училища, Иркутское училище искусств, Дальневосточный государственный институт искусств. В каждом из художественных учебных заведений были свои традиции, сложившиеся в связи с историей территорий, личностями педагогов, в числе которых были Г.Н. Москалев, В.И. Жидяев (Улан-Удэ), А.И. Юшков, А.И. Вычугжанин (Иркутск), К.И. Шебеко (Владивосток).

Иркутское училище искусств, одно из старейших учебных заведений в Сибири, основанное в 1910 году, вспоминается А. Гунзенову особой атмосферой, связанной с духом старого купеческого города, требовательностью педагогов, высоким уровнем преподавания. Безусловным авторитетом для студентов был А.И. Вычугжанин, который приехал в Иркутск после окончания Харьковского художественного института в качестве молодого преподавателя и «в течение нескольких лет стал одним из ведущих педагогов училища и заявил о себе как художник с большой буквы» [1, с. 6]. К тому времени, когда А. Гунзенов оказался в числе студентов Иркутского художественного училища, А.И. Вычугжанин был уже маститым, известным на всю страну мастером. Александр попал в его мастерскую в тот период (1981–1984 гг.), когда Аркадий Иванович вернулся в училище на преподавательскую работу, к сожалению, ненадолго: в 1984 году он ушел из жизни.

Хорошая профессиональная подготовка, полученная в училище, позволила А. Гунзенову поступить в Дальневосточный институт искусств, созданный в 1968 году. Этот художественный вуз отличался особенным творческим настроем, существовавшим благодаря соседству трех факультетов – музыкального, театрального, живописного. Это оказало влияние и на личную судьбу Александра Гунзенова: его будущая жена Елена училась на музыкальном факультете. Если говорить о смысловых, культурных и эстетических ориентирах, то Владивосток в отличие от Иркутска, близкого к исконной для А. Гунзенова территории настолько, что в начале 1990-х в городе сформировалась Бурятская национально-культурная автономия, был абсолютно другим по духу и ментальности. А. Гунзенов попал в мастерскую известного дальневосточного художника К.И. Шебеко (выпускника Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), чье творчество, как и ряда других художников Приморского края, в отечественном искусстве связано с феноменом освоения Дальнего Востока.

Эти два обстоятельства, казалось бы, могли оказать влияние на творческие взгляды А. Гунзенова, сформировав из него художника – представителя дальневосточного регионального искусства с его стилистическими особенностями – ярким, подчас напряженным колоритом, пространственными композициями, особым настроением, обусловленным близостью океана. Однако Александр сохраняет традиционный для бурят образ мира, который, будучи воплощенным в искусстве бурят во второй половине XX века, характеризуется, с одной стороны, вниманием к архаической культуре,

а с другой – способностью к синтезу «западноевропейской, русской, буддийской и добуддийской художественных традиций» [2, с. 3].

Творчеством поколения, к которому принадлежит А. Гунзенов, пришедшего в искусство в конце 1980-х, во многом определяется современная художественная жизнь Приморского края. Сегодня этот период привлекает внимание исследователей: ведь именно тогда, в период поиска концепций и индивидуального художественного языка, на излете советской эпохи, формировались творческие группы Приморского края. В одну из них – «ЛИК» – вошел Александр Гунзенов. «Ликовцы» смело экспериментировали и отличались дерзостью, которая побуждала их устраивать выставки группы в альтернативных выставочных пространствах, таких как Дом культуры им. В.И. Ленина во Владивостоке, доказывая право на самостоятельность. Творчество членов группы вряд ли можно определить общими стилистическими и тематическими характеристиками с акцентом на формальные искания, которые в тот период доминировали в искусстве молодых художников. Напротив, каждый из авторов был индивидуален, общим являлось, пожалуй, стремление понять, каким образом наиболее адекватно может быть выражен нерв времени. А. Гунзенов сфокусировался на наследии традиционной культуры.

Уже в ранних работах художника проявилось то особенное, что отличает и его творчество последующих лет – синтез традиций национального бурятского искусства и русской школы живописи, получившей на Дальнем Востоке оригинальное развитие. Определение «восток» прочитывается им двойственно: Восток – место рождения человека из рода Сальджиутов (так А. Гунзенов назвал свой автопортрет), этнической группы в составе бурят и ряда монгольских народностей, и часть соседствующей с Китаем территории России, где сегодня живет и работает художник.

От места рождения протягивается нить к ранним работам, одна из которых «Гунриг. Высшая мудрость» (рис. 1) связана с детскими впечатлениями Александра – путешествиями по Иволгинской долине, посещением дацанов. Образ Всеведущего Вайрочаны создан на основе иконографического канона: Подобный Солнцу восседает на троне с колесом учения в руках. В то же время художника никак нельзя заподозрить в слепом следовании традиции: он создает современное живописное произведение, в котором проявлены попытки выразить смысловые искания через живописное декоративное решение.

Рис. 1. Гунзенов А.В. Гунгриг. Высшая мудрость.1990. Х., м. 90 х 70. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Собственно, способность быть в русле национальной художественной традиции, связанной с народно-эпическими мотивами, архаическим декоративно-прикладным искусством, в котором существовали чеканка, резьба по дереву, вышивка по ткани, маски, и творить в своем времени отличает современное искусство Бурятии в целом. В свое время искусствовед В. Чепелев определил глубокие параллели народного искусства Бурятии с буддистским искусством и искусством Эгейского мира. По его мнению, бурятский народ – «наследник культуры металла эпохи Бронзового века Саян, Прибайкалья и скифских традиций металлообработки, выработал свое эстетическое целостное искусство, не отчуждая себя от широких культурных взаимоотношений» [Цит. по: 4]. Эта открытость к другим культурам, художественная чуткость и позволяет бурятскому искусству оставаться самобытным в любую эпоху.

Александр Гунзенов в этой ситуации является представителем своей нации. Его работы «Шри Янтра» (рис. 2), «Мандала Единства» (рис. 3), «108 Будд» (рис. 4), «Ожидание Его Святейшества», «Вечер буддиста», «Крыша Мира» (рис. 5), «Сны о Лхасе», «Вечерняя беседа», «Выше только небо» (рис. 6), графические листы серии «Архаты» (рис. 7), «Ваджрасаттва» (рис. 8) и другие окрашены особым национальным колоритом, основанным на знании цветовой символики, традиций стенописи, мотивов народного искусства.

Рис. 2. Гунзенов А.В. Шри Янтра. 2018. Пластик, м. 50 х 50. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 3. Гунзенов А.В. Мандала Единства. 2010. Х., м. 80 х 80. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 4. Гунзенов А.В. 108 Будд. 2018. Х., м. 108 х 108. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 5. Гунзенов А.В. Крыша Мира. 2007. Х., м. 40 х 90. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

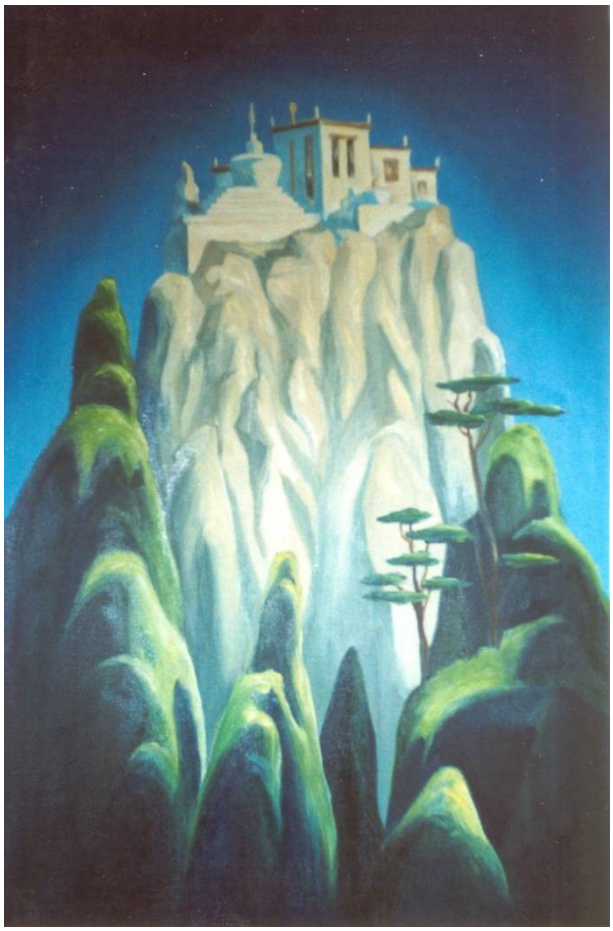


Рис. 6. Гунзенов А.В. Выше только небо. 2006. Х., м. 110 × 66. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 7. Гунзенов А.В. Лист из серии «Архаты». 2018. Чер. бум., паст. 50 × 40. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 8. Гунзенов А.В. Ваджрасаттва Яб-Юм. 2018. Чер. бум., паст. 50 × 40. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

В графических циклах А. Гунзенов использует прием линейного рисунка, прибегая к технике рисунка белой пастелью на черном фоне. В этой технике выполнена серия «Архаты», в которой художник последовательно воплощает образы божеств.

В то же время цикл работ «Времена» (рис. 9-12), в котором художник связывает историю и современность, отличается модернистской стилистикой, отсылая к смысловой составляющей цикла. В качестве временных координат А. Гунзенов избирает четыре эпохи (юги) индуистского и буддистского временного цикла, в качестве смысловых – характеристики, определяющие эпохи: чистоту и праведность, нравственное совершенство, утрату благочестия, раздор и агрессию. Эти характеристики, соответствующие нисходящему буддистскому циклу, проецируются на современность и коррелируют с рефлексией художника по поводу происходящего. Этим обусловлена привязка временных эпох к конкретному географическому месту – Алтаю, Бурятии, Байкалу. В этом цикле воплощены темы трансформации человеческой личности и его взаимоотношений с природой.

Рис. 9. Гунзенов А.В. Кали Юга. Черные птицы. 1991. Х., м. 95 х 95. Цикл «Времена» (квадриптих 95 х 380). Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 10. Гунзенов А.В. Сатья Юга. Золото Алтая. 1993. Х., м. 95 х 95. Цикл «Времена» (квадриптих 95 х 380). Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 11. Гунзенов А.В. Трета Юга. Серебро Байкала. 1998. Х., м. 95 х 95.
Цикл «Времена» (квадриптих 95 х 380). Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 12. Гунзенов А.В. Бренан Юга. Бронза Бурятии. 2018. Х., м. 95 х 95.
Цикл «Времена» (квадриптих 95 х 380). Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Произведения «Ожидание Его Святейшества» (рис. 13) и «Вечерняя беседа» (рис. 14) сюжетны и говорят о глубоком внимании художника к буддистскому церемониалу, в то время как «Сны о Лхасе» (рис. 15) являются обобщенным религиозным образом, данным в изображении храмового комплекса Потала. Дворец лишен привязанности к земной тверди, он парит в облаках, являясь в этой ситуации не местом отправления религиозного культа, а звеном, связующим Небо и Землю.

Рис. 13. Гунзенов А.В. Ожидание Его Святейшества. 2015. Х., м. 60 х 56. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 14. Гунзенов А.В. Вечерняя беседа. 2010. Х., м. 90 х 70. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 15. Гунзенов А.В. Сны о Лхасе. 2015. Х., м. 60 х 80. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Произведения А. Гунзенова наполнены буддийским мироощущением, связанным с известной фразой о соотношении внешнего и внутреннего, что говорит об общей тенденции к сохранению коренных верований бурят [3; 5]. Однако эти верования трансформируются в соответствии с более поздними культурными напластованиями, соседством с другими религиями. Характерными в этом отношении работами являются «Вечер буддиста» (рис. 16) и «Взаимопроникновение. Буддизм и христианство» (рис. 17). В «Вечере буддиста» вполне конкретный владивостокский пейзаж, открывающийся из окна, лишен волей художника узнаваемых деталей и превращен в универсальный космос, в котором существует человек. Во «Взаимопроникновении» через графический знак отражено понимание синтеза религий.

Рис. 16. Гунзенов А.В. Вечер буддиста. 2009. Х., м. 60 х 90. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Рис. 17. Гунзенов А.В. Взаимопроникновение. Буддизм и христианство. 2000. Х., м. 70 х 70. Фото предоставлено А.В. Гунзеновым.

Ощущение этого космоса возникает и в связи с произведениями, которые условно можно объединить под названием «китайский цикл». А. Гунзенов побывал в творческих поездках и с выставками в разных городах Китая. Однако конкретное изображение места в его работах почти не встречается (исключение составляет «Дождливый Харбин»). Он обобщает действительность, отражает ее в символическом образе – «Город пяти религий», «Великая китайская стена», которая в вариациях предстает символом величия Поднебесной империи, где буддизм является одной из основных религий.

В дальневосточном искусстве творчество Александра Гунзенова занимает заметное место. Безусловно, одна из причин – способность художника сохранить и выразить в современных формах искусства традиционные культуру и менталитет бурят. Его творчество наполнено вневременным содержанием, опирающимся на общечеловеческие ценности, с одной стороны, с другой – отсылающим к конкретной национальной почве. Синтез восточных и европейских традиций, характерный для бурятской культуры и вероисповедания, органично звучит в произведениях, создаваемых художником, именно здесь, где соприкосновение Востока и Запада проявлено не только в образном, но и в буквальном планах.

Этот синтез выражается и в сюжетике, и в художественной манере автора. Буддистские мотивы, к которым часто обращается А. Гунзенов, интерпретированы посредством модернистских приемов. Это прочитывается в цикле «Времена», в котором автор прибегает к абстрактной трактовке идеи смены времени, рассматриваемого в качестве нравственной категории. В модернистском ключе решено произведение «Выше только небо», которое является реминисценцией трактовок темы Будды в творчестве Н. Рериха. Иллюстрирующий статью визуальный ряд позволяет наблюдать творчество художника в его развитии.

Литература

1. Аркадий Вычугжанин: альбом-каталог / сост.: Н.С. Сысоева; вступит. ст. А. И. Голято. – Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачева, 2019. – 224 с.

2. Николаева Л.Ю. Образ мира в изобразительном искусстве Бурятии XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Улан-Удэ, 2000. [Электронный ресурс]. URL: https://www.dissercat.com/content/obraz-mira-v-izobrazitelnom-iskusstve-buryatii-khkh-veka/ Дата обращения: 6.12.2019

3. Пыльнева Л.Л. Буддизм в культуре Бурятии: современное состояние // Вестник музыкальной науки. – 2015. – № 3 (9). – С. 73-81.

4. Соктоева И.И. Изобразительное искусство Бурятии [Электронный ресурс]. URL: http://soyol.ru/art/zhivopis/671/. Дата обращения 10.06.2019

5. Торонова Е.М. Традиционные образы в профессиональном изобразительном искусстве бурят // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2014. – № 1. – С. 97-101.

Статья поступила в редакцию 10.12.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.011

STEP FROM THE EAST

Zotova Olga Ivanovna
PhD in Arts, Associate Professor,
Far Eastern Federal University;
Head specialist, Regional Office of the Russian
Academy of Arts in the Urals, Siberia and Far East
in Krasnoyarsk; honorary member of the Russian
Academy of Arts.
Russia, Vladivostok.
zotova-o@yandex.ru

Abstract

The paper is devoted to the artwork of the Far Eastern artist of Buryat origin Alexander Vasilyevich Gunzenov. He occupies a special place in the artistic life of Primorsky region, having developed as an artist far from his native places, but retaining the features of the original national culture in painting and drawing. The author investigates the origins of the specific imagery of the artist's works, the connection with Buddhist motifs.

Keywords: Alexander Gunzenov; Far Eastern art; painting; graphic arts; the Buryats; Buddhism.

Bibliographic description for citation:

Zotova O.I. Step from the East. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 165-176. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.011. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/19/ (In Russian).

References

1. *Arkadii Vychugzhanin* [Arkady Vychugzhanin: album-catalog. Comp. by N. S. Sysoeva, introductory by A.I. Golyato]. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum, 2019. 224 p. (In Russian)

2. Nikolaeva L.Yu. *Obraz mira v izobrazitel'nom iskusstve Buryatii XX veka* [The image of the world in the fine arts of Buryatia of the twentieth century. Abstract of dissertation for a degree of candidate of art history]. Ulan-Ude, 2000. Available at: https://www.dissercat.com/content/obraz-mira-v-izobrazitelnom-iskusstve-buryatii-khkh-veka/ (accessed 6.12.2019). (In Russian)

3. Pylneva L.L. *Buddizm v kul'ture Buryatii: sovremennoe sostoyanie* [Buddhism in the culture of Buryatia: current state]. *Vestnik muzykal'noi nauki – Gerald of music science*, 2015, No. 3 (9), pp. 73-81.

4. Soktoeva I.I. *Izobrazitel'noe iskusstvo Buryatii* [Fine art of Buryatia]. Available at: http://soyol.ru/art/zhivopis/671/ (accessed 10.06.2019). (In Russian)

5. Toronova E.M. *Traditsionnye obrazy v professional'nom izobrazitel'nom iskusstve buryat* [Traditional images in the professional fine arts of the Buryats]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) – Society. Environment. Development (Terra Humana)*, 2014, No. 1, pp. 97-101.

Received: December 10, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.012

УДК 73:24

НЕЗРИМЫЕ ПРОСТРАНСТВА БУДДИЙСКОЙ ПЛАСТИКИ

Иванов Андрей Владимирович
Доктор философских наук, профессор,
директор Центра гуманитарного образования,
Алтайский государственный аграрный университет.
Россия, г. Барнаул.
ivanov_a_v_58@mail.ru

Аннотация

В статье доказывается безосновательность достаточно широко распространенного взгляда на буддийскую пластику как лишенную динамики, индивидуальных черт лица и человеческих эмоций. На примере творчества философа и художника Дзанабадзара показывается, что лики и позы будд и бодхисаттв отражают уровень сознания, который намного превосходит человеческий. Их мысль способна двигаться с бесконечной скоростью, а сознание одновременно фиксировать многие события в мире и влиять на них. Этого невозможно достичь без преодоления сугубо человеческих страстей и эгоистических желаний. Земным подтверждением реальности столь высокого уровня сознательного бытия является Хамбо-лама Итигэлов, вошедший в состояние глубокого самадхи в 1920-е годы и доселе сохранивший свое тело нетленным.

Ключевые слова: буддийская пластика; Дзанабадзар; мысль; сознание; гармония; Итигэлов.

Библиографическое описание для цитирования:

Иванов А.В. Незримые пространства буддийской пластики // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 177-192. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.012. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/20/.

Все великие художники изучали один и тот же урок, проходили через одни и те же циклы творческого развития: после мастерского овладения формой и структурой, после изучения законов сочетания красок, законов композиционного построения они начинали выявлять внутренний характер изображаемого. И тогда появлялась определенная свобода, свобода от устоявшейся традиции, явно выраженное ощущение деталей, недосказанность в передаче изображаемого, оставляющая значительное место нашему воображению. Иными словами, их искусство претерпевало развитие до тех пор, пока сама картина не становилась неизменно творческим объектом для каждого, кто смотрит на нее. Она как бы высвобождалась из оков физического ограничения и переходила за его пределы, в царство Духа, унося за собой в это царство каждого, кто, созерцая ее, размышляет над ней.

С.Н. Рерих. Творческая мысль

Введение

Буддийская пластика – уникальное творение восточного культурного гения. Вклад в него внесли и индийские, и цейлонские, и тибетские, и китайские мастера. В сущности, любая страна, где укоренялся буддизм в той или иной своей религиозной ипостаси, давала и дает собственные образцы буддийского пластического искусства, обогащает его универсальные идеи и художественный канон неповторимыми национальными чертами.

Монгольская скульптура не является здесь исключением. Впитав в себя тибетскую художественную традицию, монгольские мастера обрели собственное видение буддийского художественного канона, глубоко осмыслили и уточнили его математические пропорции, придали ликам будд, бодхисаттв и идамов неповторимо монгольские черточки лица, научились по-своему отливать, шлифовать и окрашивать скульптурную бронзу. Эти художественные традиции живут и поныне, а недосягаемой вершиной остаются работы великого просветителя, философа и художника Г. Дзанабадзара, фактически заложившего основы всего самобытного искусства Монголии (рис. 1-3)[1].

Рис. 1. Г. Дзанабадзар (1635–1724). Автопортрет. XVII век. Минеральные краски, хлопок. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Рис. 2. Портрет Г. Дзанабадзара. XVII век. Ксилография, бумага. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Рис. 3. Отпечаток рук Г. Дзанабадзара. XVII век. Школа IIх Хурээ. Минеральные краски, шелк. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

В данной статье, опираясь на творчество Дзанабадзара, мне бы хотелось остановиться на трудностях восприятия буддийской пластики европейским художественным сознанием, а также коснуться тех незримых духовных пространств, к которым буддийское искусство приобщает зрителя.

Результаты

Не секрет, что на европейское восприятие пластики, созданной в любых регионах земли, огромное влияние оказывает собственная художественная традиция, начиная с греческих скульптур и работ гениев эпохи Возрождения и заканчивая творениями О. Родена и С.Т. Коненкова. Известны и основные негативные черты, которые усматривает в буддийской пластике европеец, особенно не затрудняющий себя изучением религиозных основ буддизма и не привыкший к глубокой художественной и психологической рефлексии.

Во-первых, буддийская скульптура производит на него впечатление чего-то *глубоко статичного*, мертвенно застывшего в пространстве, лишенного жизненной силы и движения. Действительно, греческий «Лаокоон» или роденовский «Поцелуй» попросту немыслимы на буддийской художественной почве.

Во-вторых, лики восточных будд и бодхисаттв представляются европейцу какими-то бесстрастно отрешенными. В них нет привычной для нас *многообразной внутренней психической жизни, воплощенной художественными средствами*: игры страстей и эмоций, временной динамики переживаний, то есть ничего собственно человеческого, что нашло бы эмоциональный отклик в душе зрителя. Иногда лик буддийского божества и вовсе воспринимается как символ чего-то абсолютно безжизненного и бесплотного, бесконечно далекого от мира людей и их интересов.

В-третьих, для среднего европейца «все эти будды»[2] кажутся начисто лишенными индивидуальности и похожими друг на друга, как две капли воды. «Буддийская скульптура безлична, лишена всякого человеческого своеобразия» – вот типичное суждение европейского зрителя, привыкшего видеть индивидуализированные черты лица не только в портретах, но и в сюжетных скульптурных композициях, типа роденовских «Граждан Кале». От созерцания внеличностной буддийской пластики европеец, даже просвещенный, нередко переходит к универсальной оценке восточного культурно-географического мира как царства безликого коллективизма и деспотизма, где человеческая индивидуальность и ее достоинство попросту отсутствуют. Так, Гегель пишет об Индии: «…В Индии тирания в порядке вещей, так как там не существует чувства собственного достоинства, которое можно противопоставить тирании и которое заставляло бы возмущаться ею; остается лишь физическое страдание, отказ от удовлетворения необходимейших потребностей и от удовольствий, и лишь в этом проявляется отрицательное отношение к тирании» [3, с. 198-199].

В-четвертых, буддийская пластика представляется как диктатура канона и традиции, препятствующих свободному творчеству художника и инновациям. Канон, как считает европейский художник, существенно ограничивает индивидуальность, загоняет художника в губительные для искусства жесткие рамки, вследствие чего все буддийские скульптуры однотипны и похожи друг на друга. «Я» художника, его самобытный внутренний мир здесь попросту не видны. Каноническая обезличенность буддийской скульптуры ведет и к нивелировке авторского начала в искусстве, а фактически – к его отсутствию.

Возникает вопрос: насколько справедливы подобные упреки? Действительно ли буддийская пластика так статична, далека от живого чувствующего человека, внеличностна, канонически однотипна и одномерна?

Начнем с последнего упрека. Прежде всего, следует отметить, что буддийское искусство является *искусством религиозным*. А задачей любого, по-настоящему серьезного, религиозного искусства является не субъективная исповедь художника, не его, как сейчас модно говорить, «самовыражение», а художественная помощь в установлении прочных связей (от лат. religare – букв. «связь») между человеком и высшей реальностью. Подлинное произведение религиозного искусства всегда, говоря языком П.А. Флоренского, символично, то есть своей чувственно-телесной стороной «прорастает» в высшую реальность, насыщается ее благодатными энергиями, тем самым позволяя нам в эту высшую реальность непосредственно заглянуть и непосредственно ее пережить.

«Под символом, – пишет Флоренский, – можно разуметь всякую реальность, которая несет в своей энергии энергию другой, высшей по ценности, по иерархии реальности; тем самым эта первая является носительницей, окном в высшую реальность, и с раздроблением низшей меркнет и свет высшей, не сам по себе, а поскольку закрывается окно. Это не значит, что сама высшая (реальность) перестала существовать, а то – что окно закрылось» [11, с. 478].

Символическое религиозно-художественное окно в высший мир как раз и закрывается, когда художник начинает говорить исключительно от себя, перестает вглядываться и вслушиваться в высшую реальность. То есть религиозный художественный символ из «отверстия, пробитого в нашей субъективности», говоря

языком того же П.А. Флоренского, превращается исключительно в способ субъективного самовыражения.

Существует два условия, позволяющие художнику удержаться на высоте религиозного эстетического созерцания, – это молитва и соблюдение канона. Здесь христианское и буддийское искусство абсолютно согласны между собой. То, что ниже говорит П.А. Флоренский о православном иконописном каноне, в полной мере относится и к канонам буддийской пластики. Канон вовсе не подавляет свободу и оригинальность художника, а, напротив, помогает ему обрести подлинно свободное художественное «Я» и оставить неповторимый след в искусстве.

«…Непонимание церковного консерватизма, – пишет в этой связи П.А. Флоренский, – есть вместе с тем и непонимание художественного творчества. Последнему канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение… Истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, то есть художественно воплощенной истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым или сотым говорит он об истине» [10, с. 455].

И далее П.А. Флоренский пишет о главной задаче художника, посвятившего себя религиозному искусству: «Ближайшая задача – постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества, и, духовно напрягшись до высшего уровня достигнутого, определить себя, как с этого уровня мне, индивидуальному художнику, является истина вещей; хорошо известен тот факт, что это напряжение при вмещении своего индивидуального разума в формы общечеловеческие открывает родник творчества» [10, с. 456].

Если обратиться к буддийской пластике, то можно увидеть, насколько важны для нее канонические математические пропорции тел; цветовая символика; положение пальцев рук (различные мудры) изображаемых персонажей; предметы, которые они держат в руках, а также их одежды[3]. Этот канон, строго соблюдаемый Дзанабадзаром, отнюдь не ограничил его художественной индивидуальности, а в полном согласии с мыслями П.А. Флоренского и С.Н. Рериха, цитата которого вынесена в эпиграф данной статьи, дал возможность неповторимо выразить фундаментальные идеи и ценности буддийского мировоззрения через особое серебристое свечение тел изображаемых будд и бодхисаттв, когда в бронзу в строго определенных пропорциях добавляется серебро; через неповторимую грацию их медитативных поз; через запечатленную в видимом лике невидимую духовную работу, которую ведет совершенное сознание буддийских святых.

Здесь мы выходим на ключевую тему, связанную с особенностями и загадками буддийской скульптуры. Дело в том, что в буддийской пластике не запечатлеваются лица простых смертных со средним уровнем сознания. В ней *символически отражено бытие сознаний высочайшего уровня, намного превосходящих по своим нравственным качествам, творческим возможностям и познавательным способностям сознание*

большинства земных жителей. Согласно буддийскому канону, те же бодхисаттвы прошли огромный эволюционный путь. Их духовное «Я» воплощалось в бесчисленных жизнях во многих космических мирах в течение тысяч и даже миллионов лет. По сравнению с нами они ведут совершенное существование в Космосе, осознавая и сознательно реагируя на огромные потоки информации, которые ежесекундно прокатываются через них и которые попросту не фиксируются и не осознаются простым земным человеком.

Жизнь разумного существа, достигшего нирванического просветления, вовсе не является угасанием всех жизненных функций и сладким сном, как ее иногда совершенно неверно трактуют. Совсем наоборот, это исключительно *интенсивная и активная жизнь сознания*, которое может одномоментно фокусироваться на самых разных мысленных объектах в самых разных точках пространства, посылать творческую мысль помощи самым разным живым существам, одновременно системно промысливать многообразные мысли. Из психологии известно, что даже самое развитое сознание земного человека может одновременно сознательно фиксировать максимум семь внешних стимулов и делать максимум семь дел одновременно. Известно, что Гай Юлий Цезарь мог одновременно писать и диктовать письма. Елена Ивановна Рерих, жена великого художника Николая Константиновича Рериха и прекрасный знаток буддизма, могла одновременно писать два разных письма двумя разными руками[4]. Способность одновременно выполнять шесть разных действий демонстрировал на своих сеансах известный отечественный иллюзионист Юрий Горный [6; 7; 8; 9].

В случае же с сознанием бодхисаттв мы имеем дело с феноменальной способностью так называемой «делимости сознания», когда «Я» способно одновременно пребывать и действовать в различных точках пространства, то есть фактически вести *сверхпространственное* (или, точнее, *всепространственное*) существование. Символическими выражениями такого *совершенного и сознательного со-знания* со всем мировым сущим служит в буддийской пластике изображение бодхисаттвы Авалокитешвары (бодхисаттвы бесконечного сострадания) с тысячей рук и тысячей лиц или же изображение Белой Тары с семью глазами, включая глаза на лбу, на ладонях рук и ступнях ног.

Отсюда становится понятным и *ложное впечатление отсутствия всякого движения и динамики*, в котором якобы пребывают персонажи буддийской пластики. Здесь *кажущийся покой – лишь выражение абсолютного движения*. Это – *спокойствие всеприсутствия*. Любопытно, что наш выдающийся философ А.Ф. Лосев в свое время убедительно показал, что движение тела с бесконечной скоростью оборачивается тем, что оно начинает покоиться сразу во всех точках пространства [5]. Если применительно к движению физических тел, учитывая постулаты специальной теории относительности Эйнштейна, это представляется невозможным, то *движение мысли с бесконечной скоростью*, явленное в неподвижном всеприсутствии будд и бодхисаттв, представляется вполне реальным. Оно символически и запечатлено в их обликах. Телесно буддийские божества и святые могут пребывать в конкретной точке пространства, но жизнь и деятельность их сознания всепространственны. Отсюда и субъективное впечатление от скульптур Дзанабадзара. Его персонажи как бы парят в воздухе на своих лотосах и способны тиражировать собственное изображение в пространстве.

Понятно, что подобная совершенная жизнь сознания может показаться плодом фантазии. Но, повторим, буддийское учение настаивает на очень долгом эволюционном пути, который должны пройти существа, прежде чем достигнуть таких психических состояний и способностей. Кстати, по буддийскому учению, все живые существа когда-то обретут нирваническое сознание. Но для этого необходимо выйти из круговорота сансары (круга смертей и перерождений), одной из причин пребывания в котором как раз и является наша наивная земная вера в локализованность сознания исключительно в пределах нашего физического тела и ограничение мира сферой того, что непосредственно дано нам в чувствах. На самом деле, как учит буддийская пластика, *сознание может свободно и творчески жить за пределами созерцаемого физического тела*, а мир устроен гораздо сложнее, чем представляется нам в повседневном чувственном опыте. В Космосе есть незримые телесным оком и гораздо более высокие уровни бытия. Именно о них напоминают простым смертным гениальные скульптуры Дзанабадзара.

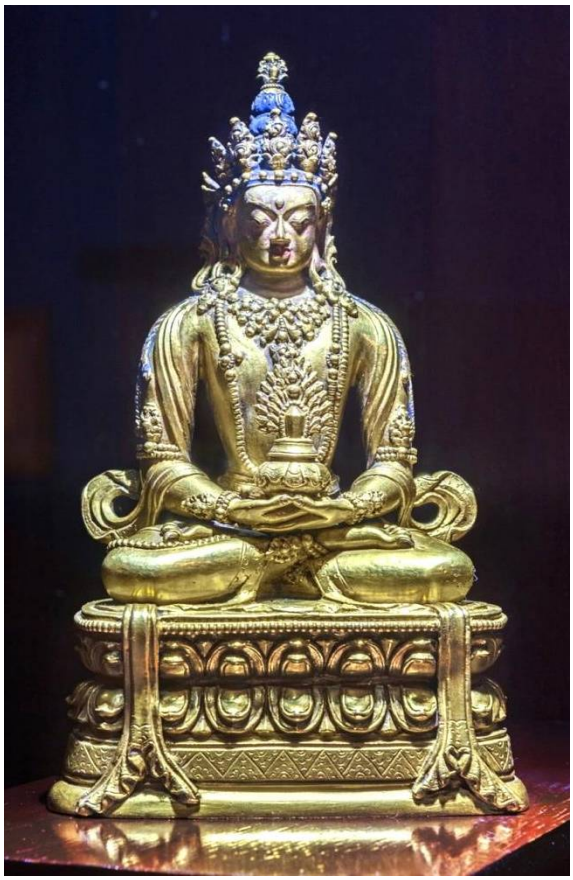


Рис. 4. Г. Дзанабадзар. Будда Амитаюс. XVIII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

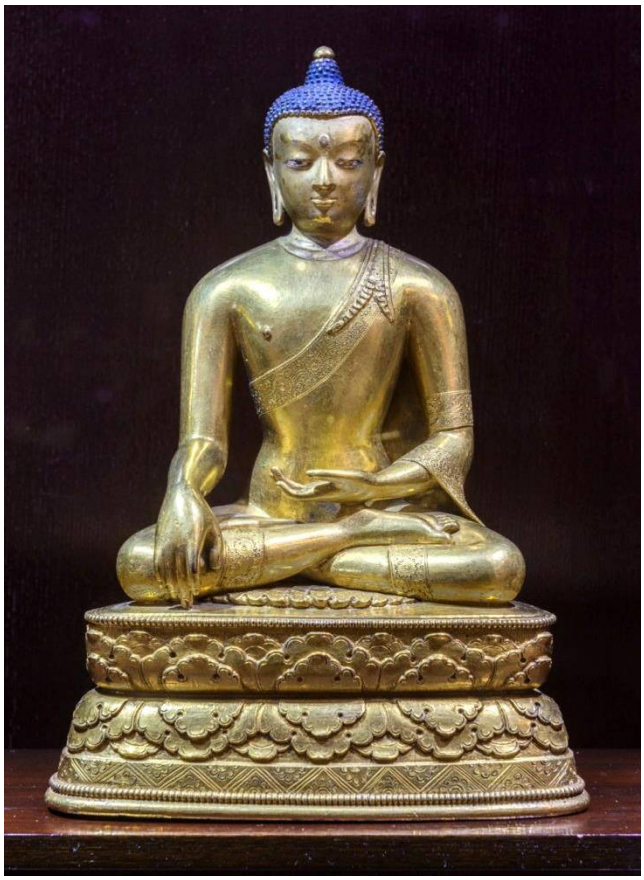


Рис. 5. Г. Дзанабадзар. Будда Шакьямуни. XVIII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Отсюда можно объяснить и ***отсутствие привычных для нас следов психической жизни в ликах будд, бодхисаттв и архатов***. Действительно, страстей и эмоций, душевных метаний, которые сплошь и рядом захлестывают наше сознание, мешают объективно и рационально разбираться в жизненных ситуациях, мы здесь не увидим. Как учит

буддийская традиция, бодхисаттва «пребывает в неподвижном центре бушующего урагана». Он полностью контролирует свою многообразную психическую жизнь и свои разнообразные мысли. Его сознание – как ровное горение пламени свечи, которая не колеблется ветрами внутренних человеческих переживаний и случайных внешних впечатлений. В интегральном философском учении «Живой Этики», связанном с уже упоминавшимися именами Рерихов, во многом опирающемся на достижения буддийской мысли, указывается: «О спокойствии много сказано и нередко оно описывается как застывшая ледяная глыба. Какое заблуждение! Также оклеветано и понятие Нирваны. Спокойствие действия будет высшим напряжением, будет сверканием молнии, будет мечом охраняющим. Не сон, не могила спокойствие, в нем рождается идея созидательная» [1, шлока 36].

Любопытно: обыкновенный человек не способен даже одну мысль четко удерживать в сознании в течение нескольких минут. Недаром в просторечье говорят, что «мысли у людей скачут, как блохи». Люди сплошь и рядом не хозяева собственным мыслям; скорее мысли владеют ими, часто чужие и навязчивые, а иногда – откровенно вредоносные. Отличительная же способность развитого сознания, которым обладают персонажи буддийской пластики, – это способность удерживать и всесторонне продумывать какую-то мысль в течение долгого времени. Они и кажутся нам бесстрастными именно потому, что являются хозяевами и подлинными творцами мыслей, осознающими все, что получают из живого пространства Вселенной и посылают обратно.

Мысль для них – онтологически сущая живая реальность, способная самостоятельно существовать в пространстве Космоса, входить внутрь чужих сознаний, творить и сотворить вместе с ними. Мысли загрязняют и искривляют пространство мира, если нечисты и злонамеренны; но они же выступают важнейшим средством космического строительства, если чисты, оформлены и созидательны. Мысли обладают своеобразным весом и запахом, цветом и энергией. Их качества являются словно продолжением фигур будд и бодхисаттв, застывших в медитативном сосредоточении. Сама совершенная грация и равновесие тел – наглядное воплощение силы и качества порождаемой благой мысли. Здесь бытие мысли, бытие сознания и бытие «Я», в сущности, совпадают. Буддийская пластика учит, что и все люди, в сущности, есть то, что они мыслят. Именно качество мысли определяет качества наших человеческих «Я».

В случае с персонажами буддийской пластики, подчеркну это еще раз, мы имеем дело с *совершенным мыслебытием*, где порожденные мысли могут вести объективное и сверхвременное существование, превращаться в смысловые устойчивые эйдосы, говоря языком греческой философии, которые будут влиять на мысли тысяч и тысяч живших и живущих людей, вступать с ними в сложные информационные, как модно теперь говорить, взаимодействия.

При этом неправильным будет отказать буддийским божествам в душевной жизни, приписать им полную бесстрастность. Они любят и сострадают, гневаются и радуются, скорбят и благоговеют, но это чувства и эмоции совсем иного эволюционного качества. Они всегда осмысленны и никогда не беспричинны; не мешают ясности восприятия и четкости мышления. Скорее это можно назвать чувствознанием, где мысль и эмоциональное переживание, мысль и эстетическое созерцание, мысль и рациональное понимание попросту невозможно разделить. Жизнь нирванического

сознания, как ее являет нам буддийская пластика, это *жизнь целостного и гармоничного, постоянно восходящего и обучающегося сознания, органично включенного в мировой эволюционный процесс*. Быть может, именно Белая Тара Дзанабадзара (рис. 6-7) с наибольшим художественным совершенством воплощает эту абсолютную гармонию всепространственного и сверхвременного мыслебытия, благоговеющего перед высшим и сострадающего низшему, которая зовет и нас к эволюционному восхождению, вселяя веру, что такой идеал реально достижим.

Рис. 6.Г. Дзанабадзар. Белая Тара. Вид спереди. XVII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств им. Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

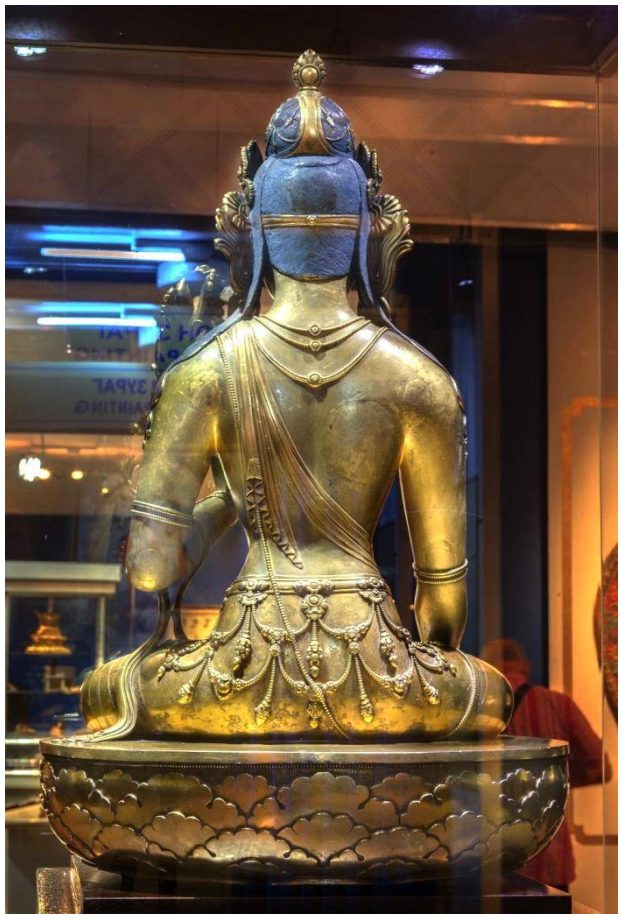


Рис. 7. Г. Дзанабадзар. Белая Тара. Вид сзади. XVII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств им. Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Здесь самое время коснуться последнего недоумения европейского сознания, будто буддийская скульптура якобы лишена всякой индивидуальности, что будды и бодхисаттвы как бы «все на одно лицо». Действительно, лики буддийских божеств и архатов по-человечески *сверхличностны*, то есть лишены столь привычных для нас телесных и психических различий в виде неповторимых физических черт лица, запечатленных в художественном образе положительных или отрицательных свойств характера, разного рода семейных, национальных и профессиональных примет.

Индивидуальность буддийских святых совсем иного рода. У них одна творческая нирваническая сущность, но множество духовных ипостасей, ликов, если использовать терминологию более привычного для нас христианского богословия. Они нераздельны

и неслиянны, образуя иерархическое братское единство, где, например, из пяти дхьяни-будд созерцания в буддизме махаяны, воплощающих единое духовное тело Будды (дхармакайю), эманируют бесконечные космические будды и бодхисаттвы разных миров (самбхогакайя), включая и земных будд, проповедующих на Земле буддийскую дхарму на уровне видимого бытия (нирманакайи). Дхьяни-будды – это как бы первичные порождающие лучи единого космического сверхсознания, единого смыслобытия, отдельными бесконечно дробящимися лучиками которого являются все сознания более низкого эволюционного плана.

Однако будучи лишенными привычных для нас личностно-психологических различий, даже высшие буддийские божества, типа дхьяни-будд, ***вовсе не лишены подлинной духовной индивидуальности***. Это подчеркивается разным положением рук и пальцев в их мудрах; предметами, которые они держат; наконец, их цветностью на живописных буддийских танках (иконах) и многообразными оттенками золотого и серебряного цветов, когда они изваяны в бронзе. Есть и еще более зримые внешние символы, подчеркивающие их индивидуальность. Например, непременным атрибутом Зеленой Тары (рис. 8) являются растительные формы, словно растущие из ее плеч; бодхисаттва Манджушри (рис 9), символизирующий глубины мудрости, держит в руках меч, рассекающий тьму невежества; основатель желтошапочной секты гелугпа лама Цзонхава изображается в монашеском островерхом колпаке.

Рис. 8. Г. Дзанабадзар. Зеленая Тара. XVIII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

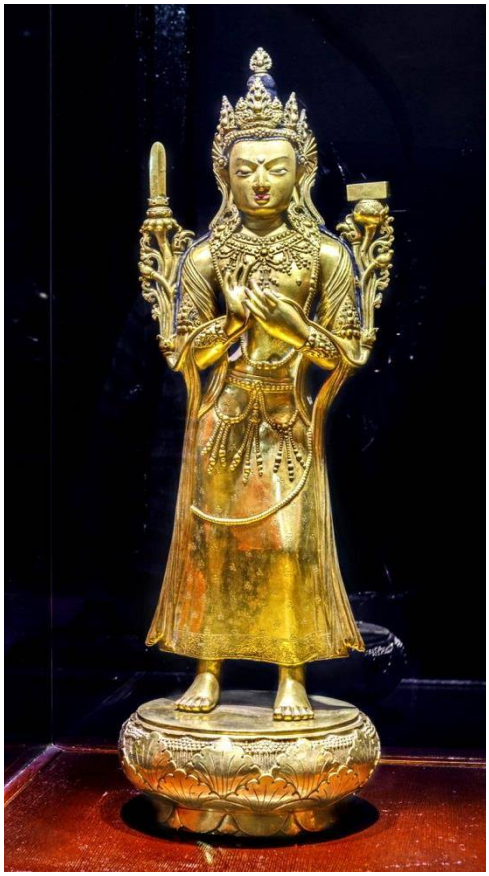


Рис. 9. Г. Дзанабадзар. Манджушри. XVIII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Можно предположить, что буддийские божества и святые, образуя, говоря языком русской философии, ***соборное духовное единство сознаний нирванического уровня***, все же отличаются друг от друга направленностью своей мысли и преобладающими познавательными способностями, то есть это ***единство с органически дополняющими друг друга различиями***.

Рис. 10. Г. Дзанабадзар. Будда Амогхасиддхи. Позолоченная бронза. XVII в. Музей изобразительных искусств им. Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Рис. 11. Г. Дзанабадзар (1635–1723). Будда Акшобхья. Он демонстрирует жест «касания земли» и, побеждая гнев, преобразует его в мудрость. XVII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств им. Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Так, в частности, можно попытаться интерпретировать символические изображения пяти дхьяни-будд созерцания. Амогхасиддхи (рис. 10), дхьяни-будда севера, зеленого цвета, имя переводится как «безошибочно удачливый». Его правая рука, поднятая на уровне груди, символизирует бесстрашие в битве с тьмой и удачу в практических деяниях. Дхьяни-будда Ратнасамбхава, владыка юга, желтого цвета, имя переводится как «тот, из которого возникают драгоценности». Его ладонь повернута к зрителю и может быть понята как щедрая мысль-дарение всем существам более низкого эволюционного плана. Дхьяни-будда Акшобхья (рис. 11), чаще всего помещаемый на востоке, синего цвета, его имя переводится как «невозмутимый». Правая рука Акшобхья касается земли,

что можно символически понять как самоконтроль над мыслью даже в самых неблагоприятных для этого земных условиях. Амитабха (рис. 12), дхьяни-будда запада, красного цвета, его имя переводится как «неизмеримый свет». Он создает силой своей мысли буддийский рай Сукхавати и может трактоваться как символ предметно творящей мощи мысли, созидающей все формы Вселенной. Наконец, будда Вайрочана (рис. 13), белого цвета и чаще всего помещаемый в центре буддийского Космоса, имя переводится как «сияющий». Он держит в руках колесо учения и символически являет синтез всех способностей сознания, благодаря которым мысленно творится, постигается и обучается бесконечный живой Космос.

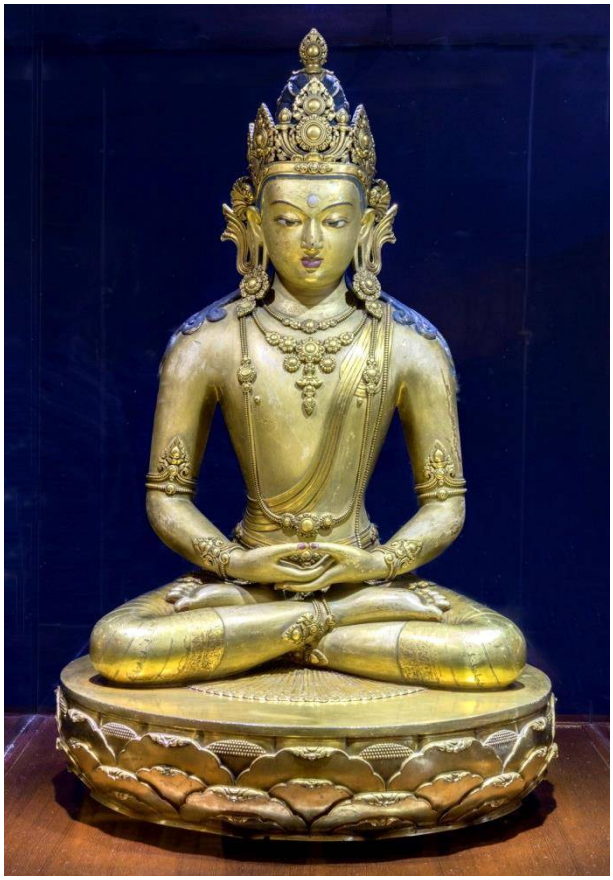


Рис. 12. Г. Дзанабадзар. Будда Амитабха. Позолоченная бронза. XVII в. Музей изобразительных искусств им. Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Рис. 13. Г. Дзанабадзар (1635–1723). Вайрочана. Один из пяти Будд Дхъяни (Будд Высшей мудрости), воплощение мудрости и спокойствия. XVII век. Позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств им. Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. Фото: А.В. Клюев.

Возникает один очень важный вопрос: можно ли найти хотя бы какие-то земные аналоги этим символическим воплощениям жизни совершенных космических сознаний? На мой взгляд – да. «Незримый реализм» буддийской пластики подтверждает феномен Хамбо-ламы Итигэлова, сохранившего нетленными тело и лик после многолетнего пребывания под землей в состоянии глубокой медитации [2]. Его сознание, связанное с телом неведомыми пока для нас узами, ведет подлинно

нирванническое существование уже на иных уровнях космической реальности, эмпирически доказывая нашему атеистическому земному миру, что сосредоточенная и благая мысль сверхвременна, всепространственна и сверхличностна. Более того, она способна побеждать смерть и качественно преображать земную плоть.

Земной пример Хамбо-ламы Итигэлова есть свидетельство достижимости небесного идеала святости, запечатленного в образах буддийской пластики. Здесь, впрочем, буддизм органически сходится с христианским идеалом совершенного софийного сознания и преображенной (софийной) телесности в изображениях христианских святых на православных иконах. Есть в том же православии и реальные образцы уже сбывшейся победы совершенного сознания над несовершенной земной плотью, типа нетленных и благоухающих мощей преподобного Александра Свирского. Но это уже тема отдельного обстоятельного сравнительно-художественного анализа православной и буддийской художественных традиций, а также той единой незримой реальности, которая стоит за ними.

Примечания

1. Жизнь и творчество этого универсального гения монгольской культуры уже освещались на страницах журнала – см.: [12].

2. Выражение, которое особенно возмущало Н.К. Рериха, прекрасно знавшего, сколь разнообразна и богата смыслами буддийская скульптура.

3. Исследованиям канона буддийской живописи и пластики посвящены фундаментальные труды современного монгольского ламы Пуревбата, ученого, архитектора и живописца. Материал о его творчестве читатель найдет на страницах этого журнала.

4. Анализ философского наследия семьи Рерихов проведен в коллективной монографии [4].

Литература

1. Агни Йога: в 4 т. / [книги Живой Этики, составленные Е.И. Рерих] [Отв. ред. Д. Н. Попов]. – Нью-Йорк; М.: Сфера, 2000. – Т.4: Надземное (1938). – 784 с.

2. Васильева Я.Д. Пандито Хамбо Лама Итигэлов. – Улан-Удэ: Ново-Принт, 2014. – 264 с.

3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. – СПб: Наука, 1993. – 480 с.

4. Иванов А.В., Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Человек восходящий: философский и научный синтез «Живой Этики». – Барнаул: Алтайский дом печати, 2012. – 512 с.

5. Лосев А.Ф. Типы отрицания // Диалектика отрицания отрицания / Ред. Б.М. Кедров. – М., 1983. – С. 149-170.

6. Руденко Б. Феномен Юрия Горного // Наука и жизнь. – 2004. – № 1. – С. 116-127.

7. Руденко Б. Феномен Юрия Горного // Наука и жизнь. – 2004. – № 2. – С. 116-124.

8. Руденко Б. Феномен Юрия Горного // Наука и жизнь. – 2004. – № 3. – С. 116-126.

9. Руденко Б. Феномен Юрия Горного // Наука и жизнь. – 2004. – № 4. – С. 118-129.

10. Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А. Сочинения в 4 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1996. – С. 419-527.

11. Флоренский П.А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // Флоренский П.А. Сочинения в 4 т. Т. 3(2). – М.: Мысль, 1999. – С. 386-487.

12. Шишин М.Ю. Дзанабадзар – духовная вершина Монголии / / Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 20-28. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/501557/10/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.002.

Статья поступила в редакцию 21.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.012

INVISIBLE SPACES OF BUDDHIST PLASTIC

Ivanov Andrey Vladimirovich
Doctor of Philosophy, Professor,
Director of the Center for Humanitarian Education,
Altai State Agrarian University.
Russia, Barnaul.
ivanov_a_v_58@mail.ru

Abstract

The article proves the baselessness of a fairly widespread view of Buddhist plastic as devoid of dynamics, individual facial features and human emotions. The study by the case of the creativity of the philosopher and artist Zanabazar shows that the faces and poses of Buddhas and Bodhisattvas reflect a level of consciousness that is much higher than human. Their thought is able to move with infinite speed, and consciousness at the same time to fix and influence many events in the world. This cannot be achieved without overcoming purely human passions and selfish desires. The earthly confirmation of the reality of such a high level of conscious existence is the Hambo Lama Itigelov, who entered into a state of deep Samadhi in the 1920s and still preserved his body incorruptible.

Keywords: Buddhist plastic; Zanabazar; thought; consciousness; harmony; Itigelov.

Bibliographic description for citation:

Ivanov A.V. Invisible spaces of Buddhist plastic. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 177-192. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.012. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/20/ (In Russian).

References

1. *Agni Ioga: v 4 t.* [Agni Yoga: in 4 volumes. Living Ethics books compiled by E.I. Roerich. Ed. by D. N. Popov]. New York; Moscow, Sphere, 2000. Vol. 4. 784 p. (In Russian)

2. Vasilyeva Y.D. *Pandito Khambo Lama Itigelov* [Pandito Hambo Lama Itigelov]. Ulan-Ude, Novo-Print, 2014. 264 p. (In Russian)

3. Hegel G.V.F. *Lektsii po filosofii istorii* [Lectures on the philosophy of history]. St. Petersburg, Nauka, 1993. 480 p. (In Russian)

4. Ivanov A.V., Fotieva I.V., Shishin M.Yu. *Chelovek voskhodyashchii: filosofskii i nauchnyi sintez «Zhivoi Etiki»* [Rising Man: A Philosophical and Scientific Synthesis of Living Ethics]. Barnaul, Altaiskii dom pechati, 2012. 512 p. (In Russian)

5. Losev A.F. *Tipy otritsaniya* [Types of negation]. In: *Dialektika otritsaniya otritsaniya* [Dialectics of negation of negation. Ed. by B.M. Kedrov]. Moscow, 1983, pp. 149-170. (In Russian)

6. Rudenko B. *Fenomen Yuriya Gornogo* [Phenomenon of Yuri Gorny]. *Nauka i zhizn'* – *Science and Life*, 2004, No. 1, pp. 116-127. (In Russian)

7. Rudenko B. *Fenomen Yuriya Gornogo* [Phenomenon of Yuri Gorny]. *Nauka i zhizn'* – *Science and Life*, 2004, No. 2, pp. 116-124. (In Russian)

8. Rudenko B. *Fenomen Yuriya Gornogo* [Phenomenon of Yuri Gorny]. *Nauka i zhizn'* – *Science and Life*, 2004, No. 3, pp. 116-126. (In Russian)

9. Rudenko B. *Fenomen Yuriya Gornogo* [Phenomenon of Yuri Gorny]. *Nauka i zhizn'* – *Science and Life*, 2004, No. 4, pp. 118-129. (In Russian)

10. Florensky P.A. *Ikonostas* [Iconostasis]. In: Florensky P.A. *Sochineniya v 4 t. T. 2.* [Works in 4 volumes. Vol. 2]. Moscow, Thought, 1996, pp. 419-527. (In Russian)

11. Florensky P.A. *Kul'turno-istoricheskoe mesto i predposylki khristianskogo miroponimaniya* [Cultural-historical place and preconditions of the Christian worldview]. In: Florensky P.A. *Sochineniya v 4 t. T. 3(2).* [Works in 4 volumes. Vol. 3 (2)]. Moscow, Thought, 1999, pp. 386-487. (In Russian)

12. Shishin M.Yu. Zanabazar – spiritual top of Mongolia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2), pp. 20-28. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.002. Available at: https://readymag.com/u50070366/501557/10/ (In Russian)

Received: October 21, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.013 УДК 75:069.5(470.23-25):24

ДАРЫ ПАНДИТО ХАМБО-ЛАМ В СОБРАНИИ КУНСТКАМЕРЫ

Иванов Дмитрий Владимирович
Кандидат исторических наук,
старший хранитель фондов Восточной
и Юго-Восточной Азии,
Музей антропологии и этнографии
(Кунсткамера) Российской академии наук.
Россия, г. Санкт-Петербург.
dmitivanov@gmail.com

Аннотация

Еще в 2009 г. удалось выявить в фонде Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) РАН ряд буддийских экспонатов Кунсткамеры XVIII в. Письма Миллера к Лубсан-тайше и ламе Дзоржия, опубликованные А.Х. Элертом, консультация XXIV Пандито Хамбо-ламы Аюшеева и инструкции Миллера переводчику Илье Яхонтову, хранящиеся в Санкт-Петербургском филиале архива АН, позволили прояснить точную дату приобретения артефактов и имя первособирателя – Дамба-Даржа (Даржай) Заяева, ставшего в 1764 г. I Пандито Хамбо-ламой. Автор статьи определил особенности художественного стиля, получившие дальнейшее развитие в бурятской живописи. Проведены параллели в композиции, стиле, характерных деталях изображения со скульптурой, выполненной в долоннорском стиле. Также описан еще один предмет коллекции – небольшая буддийская танка, подаренная в 1783 г. Академии наук III Пандито Хамбо-ламой Лубсан-Жимба Ахалдаевым. Статья рассказывает об истории этой танки, а также ее стилистических особенностях, колорите, деталях изображения, композиции.

Ключевые слова: институт Хамбо-лам; Герард Фридрих Миллер; Иоганн Иериг; буддизм в Бурятии; буддийское искусство Бурятии; танка; Кунсткамера.

Библиографическое описание для цитирования:
Иванов Д.В. Дары Пандито Хамбо-лам в собрании Кунсткамеры // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 193-203. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.013. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/21/.

Некоторые из буддийских предметов Кунсткамеры XVIII в. интересны не только с историко-музееведческой точки зрения как самые ранние буддийские экспонаты в России, но и как памятники, отражающие историю буддизма в нашей стране, становления института буддийских первосвященников Восточной Сибири – Пандито Хамбо-лам, а также бурятской буддийской живописи.

Первые сохранившиеся до наших дней буддийские предметы Кунсткамеры были проданы в музей в 1748 г. известным ученым, исследователем Сибири Герардом Фридрихом Миллером (1705–1783). Выявить их в современном буддийском фонде Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН удалось еще в 2009 г. [5, с. 257-262]. Изначально мы предполагали, что эти артефакты были куплены путешественником в 1735 г., во время его пребывания в Забайкалье, однако действительная история приобретения коллекции оказалась еще любопытнее.

В апреле 1735 г. Г.Ф. Миллер и И.Г. Гмелин[1] узнав о том, что на реке Чикой живет «тайша (Лубсан-тайша. – *Д.И.*), или принц, принадлежащий к монгольской или далай-ламской религии, который сам был прежде ламой, но чтобы иметь возможность жениться, сложил с себя сан ламы и в настоящее время держит при себе монгольского ламу», решили его посетить [3, с. 20]. На Чикое ученые познакомились с высокопоставленным ламой-гелонгом, с которым Миллер позднее состоял в переписке, опубликованной А.Х. Элертом [17, с. 236-238]. В письмах Миллер называет ламу Дзорджи [17, с. 236, 237] или Тсорджи [17, с. 238]. Именно лама Дзорджи и является истинным «первособирателем» буддийских экспонатов Кунсткамеры. 3 ноября 1735 г. ученый попросил ламу прислать ему «некоторых из ваших глиняных и писаных бурханов <…>, а особливо бурхан Ногон Дари Ике (Зеленая Тара. – *Д.И.*), а также и Идин Июрюду (?)», обещая, что «я оные вещи хранить и честно содержать, а не презирать буду» [17, с. 236]. Лама отправил изображение божеств и молитвенный барабан, но это точно не те экспонаты, которые хранятся сейчас в Музее антропологии и этнографии, – в марте 1738 г. Миллер был вынужден опять обратиться к нему с просьбой прислать ему новые предметы, поскольку высланные в 1735 г. посыльный потерял по дороге [17, с. 237].

18 марта 1738 г. в улус скончавшегося Лубсан-тайши поехал переводчик Илья Яхонтов, получивший от Миллера наказ: «Употребляющиеся при службе божией вещи описать. А именно бубны, трубы, сиповки, медные чаши, в которые звонят. Из сих и иных вещей сколько возможно с собою привезти. Также выпросить у ламы чаши, молитвенное кольцо, называемое по мунгальски хурдэ, всякие амулеты для врачевания больных и прочих несчастных случаев, какие от лам простым людям подаются. Выпросить различных бурханов, а особливо трех из главнейших богов, глиняных, писанных и на бумаге или полотне печатанных <…> Мунгальские писанные книги. Мунгальскою[2] или братскою юрту войлошную середней величины со всеми принадлежащими <неразб.> с собою привезти» [12, л.194 об.-195]. Обратим внимание, что перечень предметов охватывает не только произведения искусства, но довольно разнообразен и очень близко соответствует экспонатам из собрания Миллера, хранящимся в музее. Правда, к сожалению, Яхонтову так и не удалось приобрести юрту среднего размера.

В июле 1738 г. ученый сообщил монаху о получении им предметов для Императорской Кунсткамеры, за что ламе будет «немалая похвала» [17, с. 237-238]. Можно уверенно утверждать – это и есть те самые буддийские памятники, проданные Миллером в 1748 г. Академии наук за 30 рублей и отмеченные в реестре как «мунгальские» [6, с. 11-13].

Кто же этот явно высокопоставленный лама, проживавший на самом юге Бурятии в улусе Лубсана-тайши на Чикое в 30-е гг. XVIII в.? Консультация XXIV Пандито

Хамбо-ламы Дамба Аюшеева и инструкции Миллера переводчику Илье Яхонтову, хранящиеся в Санкт-Петербургском филиале архива Академии наук, позволили прояснить точную дату приобретения артефактов и имя первособирателя – Дамба-Даржа (Даржай) Заяева, ставшего в 1764 г. I Пандито Хамбо-ламой. Обратим внимание, что Миллера очень интересовали сведения о Тибете, Лхасе, Далай-ламе, а особенно его интересовала дорога туда, и есть ли путь в Тибет, не контролируемый китайцами [12, л.193 об.]. Поэтому он пытался выяснить, «которую дорогою лама Дзордже приехал из Тангута (Тибета. – *Д.И.*) в Мунгальскую землю» [12, л.193 об.], а значит лама Дзордже (Дзорджия) был в Тибете и хорошо знал тибетские реалии. То, что лама Дзорджия не был тибетцем, приехавшим в Забайкалье, а был бурятом, посетившим Тибет, следует из другого документа, в котором Миллер называет его «мунгальским» ламой [12, л. 193]. Именно Дамба-Даржа Заяев, проживавший на Чикое, несколько лет назад вернувшийся из Тибета[3], общавшийся с высшими буддийскими иерархами, мог ответить на эти вопросы.

Наибольший интерес в этом собрании Заяева-Миллера представляет изображение Амитаюса (рис. 1).

Рис. 1. Амитаюс. Бурятия. 30-е гг. XVIII в. Холст, минеральные краски; живопись. Длина – 44,0; ширина – 33,2. Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН. Фото: С.Б. Шапиро.

Художественный стиль этой работы необычный, сильно отличающийся от известных нам образцов тибетского и монгольского буддийского искусства – перед нами пример ранней бурятской живописи XVIII в. Необходимо отметить, что в реестре Миллера этот экспонат назван копией – «малеванная копия мунгальского образа, на котором семь идолов изображены» [6, с. 11-13]. Даже если перед нами копия, выполненная по заказу ученого, то она обладает особенностями, получившими дальнейшее развитие в бурятской живописи. Особенно отметим своеобразный «разлом гор», изображенный на этой картине. Подобный «разлом гор» нам известен еще только на одной бурятской танка из фондов Национального музея Республики Бурятия, опубликованной Ц.-Б. Бадмажаповым [1, рис. 110]. Это изображение Шадакшари Авалокитешвары, датированное Ц.-Б. Бадмажаповым XIX в., однако сравнение двух образов показывает их полное стилистическое сходство – совпадают композиция, стиль, характерный ландшафтный элемент «разлом гор», изображения причесок и корон у Амитаюса, Джамбхалы, Зеленой Тары стилистически близких к прическам и коронам, известным по скульптуре, выполненной в долоннорском стиле. Складывается впечатление, что это произведения одного художника 30-х гг. XVIII в., работавшего на юге Бурятии в районе реки Чикой.

Не менее любопытна небольшая буддийская танка, поступившая в музей в 1783 г. История, связанная с этим предметом, началась еще в 1773 г. на Волге, когда молодой Иоганн Иериг (1747–1795) познакомился с известным ученым-путешественником Петром Симоном Палласом (1741–1811) и устроился на службу в Академию наук переводчиком монгольского языка.

В 1779 г. для дальнейшего совершенствования в монгольском и изучения тибетского языка Иериг был направлен Академией наук в Забайкалье. Хотя Паллас рекомендовал Иеригу зимовать в «Селенгинске или Кяхте, где он для продолжения своих наблюдений наилучший случай иметь может» [11, л. 127], по прибытии в Селенгинскую Даурию в 1780 г. путешественник обосновался не в одном из этих городов, а непосредственно в буддийском монастыре – Гусиноозерском дацане. Поселившись там, академический переводчик оказался причастен к соперничеству двух главных буддийских центров Забайкалья XVIII века и просто выбором своего местожительства уже встал на сторону одного из них.

Учить Иерига тибетскому языку начал сам настоятель Гусиноозерского дацана, будущий III Пандито Хамбо-лама, Лубсан-Жимба Ахалдаев. Иериг в рапорте Е.Р. Дашковой отметил: «Там остановился я неподалеку от границы у одного старика (в 1780 году Ахалдаеву было 69 лет. – *Д.И.*), который был духовного чина и который вскоре после того сделан главным начальником над духовенством пяти идольских капищ и над народом» [4, с. 164].

В 1781 году Иериг выхлопотал для своего учителя серебряную медаль от Академии, а в 1782 году переводчик будет просить включить ламу в число официальных членов-корреспондентов Академии наук. В этом отказали, но и дарование медали должно было сильно поднять авторитет Ахалдаева в глазах местного русского начальства. Это дарование медали пришлось на разгар очередного витка противостояния настоятелей двух основных буддийских центров XVIII в. – Хилгантуйского и Гусиноозерского дацанов. Обе стороны готовили посольства с «богатыми дарами» в Иркутск. Племянник Заяева II Хамбо-лама Содномпил Хутерхеев претендовал на главенство над всеми

буддистами в Забайкалье, представители левобережных родов пытались добиться независимости [14, с. 15], которую они обрели, как нам представляется, в том числе и не без помощи академического переводчика. В 1783 году Ахалдаев получил титул Хамбо-ламы, став III Хамбо-ламой и первым настоятелем Гусиноозерского дацана, получившим это достоинство. Видимо, неслучайно в этом же 1783 году он в знак уважения отправил в дар Академии наук изображение Будды Дипанкара, которое княгиня Екатерина Романовна Дашкова повелела поместить в Кунсткамеру с копией описания, приложенного Иеригом [7, с. 662-663], в этот же день согласно «Росписи книгам и вещам, сданным от Конференции Императорской Академии Наук в библиотеку и Кунсткамеру» дар III Хамбо-ламы Ахалдаева поступил в музей [10, л. 1 об.].

Рис. 2. Будда Дипанкара. Бурятия. 80-е гг. XVIII в. Холст, минеральные краски; живопись. Длина – 17,2; ширина – 14,6. Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН. Фото: С.Б. Шапиро.

Если сидящие в Петербурге академики не понимали всю сложность происходящих в Забайкалье процессов, то Иериг, искренне симпатизировавший своему постаревшему учителю, прекрасно осознавал значение этого обмена дарами для Ахалдаева и Гусиноозерского дацана. Так, в одном из рапортов за 1786 г. Иериг указал местом отправки не просто Гусиноозерский дацан, а: «la Pagode du Chamba Agaldaiof près du Goussinoi-Ozero» («Пагода Хамбо Ахалдаева близ Гусиного озера». – *Д.И.*) [8, с. 67], подчеркнув новый статус своего наставника. Хотя надо отметить, Ахалдаева утвердили Хамбо-ламой только пяти левобережных дацанов, а все ключевые вопросы он должен был решать совместно с II Пандито Хамбо-ламой Хутерхеевым [16, с. 54]. Фактически в конце XVIII века в буддийской церкви Бурятии сложилось двоевластие, закончившееся в XIX веке возобладанием лам Гусиноозерского дацана.

Находящееся в экспозиции Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) РАН небольшое изображение Будды Дипанкара является свидетельством этой долгой и сложной истории. Любопытен и сам экспонат – работа бурятского танкописца из Гусиноозерского дацана начала 80-х гг. XVIII в. (рис. 2).

Стилистически этот образ очень близок изображениям четырех локапал, присланным Иеригом также из Гусиноозерского дацана в 1782 г. и записанным как «Махаранзы» в одном из каталогов Кунсткамеры XVIII века [13, л. 16 об.]. Эти пять картин объединяет не только собиратель, но и общий стиль, близкая цветовая гамма. Ландшафтный фон этих танка очень скупой (небо и голая земля). Отсутствуют изображения облаков на небе, деревьев, кустов на земле. Линия горизонта проходит примерно посередине картины. В изображении лиц божеств чувствуется китайское влияние, однако строго симметричная композиция, «примитивизм» изображений – это то, что характерно для достаточно хорошо известной и изученной бурятской живописи XIX – начала XX в. [18, p. 21, 25, 27, 31, 33].

Сохранившиеся в Музее антропологии и этнографии (Кунсткамере) РАН экспонаты Кунсткамеры XVIII в. представляют большой интерес, являясь не только памятниками институализации буддизма в Забайкалье, но и образцами буддийской живописи, бытовавшей в бурятских дацанах XVIII в., требующими дальнейшего тщательного и всестороннего изучения.

Примечания

1. Иоганн Георг Гмелин (1709–1755) – врач, ботаник, этнограф, участник Второй Камчатской экспедиции.

2. «Мунгальцами» в XVIII в. называли не только собственно монголов, но и бурят. Хотя бурят называли также братскими. Именно из-за названия «мунгальские» вещи большинство этих экспонатов в начале XX в. было включено в состав коллекций фонда Зарубежной Азии МАЭ, а не Сибири.

3. В научной литературе приводятся разные даты возвращения Заяева на родину из Тибета: 1732 г. [2, с. 20], 1734 г. [15, с. 17] и даже 1741 г. [9, с. 117]. Учитывая, что начало переписки Заяева с Миллером датируется 1735 г., последняя дата неверна.

Литература

1. Бадмажапов Ц.-Б. Иконография Ваджраяны. Альбом (под общей редакцией Г.М. Бонгард-Левина). – М.: Дизайн, информация, картография, 2003. – 624 с.

2. Галданова Г.Р., Герасимова К.М., Дашиев Д.Б., Митупов Г.Ц. Ламаизм в Бурятии XVIII – начала XX века. Структура и социальная роль культовой системы. – Новосибирск: Наука, 1983. – 233 с.

3. Гирченко В. Русские и иностранные путешественники XVII, XVIII и первой половины XIX веков о бурят-монголах. – Улан-Удэ, Государственное Бурят-Монгольское издательство. 1939. – 91 с.

4. Дюльденко А.А. Иоганн Иериг: Исторический портрет представителя российской академической науки второй половины XVIII века. – Ставрополь: Ставролит, 2017. – 276 с.

5. Иванов Д.В. Буддийские коллекции Кунсткамеры XVIII века // Восточная Азия: вещи, история коллекций, тексты. Сборник МАЭ. – Т 55. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 254-276.

6. Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. IX. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1897. – 826 с.

7. Протоколы заседаний Конференции Императорской Академии наук с 1725 по 1803 г. Т. III: 1771–1785. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1900. – 976 с.

8. Протоколы заседаний Конференции Императорской Академии наук с 1725 по 1803 г. Т. IV: 1786–1803. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1911. – 1185 с.

9. Сазыкин А.Г. Описание Тибета, составленное в XVIII веке бурятским паломником Дамба-Доржи Заяевым // Страны и народы Востока. Вып. XXVI. – М., Главная редакция восточной литературы, 1989. – С. 117-125.

10. Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук (СПФ АРАН). Фонд 3: Комиссия Академии наук. Опись 8: Переписка по Кунсткамере, Библиотеке и Минц-кабинету. Здесь же личные дела. №38: Описи книг и вещей, переданных из Конференции АН в Библиотеку и Кунсткамеру.

11. Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук (СПФ АРАН). Фонд 3: Комиссия Академии наук. Опись 11: Академические переводчики. № 9/5: Дело о переводчике И. Иериге.

12. Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук (СПФ АРАН). Фонд 21: Герард Фридрих Миллер. Опись 2: Материалы Камчатской экспедиции по изучению Сибири. №25: Переписка профессоров Камчатской экспедиции с воеводскими канцеляриями.

13. Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук (СПФ АРАН). Разряд IV: Рукописи трудов и отдельные документы, поступившие от разных учреждений и лиц в XIX и XX вв. Опись 1, №105: Каталог искусственным вещам и одежде разных европейских, азиатских и американских народов (на отдельных листах).

14. Ухтомский Э.Э. Из области ламаизма. К походу англичан на Тибет. – М.: URSS. 2012. – 136 с.

15. Цыремпилов Н.В. Ранний этап распространения и утверждения буддизма в Забайкалье // Буддизм в истории и культуре бурят. – Улан-Удэ: Буряад-Монгол-Ном, 2014. – С. 5-35.

16. Чимитдоржин Г.Г. Институт Пандито Хамбо Лам, 1764-2004. – Улан-Удэ: Изд-во Будд. ин-та «Даши Чойнхорлин», 2004. – 185 с.

17. Элерт А.Х. Народы Сибири в трудах Г.Ф. Миллера. – Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 1999. – 240 с.

18. Bolsokhoeva N.D., Soktoeva I.I. Buddhist paintings from Buryatia. Kathmandu, 1998. 39 p. (In English)

Статья поступила в редакцию 08.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.013

PANDITO KHAMBO-LAMA'S GIFTS IN THE KUNSTKAMERA

Ivanov Dmitry Vladimirovich
Candidate of Historical Sciences,
Senior curator of Far East storages,
Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (the Kunstkamera),
Russian Academy of Sciences.
Russia, Saint-Petersburg.
dmitivanov@gmail.com

Abstract

Back in 2009, it was possible to identify a number of Buddhist exhibits of the 18th century Kunstkamera at the fund of the Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences. Müller's letters to Lubsan Taisha and Lama Dzorzhia published by A.Kh. Elert, consultation of the XXIV Pandito Khambo-Lama Ayusheev and Müller's instructions to the translator Ilya Yakhontov, stored in the St. Petersburg branch of the Academy of Sciences's archive made it possible to clarify the exact date of acquisition of the artifacts and the name of the first selector – Damba-Darzha (Darzhai) Zayaev, who became I Pandito Khambo-lama in 1764. The author of the article identified the features of the artistic style that were further developed in Buryat painting. He saw parallels in composition, style, characteristic details of the image with a sculpture made in the Dolonnor style. Another collection item is also described – a small Buddhist icon, donated to the Academy of Sciences by III Pandito Khambo-Lama Lubsan-Zhimba Akhaldaev in 1783. The article tells about the history of this Thangka, as well as its stylistic features, color, details of the image, composition.

Keywords: Pandito Khambo-Lama; Gerhard Friedrich Müller; Johann Jährig; Buddhism in Buryatia; Buddhist art of Buryatia; Thangka; the Kunstkamera.

Bibliographic description for citation:

Ivanov D.V. Pandito Khambo-lama's gifts in The Kunstkamera. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 193-203. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.013. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/21/ (In Russian).

References

1. Badmazhapov Ts.-B. *Ikonografiya Vadzhrayany* [Iconography of Vajrayana. Album. Ed. by G.M.Bongard-Levin). Moscow, Design, information, cartography, 2003. 624 p. (In Russian)

2. Galdanova G.R., Geraismova K.M., Dashiev D.B., Mitupov G.Ts. *Lamaizm v Buryatii XVIII – nachala XX veka. Struktura i sotsial'naya rol' kul'tovoi sistemy* [Lamaism in Buryatia XVIII – early XX century. The structure and social role of the cult system]. Novosibirsk, Nauka, 1983. 233 p. (In Russian)

3. Girchenko V. *Russkie i inostrannye puteshestvenniki XVII, XVIII i pervoi poloviny XIX vekov o buryat-mongolakh* [Russian and foreign travelers of the XVII, XVIII and first half of the XIX centuries on the Buryat-Mongols]. Ulan-Ude, Gosudarstvennoe Buryat-Mongol'skoe izdatel'stvo. 1939. 91 p. (In Russian)

4. Dyuldenko A.A. *Iogann Ierig: Istoricheskii portret predstavitelya rossiiskoi akademicheskoi nauki vtoroi poloviny XVIII veka* [Johann Jährig: A historical portrait of a representative of Russian academic science in the second half of the 18th century]. Stavropol, Stavrolit, 2017. 276 p. (In Russian)

5. Ivanov D.V. *Buddiiskie kollektsii Kunstkamery XVIII veka* [Buddhist collections of the Kunstkamera of the 18th century]. In: *Vostochnaya Aziya: veshchi, istoriya kollektsii, teksty. Sbornik MAE. T 55.* [East Asia: things, history of collections, texts. Collection of Museum of Archeology and Ethnography. Vol. 55]. St. Petersburg, Museum of Archeology and Ethnography RAS, 2009, pp. 254-276. (In Russian)

6. *Materialy dlya istorii Imperatorskoi Akademii nauk. T. IX* [Materials for the history of the Imperial Academy of Sciences. Vol. IX]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1897. 826 p. (In Russian)

7. *Protokoly zasedaniy Konferentsii Imperatorskoy Akademii nauk s 1725 po 1803 g. T.III: 1771–1785* [Records of sessions of the Conference of the Imperial Academy of Sciences from 1725 to 1803. Vol. III: 1771–1785]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1900. 976 p. (In Russian)

8. *Protokoly zasedaniy Konferentsii Imperatorskoy Akademii nauk s 1725 po 1803 g. T.IV: 1786–1803* [Records of sessions of the Conference of the Imperial Academy of Sciences from 1725 to 1803. Vol. IV: 1786–1803]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1911. 1185 p. (In Russian)

9. Sazykin A.G. *Opisanie Tibeta, sostavlennoe v XVIII veke buryatskim palomnikom Damba-Dorzhi Zayaevym* [Description of Tibet, compiled in the XVIII century by the Buryat pilgrim Damba-Dorzhi Zayaev]. In: *Strany i narody Vostoka. Vyp. XXVI* [Countries and peoples of the East. Vol. XXVI]. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury, 1989, pp. 117-125. (In Russian)

10. St. Petersburg branch of the archive of the Russian Academy of Sciences (SPB ARAS). Fund 3: Commission of the Academy of Sciences. Inventory 8: Correspondence on the Kunstkamera, the Library and the Mintz Cabinet. Here are also personal files. No. 38: Inventories of books and things transferred from the Conference of Academy of Sciences to the Library and the Kunstkamera. (In Russian)

11. St. Petersburg branch of the archive of the Russian Academy of Sciences (SPB ARAS). Fund 3: Commission of the Academy of Sciences. Inventory 11: Academic translators. No. 9/5: The file about the translator I. Jerig. (In Russian)

12. St. Petersburg branch of the archive of the Russian Academy of Sciences (SPB ARAS). Fund 21: Gerhard Friedrich Müller. Inventory 2: Materials of the Kamchatka expedition to study Siberia. No. 25: Correspondence of professors of the Kamchatka expedition with the governors' offices. (In Russian)

13. St. Petersburg branch of the archive of the Russian Academy of Sciences (SPB ARAS). Category IV: Manuscripts of works and separate documents received from various institutions and persons in the 19th and 20th centuries. Inventory 1, No. 105: Catalog

of artificial things and clothing of different European, Asian and American peoples (on separate sheets). (In Russian)

14. Ukhtomsky E.E. *Iz oblasti lamaizma. K pokhodu anglichan na Tibet* [From the realm of Lamaism. To the British campaign in Tibet]. Moscow, URSS, 2012. 136 p. (In Russian)

15. Tsyrempilov N.V. *Rannii etap rasprostraneniya i utverzhdeniya buddizma v Zabaikal'e* [The early stage of the spread and adoption of Buddhism in Transbaikalia]. In: *Buddizm v istorii i kul'ture buryat* [Buddhism in the history and culture of the Buryats]. Ulan-Ude, Buryad-Mongol-Nom, 2014, pp. 5-35. (In Russian)

16. Chimitdorzhin G.G. *Institut Pandito Khambo Lam, 1764–2004* [Pandito Hambo-Lama's Institute]. Ulan-Ude, Buddhist Institute «Dasha Choynhorlin», 2004. 185 p. (In Russian)

17. Elert A.Kh. *Narody Sibiri v trudakh G.F. Millera* [The peoples of Siberia in the works of G.F. Müller]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 1999. 240 p. (In Russian)

18. Bolsokhoeva N.D., Soktoeva I.I. Buddhist paintings from Buryatia. Kathmandu, 1998. 39 p. (In English)

Received: November 8, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.014 УДК 730:24

БУДДИЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ВАСЬКИНА

Сангаджиева Дельгр Владимировна
Заслуженный художник Республики Калмыкия,
член Ассоциации искусствоведов России.
Россия, г. Элиста.
maildelgr@yandex.ru

Аннотация

Исследование посвящено истории развития буддийской храмовой скульптуры в Калмыкии, периода ее возрождения с начала 90-х годов XX века. Автор затрагивает основные причины утраты огромного пласта буддийского изобразительного искусства Калмыкии XVII – начала XX столетия, в драматический период ее истории, а также хронологию создания новых культовых памятников архитектуры и скульптуры. Основное внимание в статье уделено вкладу в воссоздание национальной традиции буддийской пластики заслуженного художника России, скульптора Владимира Савельевича Васькина. Имена членов его творческой группы скульпторов, а также его духовного учителя вводятся в научный оборот. Выделяются и описываются главные этапы становления художественного метода скульптора, основанного на фундаменте из опыта личностных переживаний, связанных с трагедией всего калмыцкого народа в годы сталинских репрессий. Материал адресован широкому кругу читателей, интересующихся буддийским искусством.

Ключевые слова: буддийская храмовая скульптура; Будда Шакьямуни; хурул; Киирб Бадаков; Владимир Васькин; калмыцкое искусство; пандиты Наланды.

Библиографическое описание для цитирования:

Сангаджиева Д.В. Буддийская скульптура в творчестве Владимира Васькина // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 204-218. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.014. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/22/.

Введение

Для понимания современных процессов развития изобразительного искусства Калмыкии необходимо учитывать исторические факты, которые оказали заметное влияние в том числе и на состояние традиционного буддийского искусства республики.

Сущность проблемы сводится к тому, что в советский период истории зритель был лишен возможности обширного изучения старокалмыцкого искусства XVII – начала XX века из-за многочисленных трагических страниц в его истории.

В 1920-е – 1930-е годы власть воспринимала религию как пережиток прошлого, что не способствовало сохранению памятников культового искусства в Калмыкии. Идеологические гонения на буддизм автоматически распространялись на культовые

произведения живописи, скульптуры и архитектуры. Подавляющее большинство буддийских храмов и монастырей в Калмыкии было уничтожено.

В такой обстановке в 30–40-е годы невозможно было сохранить, а тем более развивать буддийское искусство. В самый разгар Великой Отечественной войны наступила еще одна трагедия: были переселены десятки тысяч калмыков в отдаленные края страны. На основании Указа Президиума Верховного Совета СССР от 27.12.1943 г. в наказание за случаи противодействия органам советской власти все калмыки были подвержены насильственной депортации с родных мест, а Калмыцкая АССР ликвидирована [9, с. 12-13]. Депортация еще больше усугубила проблему уничтожения буддийских памятников искусства, как и невозможность любого упоминания о калмыцкой культуре.

Большинство художников – монахов, кто владел знаниями по буддийской живописи и скульптуре, а также те, кто выжил после революции 1917 года, позже погибли в сталинских лагерях и тюрьмах.

Детство в сибирской ссылке

Владимир Савельевич Васькин родился 12 февраля 1941 г. в г. Элисте Калмыцкой АССР и стал свидетелем сложных моментов истории нашей страны.

Будучи мальчиком двух с лишним лет, В.С. Васькин вместе с матерью и старшими братом и сестрой оказался во время депортации всего калмыцкого народа в Черепановском районе Новосибирской области. Детство он провел в вынужденной сибирской ссылке, что стало для любого калмыка моментом самого сильного унижения. Клеймо «враг народа» на долгие 13 лет относилось ко всем калмыкам от младенцев до глубоких стариков [2, с. 10-15].

Именно в Сибири мальчик осознает, что его родные исповедуют буддизм и что он – часть народа со своим национальным языком и культурой. Его родной дядя, брат матери, *Киирб Бадаков* (1891–1946) был буддийским монахом и художником при буддийском *хурул*е (монастыре) в станице Эркетинской Ростовской области. Семья скульптора Васькина была одной из семей калмыков-казаков, что традиционно жили и работали на Дону [4].

С юношеских лет его дядя – художник-монах мог сделать все, что требовалось для хурула: от нарисованной на холсте тханки до чеканных статуй из листовой меди с позолотой. Такие знания и умения могли возникнуть только при непосредственном контакте с представителями существовавшей тогда калмыцкой школы буддийского изобразительного искусства [7, с. 4-7].

В 1908 году в составе группы художников К. Бадаков работал над резными деревянными креслами, преподнесенными Николаю II делегацией донских калмыков. К 300-летию Дома Романовых он отлил небольшую статуэтку Будды Шакьямуни. Мастер знал ювелирное дело и секреты литья из металла [11].

Следует отметить, что из-за своего юного возраста скульптор В.С. Васькин не мог лично общаться на профессиональные темы с К. Бадаковым, но он хорошо запомнил его пишущим тексты буддийских молитв, когда в Новосибирске Бадаков тайно приходил в дом Васькиных, ссыльных калмыков.

Будучи монахом, К. Бадаков уехал, спасаясь от преследования, вглубь страны, в Бурятию и Монголию. В смутные годы сталинских репрессий, с конца 30-х годов,

семья о нем ничего не знала. Нашел семью своей сестры и ее детей он в Новосибирске, где имел возможность помогать им [2, с. 211].

Именно в Новосибирске художник изготовил из подручных материалов ручной молитвенный барабан (кюрдэ) для сестры. Внутрь барабана он написал и вложил тексты мантр на тибетском и калмыцком языках. Это держалось в строгом секрете, так как было наказуемо советской властью того времени [7, с. 29].

Путь в искусство

После судьбоносного XX съезда партии в 1956 году, где был разоблачен культ Сталина, калмыцкий народ стал массово возвращаться на родину, семья Васькиных также устремилась в Калмыкию.

В Элисте юноша окончил среднюю школу и позже отправился на учебу в художественное училище Ростова-на-Дону.

Творческая самобытность скульптора В.С. Васькина, а также неповторимый художественный стиль сложились в результате объединения его жизненного опыта, знаний о традиционной народной культуре калмыков и фундаментального образования, полученного в Ростовском художественном училище им. М. Грекова (1959–1962) и в Ленинградском художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной (1962–1967) [3].

На протяжении всех лет учебы в Ленинграде, будучи студентом, часто бывал в Эрмитаже и Кунсткамере, где для него тогда была единственная возможность изучать многогранную пластику буддийского искусства из коллекции крупных российских музеев. Это были 60-е годы XX века, когда государственная идеология немного ослабила контроль над вероисповеданием граждан [2, с. 12-13].

Человек, с детства выросший в обществе, где искренняя вера была под запретом, на всю жизнь сохранил трепетное отношение к культуре и религии предков. Мечта создать на родине подобное тому, что он видел в музеях, казалась слишком смелой и призрачной.

Скульптор прекрасно помнил, что еще недавно, в годы депортации, демонстрировать свою национальную принадлежность было невозможно. Запрещалось открыто следовать традициям буддизма, говорить на родном калмыцком языке в общественных местах было небезопасно, так как могли обвинить в национализме и в неподчинении советской власти.

Тема духовного противостояния государственному насилию уже была в планах для реализации, но воплотить ее стало возможно только гораздо позднее. Поэтому он не сразу приступил к созданию работ на подобные темы, в 70-е годы скульптор сосредоточился на самостоятельном анализе буддийской пластики, много читал, изучал те артефакты, что остались у его земляков после депортации. В любом из городов, где бы ни был, и в СССР, и за границей, всегда интересовался буддийским искусством.

Скульптурное творчество как память о трагедии народа

Возможность создавать произведения без оглядки на столичных чиновников от культуры появилась в Калмыкии только после перестройки. В 1994 году В.С. Васькину представилась уникальная возможность воплотить давнюю мечту многих калмыков в реальность – он создает небольшую станковую скульптуру «Будда

Шакьямуни» из белого мрамора высотой около 50 см. Необходимо отметить, что это был самый первый опыт обращения современного скульптора к буддийской теме в постсоветской истории Калмыкии. Эта работа была впервые представлена публике на художественной выставке, проводимой Союзом художников Калмыкии.

В знаменательном 1995 году была установлена в центре Элисты, рядом с Домом Правительства ротонда для беломраморной статуи Будды Шакьямуни (рис. 1). Эта постройка стала ярким примером обращения к архитектуре прародины калмыков – Монголии. Шестигранная ротонда воспринимается как почти точная копия ротонды с буддийским молитвенным барабаном, находящейся на территории Дворца Богдо-хана в Улан-Баторе [5, с. 48-52].

Рис. 1. Васькин В.С. Ротонда со статуей Будды Шакьямуни. 1995. Скульптура: мрамор, роспись, высота 1,5 м. Элиста. Фото из открытых источников.

Монументальная полутораметровая мраморная скульптура «Статуя Будды Шакьямуни» стала первой на тот момент статуей Будды в Европе. Перед Владимиром Васькиным стояла трудная задача воплощения образа именно «калмыцкого» Будды, который бы нес в себе близкие каждому его земляку черты. При всем пропорциональном соответствии с классическим индийским каноном скульптор внес черты народного представления об образе Учителя.

Эстетические идеалы буддийской скульптуры многих народов были очень близкими; различие же в образе Будды наблюдается лишь в деталях и чаще всего в трактовке отдельных черт лица. В каждой стране оно носило отпечаток местного своеобразия. В трактовке черт лика Будды калмыцкий скульптор как бы сохраняет живую конкретность облика, что является плодом его творческого вдохновения, одновременно стараясь не отступать от законов строгой канонизации образа.

Будда Шакьямуни сидит на лотосовом троне в ***падмасане*** в момент Просветления. Он коснулся правой рукой земли, призывая ее в свидетели происходящего. Это положение рук в ***бхумиспарша-мудре*** является наиболее распространенным в иконографии этого образа. В его левой руке ***патра***, чаша буддийского монаха (рис. 2).

Рис. 2. В.С. Васькин в момент работы над статуей Будды Шакьямуни. 1995. Статуя: мрамор, высота 1,5 м. Фото из архива газеты «Известия Калмыкии».

В соответствии с религиозной традицией, внутрь были вложены тексты молитв и священные субстанции, а 6 июля 1995 года в день рождения Его Святейшества Далай-ламы XIV был проведен соответствующий обряд освящения статуи. Впервые в современной истории Калмыкии созданный образ Будды точно соответствовал иконографическим требованиям и был освящен в соответствии с религиозной традицией.

В настоящий момент по решению буддийской общины эту статую покрыли росписью золотой краской, лик Будды расписали согласно иконописному канону, проведя ритуал «открытия глаз» (рис. 3).

Монументальная статуя Будды Шакьямуни в центре города явилась данью памяти всем его землякам, родным, близким и воспринимается мастером как духовная связь с его родным дядей Киирбом Бадаковым, а также всеми, кто незримо присутствовал в становлении его личности, в его творческой биографии.

Многие представители старшего поколения, все те, кто умер в бескрайней сибирской тайге, не могли и представить себе, что когда-то калмыцкий народ сможет осуществить их тайную мечту о свободе вероисповедания. Опыт многих поколений народных мастеров вылился в этот прекрасный архитектурный ансамбль. В современной истории эта статуя вместе с ротондой стала узнаваемым символом степной столицы Калмыкии.

Рис. 3. Васькин В.С. Статуя Будды Шакьямуни. 1995. Мрамор, роспись, высота 1,5 м. Элиста. Фото из открытых источников.

Современная буддийская храмовая скульптура

Необходимо отметить, что в современном монументальном культовом искусстве Калмыкии ни на одном из художественных объектов сакрального назначения нет авторской подписи, автографа и т. п. Таким образом осуществляется принцип «непривязанности» к славе, гордыне, свойственный самой философии буддизма. Сохранившиеся древние артефакты лишены личной подписи художника, так как исторически сложившаяся традиция была близка с образами монахов, с теми, кто свои способности, талант и знания посвящал развитию и сохранению Учения.

Современные авторы – в большинстве своем люди светские, но, как и их предшественники – буддийские монахи, – художники не придерживаются практики акцентирования внимания на имени создателя художественного произведения сакрального назначения. Однако в наш век информации и цифровых технологий такие сведения стали доступны для широкой публики. Благодаря огромному общественному вниманию к возрождению буддизма народ республики интересовался ходом строительства храмов и конкретными именами мастеров – архитекторов, скульпторов и живописцев. В такой ситуации художники стали узнаваемыми, известными личностями.

Следующим важным этапом в творческой биографии скульптора В.С. Васькина стало создание монументальной алтарной статуи внутри главного на тот момент хурула в Калмыкии – Сякюсн-Сюме (Гедден Шедуб Чой Корлинг), построенного недалеко от Элисты, в районе поселка Аршан. 5 октября 1996 года состоялась церемония открытия этого храма [8, с. 21].

Особенность статуи Будды Шакьямуни для Сякюсн-Сюме заключается в больших размерах – высота статуи 3,5 м, и сложность работы заключалась в острейшем дефиците времени и высочайшей степени ответственности. Необходимо было сделать деревянный каркас проектной величины, обкладку глиной, чтобы снять гипсовые формы, затем нужно было сделать железобетонные отливки, по которым выковывались медные детали, соединяемые между собой методом газосварки. Создание статуи в короткие сроки стало возможным благодаря круглосуточному труду художников

Петра Усунцынова, Николая Галушкина, Басана Ширинова, сварщика Николая Тарана, литейщика Сергея Коробейникова, помощника Владимира Галушкина [8, с. 21-22].

Весь коллектив творческой бригады постоянно чувствовал огромную поддержку со стороны Шаджин-ламы Тэло Тулку Ринпоче и настоятеля храма геше-лхарамбы Тензин Дугда. Высокая степень эстетического воздействия статуи на прихожан и всех зрителей – это заслуга общих усилий многих людей.

Будда, восседающий в центре главного молельного зала на лотосовом троне, в позе всех аскетов – позе лотоса, сразу обращает внимание любого входящего в храм. Его образ монументальный и умиротворенный (рис. 4).

Рис. 4. Васькин В.С. (руководитель творческой группы скульпторов). Будда Шакьямуни, 1996. Кованая медь, золочение. Высота 3,5 м. Калмыкия, п. Аршань, хурул Сякюсн-Сюме. Фото: khurul.ru.

В трактовке лика Будды соблюдены все формальные канонические пропорции. Между бровями находится точка (*урна*), которая означает высшую ступень просветления, она выделена инкрустацией драгоценным камнем. Возвышение на темени (*ушниша*) – символ достижения нирваны – прикрыто пучком волос. Ушные раковины вытянуты, на подошвах ног изображение Колеса Закона с восемью спицами, что символизируют Дхарму и «благородный восьмеричный путь» Будды. Волосы уложены ровными рядами круглых завитков. Таким образом, изображение Будды становится не изображением реального человека, каковым его считали первоначально, а выражением философских идей в образе божества.

Процесс золочения статуи Будды был произведен только после церемонии открытия хурула, и уже буддийскими монахами была произведена закладка внутрь статуи большого объема текстов мантр и священных реликвий – символов тела, речи и ума Будды, проведен обряд освящения статуи, а молодые художники, которые обучались буддийской живописи в Индии, канонически расписали лик Будды.

Наиболее яркий пример комплексного развития буддийской храмовой скульптуры в Калмыкии – это оформление нового центрального хурула в Элисте, официальное открытие которого состоялось в конце 2006 года. Его Святейшество Далай-лама XIV

присвоил имя новому храму, назвав его «Бурхн Багшин Алтн Сюм» (Золотая обитель Будды Шакьямуни).

Композиционным центром главного молельного зала – *дугана* является девятиметровая позолоченная статуя Будды Шакьямуни, сидящего на лотосовом троне, установленная на алтарном подиуме (рис. 5). Монументальная храмовая скульптура Будды в настоящее время является самой большой в Европе [10, с. 93].

Рис. 5. Васькин В.С. (руководитель творческой группы скульпторов). Будда Шакьямуни. 2006. Композитный материал, золочение. Высота 9 м. Элиста. Фото: khurul.ru.

Творческая группа под руководством скульптора В.С. Васькина выполнила проектную модель в глине в натуральном масштабе. Несколько позже с этой модели литейщики создали форму из композитного материала на основе полимеров в городе Волгодонске Ростовской области. Открытые участки тела статуи Будды были покрыты листами сусального золота и расписаны хурульными художниками согласно буддийскому канону. Статуя воспринимается как современное прочтение традиционного иконометрического тибетского канона. Это стало возможным благодаря постоянным консультациям с настоятелем храма Геше Дугда и обращению к доступным на тот момент каноническим иконографическим схемам.

Важной особенностью архитектурного комплекса «Бурхн Багшин Алтн Сюм» (Золотая обитель Будды Шакьямуни) является размещенная вокруг храма, у подножия кургана ритуальная «Белая дорога вечности», вдоль которой по кругу размещены 17 шестигранных пагод (ротонд), выполненных также в традиционных буддистских формах, со скульптурными изображениями *пандитов Наланды* – великих учителей буддизма. Монастырь и университет Наланды некогда являлся самым большим буддийским университетом, был расположен на севере Индии, основан в V веке нашей эры. Статуи 17 великих буддийских ученых, в совершенстве владевших всеми областями знаний того времени, были созданы по совету Его Святейшества Далай-ламы XIV,

так как традиция буддизма, существующая у калмыцкого народа, также принадлежит к наследию этих пандитов (рис. 6).

Рис. 6. Васькин В.С. (руководитель творческой группы скульпторов). Статуя пандита Ачарья Бхававивека. Из серии «17 пандитов университета Наланды». 2007. Металл, литье. Элиста. Фото из открытых источников.

Подобное композиционное решение, где в едином ансамбле соединяются архитектурные постройки и статуи, является уникальным в мировой практике буддийской архитектуры [6, с. 87]. Руководителем творческой группы скульпторов для этого вида работ был также назначен скульптор В.С. Васькин. В составе этой группы работали скульпторы Наран Эледжиев, Николай Галушкин, Боктан Эледжиев, а также литейщик Сергей Коробейников. Материалом для отливки скульптур был выбран сплав алюминия, цинка и меди.

В ходе работы над этими статуями скульптор руководствовался иконографическими изображениями семнадцати пандитов с живописной композиции – тханки, которая хранится в резиденции Его Святейшества Далай-ламы XIV в Дхарамсале, в Индии. В центре этого полотна расположена фигура Будды Шакьямуни, а по периметру, по всему картинному полю, изображены монахи-пандиты в различных по силуэту движениях фигур. Согласно творческому замыслу автора, движения и позы монахов на статуях показаны аналогично. Все пандиты по-разному сидят в молитвенных позах: в момент медитации или в момент диспута.

Для точной трактовки жестов *мудр* в качестве наглядного справочного материала использовались доступные схематические иконометрические изображения, в том числе из книги Р. Бира «Энциклопедия тибетских символов и орнаментов» [1, с. 166][1]. Однако образы великих учителей буддизма разработаны в близкой к реализму стилистике. Их лица передают индийский типаж монахов-аскетов (рис. 7).

Необходимо заметить, что для монументальной скульптуры не характерна литературная повествовательность, как в живописи или графике. Скорее наоборот, это жанр, который предполагает раскрытие таких фундаментальных понятий, как эмоция, идея, внутренняя сила образа. Именно эти задачи и ставит перед собой скульптор Васькин, независимо от того, какая перед ним скульптура по своему назначению – светская или культовая.

Рис. 7. Васькин В.С. (руководитель творческой группы скульпторов). Статуя пандита Ачарья Асанга. Из серии «17 пандитов университета Наланды». 2007. Металл, литье. Элиста. Фото из открытых источников.

Следующим важным этапом декоративного оформления главного фасада хурула «Бурхн Багшин Алтн Сюм» (Золотая обитель Будды Шакьямуни) было создание рельефных изображений божеств. Эти рельефы с образами ***Будды Шакьямуни, Амитаюс, Ушнишвиджайи, Белой Тары*** предназначались для заполнения ниш в четырех ступах, установленных по углам верхнего уровня фасада храма. На каждой из четырех ступ воздвигались четыре рельефа, каждое божество устанавливалось на поверхности, соответствующей стороне света (рис. 8).

Рис. 8. Васькин В.С. в мастерской во время работы над рельефными изображениями божеств для украшения ступ на фасаде центрального хурула. 2007. Фото автора.

Этот этап работы Владимиром Васькиным был выполнен совместно со скульптором Нараном Эледжиевым. Первоначально скульпторы выполнили рельеф из глины, потом было создание формы для литья, а последующая отливка рельефа из металла (сплав алюминия, цинка и меди) была поручена мастеру – литейщику Сергею Коробейникову. Всего было отлито 16 рельефов. Для защиты металла от воздействия атмосферных осадков использовалось покрытие автомобильными грунтовками и нитроэмалями.

К элементам оформления хурула относятся и рельефы фонтанной группы на южной, западной и восточной лестницах, ведущих к фасадам храма. Каскадный фонтан, расположенный у главного южного входа в храм, украшен рельефным изображением божества-защитника *Вайшравана (Кубера)* («Всеслышаший», монг. – *Намсрай*) (рис. 9).

Рис. 9. Васькин В.С. Вайшравана (Кубера, Намсрай) – рельеф для фонтана у входа в хурул. 2007. Высота 0,9 м, ширина 2,30 м. Металл, литье, роспись. Фото автора.

Фонтаны восточной и западной лестниц украшают рельефы, на которых изображены *наги* (др.-инд. *nâga*) – мифические образы, сущность которых – охранная защитная функция, они также являются символом сокровенной мудрости. Наги живут в подводных дворцах, властвуя как над земными, так и над небесными водами. Поэтому у них верхняя часть тела человеческая, а ниже поясницы тело продолжается змеиным хвостом. Все рельефы для фонтанов также были отлиты из металла.

Ярким элементом украшения входа в хурул стали симметрично расположенные скульптуры мифических *снежных львов*, выполненные скульптором В.С. Васькиным в традициях тибетской стилизации формы. Фигуры львов были отлиты из композитного материала и покрыты художественной росписью. Присутствие священных традиционных тибетских парных стражей-защитников указывает на точное соответствие композиции калмыцкого хурула общим правилам буддийского храма (рис. 10).

Рис. 10. Васькин В.С. Снежный лев. 2007. Композитный материал. Высота 1 м. Элиста. Фото автора.

Ранее, еще в 2007 году, в Дхарамсале (Индия) скульптор В.С. Васькин лично представил на аудиенции Его Святейшеству Далай-ламе XIV отчетный фотоальбом, где подробно был показан объем выполненных его творческой группой скульптурных работ на тот момент. Эта встреча для скульптора явилась подтверждением правоты его художественного решения, благожелательная оценка и принятие работы духовным лидером буддистов означали благословение труда всех мастеров.

Заключение

Настоящая статья объединяет опыт монографического исследования, где сочетаются историко-архивные изыскания и искусствоведческий анализ произведений буддийской храмовой скульптуры в творчестве заслуженного художника России Владимира Савельевича Васькина.

Преодоление скульптором сложных жизненных испытаний подтверждает теорию о том, что истинное произведение основывается на фундаменте из личностных переживаний автора.

Творческая биография скульптора уникальна тем, что он является автором главных храмовых буддийских скульптур не только в Элисте, но и во многих хурулах районных центров и отдаленных поселков республики.

Современная буддийская скульптура Калмыкии – это синтез многовековых народных традиций, во многом заново открытых современными художниками реалистической направленности, которые активно используют приемы работы с новыми технологиями и материалами.

Калмыцкая школа буддийской скульптуры в настоящее время только формируется, создаются новые произведения уже учениками В.С. Васькина. Молодой скульптор Наталья Илаковова представила в 2018 году образ ламы Зая-Пандиты для хурула «Бурхн Багшин Алтн Сюм» (Золотая обитель Будды Шакьямуни). Эта статуя явилась наглядной иллюстрацией того, что художником сознательно вносятся в облик буддийского ученого черты лица калмыка.

Благодаря активному развитию скульптуры в Калмыкии можно утверждать, что в республике идет процесс формирования своего неповторимого стиля буддийской храмовой скульптуры, который включает в себя традиционный иконометрический канон и пропорции монголоидного типа лица в трактовке сакральных образов. Творения скульптора В.С. Васькина являются ярким примером этого художественного решения, в работе над ними объединились усилия многих людей, направленные на благо всех живых существ, на благо процветания Учения Будды.

Примечания

1. См. на языке оригинала [12].

Литература

1. Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, 2011. – 428 с.

2. Васькин В.С. Зов родного края. – Элиста: [б. и.], 2014. – 250 с.

3. Воронов Н.В. Скульптор Васькин В.С. // Владимир Савельевич Васькин: каталог выставки / Сост. Е.Н. Короткая; авт. вступ. ст. Н.В. Воронов, Д.Н. Кугультинов. – М.: Советский художник, 1990. – 30 с.

4. Батырева С.Г. Искусных дел мастер. О творчестве народного мастера Г.С. Васькина // Известия Калмыкии. – 1995. – 15 марта.

5. Батырева С.Г. Архитектурные традиции калмыков: от кочевой кибитки к буддийскому храму // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3 (57). – С.48-52.

6. Джанджиев В.Д-Г., Санджиев А. Б. Хурулы Калмыкии. – Элиста, 2007. – 128 с.

7. Сангаджиева Д.В. Киирб Бадаков. Хроника жизни и творчества. – Элиста: ЗОАр «НПП «Джангр», 2017. – 48 с.

8. Санджиев А.Б. Сякюсн-Сюме: рождение. – Элиста: «Эллис-Трэйд». – 36 с.

9. Убушиев В.Б. Калмыки. Выселение и возвращение. – Элиста: Санан, 1991. – 92 с.

10. Художники Калмыкии. – Элиста: ЗОАр «НПП «Джангр», 2009. – 160 с.

11. Церенов В.З. Бессмертное творение Кирба Бадакова // Аргументы Калмыкии. – № 25-28. – 23 августа, 2013.

12. Beer R. Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs. Boston, Shamhala, 1999. 363 p.

Статья поступила в редакцию 21.06.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.014

BUDDHIST SCULPTURE IN THE WORKS OF VLADIMIR VASKIN

Sangadzhieva Delgr Vladimirovna
Honored Artist of the Republic of Kalmykia,
Member of the Association of Art Critics (Russia).
Russia, Elista.
maildelgr@yandex.ru

Abstract

The study is devoted to the history of the development of Buddhist temple sculpture in Kalmykia, the period of its revival from the beginning of the 1990s. The author notes the main reasons for the loss of a huge layer of Buddhist fine art of Kalmykia XVII – early XX century, in the dramatic period of its history, as well as the chronology of the creation of new cult monuments of architecture and sculpture. The main focus of the article is on the contribution to the reconstruction of the national tradition of Buddhist plastic by the honored artist of Russia, sculptor Vladimir Savelyevich Vaskin. The study introduces into scientific circulation the names of members of his creative group of sculptors, as well as his spiritual teacher. The author has identified and described the main stages in the formation of the sculptor's artistic method, based on personal experiences associated with the tragedy of the entire Kalmyk people during the years of Stalin's repressions. The results of the study are addressed to a wide circle of readers interested in Buddhist art.

Keywords: Buddhist temple sculpture; Buddha Shakyamuni; Khurul Kiirb Badakov; Vladimir Vaskin; Kalmyk art; Pandits of Nalanda.

Bibliographic description for citation:

Sangadzhieva D.V. Buddhist sculpture in the works of Vladimir Vaskin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 204-218. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.014. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/22/ (In Russian).

References

1. Beer R. *Entsiklopediya tibetskikh simvolov i ornamentov* [Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs]. Moscow, Orientaliya, 2011. 428 p. (In Russian)

2. Vaskin V.S. *Zov rodnogo kraya* [Call of the native land]. Elista, 2014. 250 p. (In Russian)

3. Voronov N.V. *Skul'ptor Vas'kin V.S.* [Sculptor Vaskin V.S.]. In: *Vladimir Savel'evich Vas'kin: katalog vystavki* [Vladimir Savelievich Vaskin: exhibition catalog. Comp. by E.N. Korotkaya]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1990. 30 p. (In Russian)

4. Batyreva S.G. *Iskusnykh del master. O tvorchestve narodnogo mastera G.S. Vas'kina* [Skillful master. On the work of the national master G.S. Vaskina]. *Izvestiya Kalmykii – News of Kalmykia*, 1995, March 15. (In Russian)

5. Batyreva S.G. *Arkhitekturnye traditsii kalmykov: ot kochevoi kibitki k buddiiskomu khramu* [Kalmyk architectural traditions: from a nomadic van to a Buddhist temple]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of the Volgograd State Pedagogical University*, 2011, No. 3 (57), pp. 48-52. (In Russian)

6. Dzhandzhiev V.D.-G., Sandzhiev A. B. *Khuruly Kalmykii* [Khurulas of Kalmykia]. Elista, 2007. 128 p. (In Russian)

7. Sangadzhieva D.V. *Kiirb Badakov. Khronika zhizni i tvorchestva* [Kiirb Badakov. Chronicle of life and creativity]. Elista, NPP Dzhangr, 2017. 48 p. (In Russian)

8. Sandzhiev A.B. *Syakyusn-Syume: rozhdenie* [Syakyusn-Sume: birth]. Elista, Ellis Trade. 36 p. (In Russian)

9. Ubushiev V.B. *Kalmyki. Vyselenie i vozvrashchenie* [Kalmyks. Eviction and return]. Elista, Sanan, 1991. 92 p. (In Russian)

10. *Khudozhniki Kalmykii* [Artists of Kalmykia]. Elista, NPP Dzhangr, 2009. 160 p. (In Russian)

11. Tserenov V.Z. *Bessmertnoe tvorenie Kirba Badakova* [The immortal creation of Kirb Badakov]. *Argumenty Kalmykii – Arguments of Kalmykia*, 2013, No. 25-28, August 23. (In Russian)

12. Beer R. Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs. Boston, Shamhala, 1999. 363 p. (In English)

Received: June 21, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015 УДК 7.04:24

ОБЗОР БУДДИЙСКОГО ДУХОВНОГО ИСКУССТВА

Ом Чанд Ханда
Доктор истории и литературы,
директор индийско-американской
неправительственной организации «Infinity
Foundation», почетный член общества «Калп».
Индия, г. Шимла.
oc_handa@hotmail.com

Перевод с английского и редактирование:
И.В. Фотиева.

Аннотация

В статье анализируется буддийское изобразительное искусство. Подчеркивается специфика тибетского буддизма в сравнении с исходным индийским вариантом буддийского вероучения, что наложило отпечаток как на тематику произведений, так и на художественное воплощение основных идей и мотивов. Приводится классификация пантеистической «вселенной» ваджраянского буддизма, детально анализируется символика, которая образует основу буддийского искусства (символика цвета, жестов-мудр и т.д.), а также принципы иконологии. Делается вывод о том, что для адекватной оценки этого искусства важно понять его интеллектуальную сущность и значимость его символики, так как само художественное мастерство здесь является не самоцелью, а инструментом для достижения духовной цели.

Ключевые слова: искусство; буддизм; буддийское искусство; символика; иконография.

Библиографическое описание для цитирования:

Ханда О.Ч. Обзор буддийского духовного искусства // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 219-245. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/23/.

Буддийское искусство в высшей степени мистично и духовно. Его тематика, в своем эзотеризме, чрезвычайно обширна, сложна и запутана и включает все постижимые и непостижимые существа, феноменальные и ноуменальные, во всех сферах. Наиболее значимой в ваджраянском буддизме является его пантеистическая система, разработанная для того, чтобы дать популярную интерпретацию различным абстрактным и сложным доктринальным концепциям. С этой целью был разработан сложный иерархический ряд Будд, который впоследствии был расширен и усовершенствован путем включения в него многих метафизических манифестаций

Будд и их женских аналогов. Кроме того, следует принять во внимание, что буддизм Ваджраяны[1] ассимилировал неисчислимые божества культов Шивы, Шакти, а также других до-буддийских брахманических культов Тибета, чтобы отождествить буддизм с местным вероучением, делая его приемлемым для мирян. Таким образом, тибетская версия ваджраянского буддизма очень сложна и может существенно отличаться от своего индийского варианта, а пантеистическая вселенная ваджраянского буддизма весьма обширна. Она может быть представлена в виде следующих десяти категорий: (1) Мануши-Будды, (2) Дхиани-Будды, (3) Небесные Бодхисаттвы, (4) Человеческие Бодхисаттвы, (5) Божества-Повелители, (6) Дхарампалы – охраняющие божества, (7) Дакини (женские охраняющие божества), (8) Брахманические божества, (9) боги сельских общин и (10) личные боги. Подробное обсуждение тибетской ваджраянской пантеистической системы буддизма – предмет отдельных исследований. Поэтому здесь мы даем лишь краткое введение в тему.

Будды в своих неисчислимых формах занимают самое высокое место в буддийской пантеистической иерархии. Среди них Дхиани-Будды и Будды Медицины изображены сидящими в *ваджрасане*, с характерными жестами (*мудрами*). Они представлены в строгих монашеских одеждах. Однако когда Дхиани-Будды изображены в состоянии *самбхогакая*, то есть в глубокой медитации, то на них мы видим царские одежды, драгоценности, короны и т. д.

Бодхисаттвы также украшены драгоценностями. Будда Авалокитешвара является самым популярным в гималайском (тибетском) буддизме. Его изображение занимает центральное место в росписи храмов эпохи Ринчен Зангпо[2], то есть в монастырях, основанных самим Ринчен Зангпо и его младшими современниками. На фресках той эпохи он изображен четырехглавым и одиннадцатиголовым, имеющим тысячи глаз, по одному на каждой ладони.

Наиболее «человечными» среди Будд являются их земные проявления – Будды Мануши, Будды Прошлых Эпох, или Татхагаты. Согласно махаянской традиции, существует семь их проявлений: 1) *rNam-gzigs* (Випашин), 2) *gTsug-gtor-chan* (Шихин), 3) *Tam-chad-skyob* (Вишвабху), 4) *Khor-wa-hjigs* (Кракучандра), 5) *gSer-thub* (Канакамуни), 6) *Od-sruns* (кашьяпа) и 7) *Sakya-thub-pa* (Шакьямуни). Все Будды Мануши изображены в одеждах индийских монахов.

Индийские святые, выдающиеся ламы и великие покровители буддизма в Тибете также были обожествлены как смертные бодхисаттвы. Среди них десять учеников Будды и восемнадцать *стхавир*[3], которые распространяли Дхарму в разных странах, являются индийскими святыми. Многие из этих стхавир были современниками Будды, которые жили и после него. Кроме того, многие теоретики и философы махаянской школы также были обожествлены как бодхисаттвы. Среди них особо значимы имена Ашвагхоши, Нагарджуны, Арьядевы, Асанги, Васубандху, Дхармакирти, Чандракирти, Шантаракшиты и Атиши. Тем не менее, представители тантрической школы махаяны занимали более высокое место среди смертных бодхисаттв. Их почитали как *маха-сиддхи*[4]. Кроме того, Гуру Падмасамбхава, великий представитель ваджраянского буддизма и основатель буддизма в Центральном Тибете, воспринимался выше, чем сам Будда, последователями секты Ньингма, которую он основал. Для подчеркивания его восьмикратных тантрических способностей его представляли в иконографии в восьми

проявлениях как: 1) *Гуру Ринпоче*, Драгоценный Учитель, 2) *Падмасамбхава* в позе махамудры, 3) *Гуру Пама Гьялпо*, царственный владелец Трипитаки[5], 4) *Гуру Дордже Доло*, Алмазный Защитник, 5) *Nyma Ozer*, Сияющее Солнце Тьмы, 6) *Shakyasengge*, Второй Шакья, 7) *Guru Sengge Dadag* Проповедник Дхармы и 8) *Lodan-Chog-sre*, Проповедник Знаний.

Среди обожествленных тибетских лам основатели различных сект также называются бодхисаттвами. Таким образом, обожествлены Цонкапа Лосанг Дракпа, основатель секты Гелукпа; Марпа и Миларепа, основатели Кагьюпа; и Сакья Пандита, известный лама секты Сакьяпа. Статус бодхисаттвы также был присужден Сонгцэну Гампо, мудрому царю Тибета, Тхонми Самбхота, который считается автором тибетской письменности, и царю Тисонгу Децэну, который пригласил Падмасамбхаву в Тибет.

Две жены Сонгцэна Гампо – Конг-Джо Венченг из Китая и Бхрикути из Непала – также были обожествлены как бодхисаттвы женского пола: как *Dolma Karpo* (Белая Тара) и *Dolma Janguli* (Зеленая Тара). Кстати, *Dolma Janguli* (Зеленая Тара) и *Dolma Karpo* (Маричи Ваджра-Варахи) являются двумя наиболее почитаемыми из двадцати одного проявления Тары в тибетском буддизме. У *Dolma Karpo* (Маричи Ваджра-Варахи) есть прекрасный и богато вырезанный древний деревянный храм для нее в городе Удайпуре в долине Лахул Чандрабхага штата Химачал-Прадеш (Индия).

Демонические манифестации Будд и бодхисаттв – это Опекающие божества. Кроме того, различные секты тибетского буддизма также представляли своих собственных божеств-опекунов. Соответственно, *rDo-rjejigs-byed* (Ваджра Бхайрав) и *bDe-mchog* (Самвара) – Опекающие божества секты Гелукпа; *rDo-rjephur-ba* (Ваджра Пхурба) – секты Шакьяпа; а *Dub-pa-koh-gye* – секты Ньингмапа. Другими Опекающими божествами являются *Kye-rdo-rje* (Хеваджра), *Sans-gyes-t'od-pa* (Буддакапала), *gShin-rje* (Яма) и т. д.

Chos-skyong (Дхармапалы, то есть охраняющие божества) подчинены Опекающим божествам. Они изображены в отталкивающих образах, имеют яростный и наводящий ужас вид. Брахманический злодей Бхайрав, возможно, породил концепцию Дхармапалов, охраняющих божеств, в махаянском буддизме, и он может быть трансформацией Дакини (женских охраняющих божеств) и метаморфозой богини Кали.

Многочисленные брахманические боги также были допущены в пантеистическую систему махаянского буддизма. Они могут быть упрощенно сгруппированы в восемь категорий: *lha* (девата, божества), *klu* (наг или змей), *gnod-sbyin* (Якша, или гений), *dri-za* (гандхарва, или ангел), *lha-ma-yin* (Асура, или Титан), *namk'ah-ldin* (Гаруда, или Феникс), *mi-ham-chi* (Киннар или небесный певец), *to-'bye-ch'en-po* (Махораг, или великий змей) и т.д.

Местные боги и личные боги в основном имеют происхождение из добуддийской религии Бон. Они были приняты в тибетский буддизм в процессе пантеистического синкретизма. Эти божества занимают подчиненное положение в пантеистической иерархии как защитники веры.

Иконология в духовном искусстве буддизма

Буддийское искусство не может быть правильно понято и оценено, если не будет должным образом постигнута внутренняя природа символов, которые образуют его основу. Каноническая интерпретация этих символов может помочь раскрыть секреты сложной буддийской тантрической доктрины: ее космологические феномены

и нуменальные абстракции. Фактически ваджраянский буддизм Тибета является настолько трудным для понимания вероучением, что его сложности могут быть должным образом объяснены и оценены только после того, как они представлены в виде формальных «посредников», то есть различными символическими способами. Большинство этих символов, взятых из индийских буддийских источников, претерпело значительный метаморфизм и модификацию в Тибете в соответствии с тантрическим уклоном тибетской версии ваджраянского буддизма. Кроме того, в него было введено еще много важных символов.

Каждое божество ваджраянского пантеона изображается определенным иконографическим способом через систему символов. Духовные состояния, позы, жесты рук (*мудры*), количество лиц и рук, цвета, костюмы, атрибуты и т. д. представлены в виде соответствующих символов, которые не только означают врожденные достоинства, способности и потенциальные возможности различных божеств, но также определяют эти божества в системах их *паривар* («семей»). Таким образом, каждый элемент иконы важен и значим в своем символическом значении; и вся икона является великим составным символом, который может представлять космическое явление, тантрическую систему, философскую идею или абстрактное понятие.

Будда изображается в иконографии как монах нищенствующего ордена, облеченный в простую одежду и с тонзурой. Его образ является универсальным символом мира, сострадания и милосердия. Он изображен сидящим на лотосе, который символизирует абсолютную чистоту и божественное рождение. Выражение его лица отражает божественное *саттвическое*[6] спокойствие. Это выражение также характерно для бодхисаттв – небесных отражений Будды.

Однако, в отличие от нищего Будды, небесные бодхисаттвы изображены как юные индийские принцы. Они изысканно одеты и украшены тринадцатью видами украшений, символизирующих их небесные качества и *раджастическую*[7] сущность. При этом различия в духовном состоянии, положении, в наличии той или иной *мудры*, в костюме, цвете, атрибутах и т.д. могут олицетворять разные роли одного и того же божества. Например, популярное изображение бодхисаттвы Манджушри в качестве сострадающего божества, облаченного в царственные костюмы, представляет саттвический («мягкий») аспект его природы. Но его же изображение как *rDo-rjehJhigs-byed* (Ваджра Бхайрав) представляет его тамастический («жесткий») аспект.

Тамастический темперамент характеризует и *drag-pas* (жестокие божества). Они считаются Охранителями Доктрины. Эти божества изображаются в иконографии с большими головами, с третьим глазом на лбу, с громоздкими телами, колючими волосами, агрессивными жестами, ожерельями из черепов и огненными языками. Кроме того, они на своих изображениях попирают ногами человеческие существа. Но, хотя они выглядят угрожающе, никто из них не является демоном. На самом деле, чем милостивее и сострадательнее божество, тем более устрашающим показан его яростный аспект, так как угрожающий образ символизирует победу над силами, враждебными Дхарме.

Божества представлены в разных положениях, сидя и стоя, для того чтобы подчеркнуть разные духовные состояния, для усиления выражения сострадания или иного качества. Женские божества обычно изображаются с изгибами на уровне талии и шеи, которые представляют *dvibhang-mudra* (двабханг-мудру, позу двойного поворота)

и *tribhang-mudra* (трибханг-мудру, позу тройного поворота), чтобы создать эффект физической грации и гармонии. Тем не менее, это правило намеренно не соблюдается при создании образов жестоких женских божеств: они сделаны гротескно и жестко, чтобы олицетворять хаос и беспорядок.

Самая популярная сидячая поза для Будд – это *rdorjeskyil-drun* или *vajrasan* (ваджрасана), то есть «поза алмазной твердости». Будда сидит на тесно сжатых коленях со ступнями, развернутыми вверх. Эта поза символизирует неизменность и устойчивость. Когда человек сидит в ваджрасане с руками, свободно лежащими на коленях, позу называют *dhyanasan*, то есть позой медитации. Вот некоторые другие известные сидячие позы и их символическое значение: 1) *satvasan* (саттвасана), символизирующая первый уровень медитации, 2) *niyamapalanasan* (ниямапаланасана), представляющая вторую после саттвасаны стадию медитации, 3) *lalitasan* (лалитасана), означающая царственность, очарование и блаженство и 4) *Maitrey's asan* (асана Майтрейи), символизирующая вечную готовность.

Роль *мудр*, жестов рук, была решающей в качестве способа символического выражения. Различные формы жестов предписывают выражать различные духовные состояния, действия и достижения. Вот некоторые из значимых мудр:

1) *Abhay-mudra* (Абхай-мудра) символизирует смелость и бесстрашие. В этой мудре приподнята слегка согнутая правая рука. Рука повернута ладонью наружу, и все пальцы вытянуты на уровне плеча. Эта мудра связана с небесным Буддой Амогхасиддхи.

2) *Anjali-mudra* (Анджали-мудра) символизирует приветствие или акт выражения почитания. В этой мудре руки подняты над головой, ладони повернуты вверх, а пальцы вытянуты. Авалокитешвара в своем аспекте Будды Амитабхи изображается с этой мудрой.

3) *Bhootadamar-mudra* (Бхутадамар-мудра) – мудра, внушающая страх. Оба запястья скрещены на груди. Руки свободны, ладони направлены наружу. Указательный палец и мизинец прямые, а остальные пальцы слегка согнуты. Это мудра Бодхисаттвы Ваджрапани.

4) *Bhumisparsh-mudra* (Бхумиспарша-мудра) – наиболее распространенная мудра в изображениях Будды. В этой мудре левая рука лежит на коленях ладонью вверх. Правая рука лежит на правом колене; повернутая внутрь ладонь свободно висит, касаясь лотоса или земли. Эта мудра символизирует победу Будды над Марой – демоном. С этим жестом изображается небесный Будда Акшобхья.

5) *Buddhashraman-mudra* (Буддашраман-мудра) означает приветствие. В этой мудре правая рука, вытянутая наружу ладонью и пальцами вверх, расположена на уровне головы. Бодхисаттва Васудхара и богиня-Бодхисаттва Ушнишавиджая изображаются с этой мудрой.

6) *Dharmachakrapravartan-mudra* (Дхармачакраправартан-мудра), то есть «Поворот Колеса Закона», символизирует Будду как Проповедника Дхармы. Обе руки подняты на уровне груди, левая рука прикрывает правую.

7) *Karan-mudra* (Каран-мудра) указывает на злые намерения. За исключением указательного пальца, который вытянут наружу, все пальцы согнуты в кулак. Мудрец Маричи изображается с этой мудрой.

8) *Kshepan-mudra* (Кшепан-мудра) означает разбрызгивание амриты (амброзии). В этой мудре руки соединены ладонями и обращены вниз, а кончики пальцев касаются кубка амриты.

9) *Namaskar mudra* (Намаскар-мудра) – мудра молитвы. Обе руки сложены перед грудью. Будда Авалокитешвара и бог Яма изображены с этой мудрой.

10) *Pashatarjani-mudra* (Пашатарджани-мудра) – то же самое, что *tarjani-mudra* (тарджани-мудра), но с пальцами, согнутыми в виде круга. Бог Дзамбала изображается с этой мудрой.

11) *Samadhi-mudra* (Самадхи-мудра), или *Dhyan-mudra* (Дхьяни-мудра), или мудра медитации. Символизирует спокойствие и углубленность. Руки лежат на коленях, правая на левой, все пальцы вытянуты, ладони направлены вверх. Это мудра Гаутамы Будды, Манджушри и Амитабхи.

12) *Sharan-mudra* (Шаран-мудра) символизирует дарование утешения. Она идентична варда-мудре, но со слегка согнутой рукой и ладонью, висящей вниз.

13) *Tarjani-mudra* (Тарьяни-мудра) – жест, производимый угрожающе вытянутыми указательным пальцем и мизинцем. Он отгоняет злых духов. Это мудра Маричи.

14) *Tarpan-mudra* (Тарпан-мудра) – мудра почтения. Рука или обе руки согнуты и подняты на уровне плеч. Ладони повернуты вниз, вытянутый палец направлен к плечам.

15) *Uttarabodhi-mudra* (Уттарабодхи-мудра) символизирует состояние высшего сознания. Небесный Будда Вайрочана изображается с этой мудрой. Все пальцы и ладони сомкнуты; большие и указательные пальцы касаются кончиками друг друга и вытянуты вверх.

16) *Vajrahunkar-mudra* (Ваджрахункара-мудра) – Мудра Великого Всевмещения, со скрещенными запястьями и руками, держащими скипетр и колокол. Это мудра Дхьяни Будд в позиции yab-yum со своими супругами.

17) *Vajratarjani-mudra* (Ваджратарджани-мудра) – то же самое, что и тарджани-мудра, но с *ваджрой*[8] («ударом молнии») в руке. Ваджрапани изображается с этой мудрой.

18) *Varda-mudra* (Варда-мудра) символизирует благотворительность. С этой мудрой изображены небесный Будда Ратнасамбхава, Гаутама Будда, Белая Тара и Зеленая Тара. Обе руки свободно висят, все пальцы вытянуты вниз, ладонь повернута наружу.

19) *Vitark-mudra* (Витарк-мудра) – мудра доказательства и объяснения буддийского учения, с поднятой рукой и соприкасающимися указательным и большим пальцами.

В живописи и иконографии духовные ипостаси бодхисаттвы обычно изображаются в виде образов-голов среди прядей волос на его голове. Образ многоголового Авалокитешвары в храме Трилокинатх в долине Лахул Чандрабхага в штате Химачал-Прадеш (Индия) служит тому примером. Там в венце бодхисаттвы Авалокитешвары помещено изображение небесного Будды Амитабхи. То, как эта традиция воплощалась в индуистской иконографии в более поздний период, можно видеть на каменных изображениях в Лахамандале, в штате Уттаракханд (Индия). Эти лики-ипостаси иногда символизируются их мистическими эмблемами. Так, Вайрочана символизируется *charka* (диском); Акшобхья – ваджрой; Ратнасамбхава – *ratna* (драгоценностью); Амитабха – *rakta-padma* (красным лотосом) и т. д.

С подъемом тантризма махаянские буддийские божества были наделены многочисленными способностями, которые стали выражаться в увеличении числа лиц

и рук. Таким образом, различные божества стали изображаться многоголовыми и многорукими. Бодхисаттва Авалокитешвара, наиболее популярный в тибетском буддийском вероучении, предстал четырехглавым и одиннадцатиголовым, с тысячей рук и с глазом на каждой ладони. Множество голов Авалокитешвары свидетельствуют о его заботе о благополучии живых существ, а тысячи рук с открытыми глазами символизируют его бдительность и доброжелательность.

Значение цвета в буддийском искусстве

Цвета имеют большое символическое значение в буддийском искусстве. Белый цвет представляет раджастический («царственный») характер, желтый – саттвическое (равновесное) настроение, а красный, синий и черный – тамастический (жесткий) характер. Как правило, боги изображены белым и желтым; гоблины – красным, а демонические персонажи окрашены в черный цвет. Эта цветовая символика очень близка традиционной индийской, зафиксированной в классических трактатах. Цвета, используемые при изображении небесных Будд, символизируют пять космических элементов. Таким образом, белый – это пространство, синий – воздух, желтый – земля, красный – огонь и зеленый – вода.

Многие сложные, составные символы, монограммы и мотивы также стали использоваться для представления различных буддийских божеств, событий, причинных связей и канонических абстракций в буддийском духовном искусстве. Десять *rNam-bcu-dbang-ldan*, то есть Десять Могущественных Единиц, является одной из таких составных мистических монограмм, изображаемых на *cho-pen*, «флаге удачи». Эта монограмма представляет собой комбинацию из семи букв и мотивов для луны, солнца и пламени. Различные части этой монограммы окрашены в синий, черный, зеленый, красный, белый и желтый цвета (рис. 1).

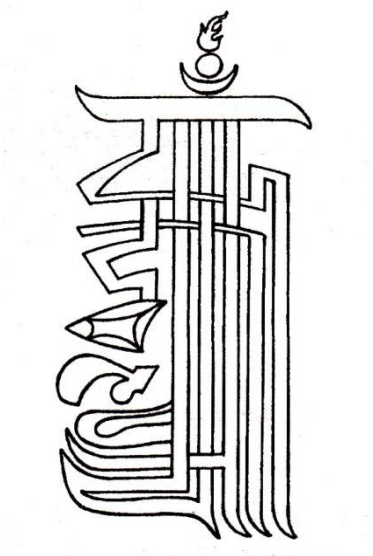


Рис. 1. Мистическая монограмма.

Еще один популярный сложный символ, воплощающий весь спектр тибетских буддийских вероучений, – *sDon-brTsonDam-pa*. В нем в символической форме представлены три покровителя религии: Манджушри – бодхисаттва Мудрости – представлен *Ser-phying-gyi-gLegs-bam* (Книгой Мудрости) и *ral-gri* (Пламенным Мечом).

Ваджрапани – бодхисаттва Силы – символизируется *ne-Tso* (двуглавым зеленым попугаем). Авалокитешвара – бодхисаттва Сострадания – представлен *Ngang-paSer-pa* (двуглавой оранжевой уткой). Эта «буддийская Троица» Мудрости, Силы и Сострадания олицетворяет способность действовать, говорить и мыслить. Этот мотив также означает эпохальное событие: распространение буддизма в Тибете. Океан символизирует Шантаракшиту[9], лотос символизирует рожденного в лотосе Падмасамбхаву, а «Книга-и-Меч» – благочестивого царя Трисонга Децена[10]. Двуглавая оранжевая утка также символизирует индийского ученого Вимламитру и его школу. Двуглавый попугай является символом Вайрочана и других переводчиков (рис. 2).

Рис. 2. Буддийская «Троица».

Наиболее значимой из монограмм тибетского буддизма является графическое изображение *Srid-pahi hKhor-lo*, то есть «Колеса жизни». Она помещается на стене рядом с центральным входом в храм. Согласно традиции, первое «Колесо жизни» изобразил сам Будда. Самая ранняя версия этого мотива найдена в одной из пещер в Аджанте [1, с. 309]. Индийский монах Банде Яше внес этот символ в Тибет в VIII веке н.э., изобразив его в монастыре Самья. Эта внушительная круглая монограмма символизирует циклическую причинную связь, которая представлена тщательно продуманной матрицей символических знаков и мотивов в двенадцати овальных оправах обода. Символ *mGon-poNag-po* – Махакальпа, или Великое Время – представлен в «Колесе Жизни» как всепроникающее чудовище, крепко сжимающее край «Колеса Жизни» в своих мощных челюстях и лапах. Неф содержит петуха, змею и свинью, каждый из которых пытается поглотить другого, символизируя похоть, ревность и жадность; и каждая из этих фигур окрашена в красный, зеленый и черный цвета соответственно. Основное поле монограммы предназначено символизировать шесть сфер жизни, то есть сферу богов, сферу человечества, обитель титанов, сферу призраков, сферу ада и сферу зверей. «Колесо Жизни» – мощный и прекрасный символ буддийского духовного искусства, выражающий самые тонкие аспекты буддийской философии.

Иконография

Иконография буддийского духовного искусства очень сложна. Оставаясь стандартизированной на протяжении веков, в условиях строгого соблюдения канонов, она препятствовала любым попыткам тематической новизны, инноваций и творческих исканий. После многих лет напряженного обучения под руководством учителя новичок был полностью готов следовать по проторенной дорожке. Таким образом, продолжался процесс неизменного воспроизведения вековых тем. Даже когда новичок сам становился мастером, он никогда не стремился быть оригинальным и удовлетворялся тем, что может верно воспроизводить то, чему его учили. Таким образом, любое стремление к индивидуальному выражению полностью исключалось. Тем не менее, художник мог придумывать и воплощать свою собственную, новую тему, если, конечно, у него хватало интеллектуальных способностей для концептуализации и интерпретации какой-либо философской абстракции. Однако даже тогда он должен был строго соблюдать канонические правила и параметры.

Следовательно, воплощение того или иного образа было не столько творческим процессом художника, сколько высокодуховным упражнением. По словам Мэйтри Натха, овладение изобразительным искусством, помимо астрологии, медицины, грамматики и риторики, было одной из важнейших задач для рукоположенного монаха, поскольку «без овладения пятью областями знания даже Высшие Святые не смогут достичь состояния Будды» [2, с. 60]. Этот канонический уклон сделал буддийское духовное искусство высокоинтеллектуальным, но в то же время достаточно стереотипным и менее эстетичным. Поэтому, чтобы оценить это искусство, важно понять его интеллектуальную сущность и значимость его символики, так как само художественное мастерство здесь – не самоцель, а инструмент для достижения духовной цели.

В Виная-питаке[11] изложены подробные инструкции относительно мер, конструкций и форм выражения различных элементов в изобразительном искусстве. Особое внимание уделено канонической точности фигур Будд, бодхисаттв, Великих Матерей, гневных якши (духов природы) и других существ, обладающих человекоподобными формами. Вначале иконографическая формула для представления этих форм была основана на индийской системе *navtal* («из девяти пядей»). Согласно этой системе, идеальная фигура человека составляет девять пядей в высоту, при этом пядь – расстояние между максимально раздвинутыми концами большого и указательного пальцев. Это также расстояние между линией волос и подбородком. Таким образом, высота лица – одна пядь. Одна пядь равна двенадцати «ангулусов» (ширина пальца), один «ангулус» равен четырем «фазам», а одна «фаза» – двум ячменным зернам.

Поскольку эта система была внесена из Индии в Тибет через Непал, она стала рассматриваться как «непальский стиль». Согласно этой системе, стоящая человеческая фигура имеет девять пядей в высоту. Каждая пядь представляет один уровень Космоса. Таким образом, считается, что идеальная фигура человека из девяти пядей воплощает Макрокосм в микрокосме. Поэтому *rupakaya* (рупакайя)[12] Будды в этой системе считается символом Макромира. Эти соотношения важны, так как они воплощают философский принцип взаимозависимого происхождения существ и объясняют концепцию нирваны как переходной фазы, посредством которой конечное переходит в бесконечное.

Эта индийская система была расширена и дополнена в Тибете под влиянием доктрины тантры. Позже, под китайским влиянием, духовное искусство Тибета претерпело определенные изменения, но эти изменения были ограничены только иконографическим представлением божеств местного происхождения. Несмотря на это, данная индийская система продолжала постепенно вытесняться китайской и местной иконографической практикой, пока тибетское духовное искусство не сформировало своих специфических черт, которые отличали его от индийского или китайского стилей, и не превратилось в отдельный тибетский стиль. Тем не менее, индийские иконографические нормы продолжали оставаться стандартом для идеальной человеческой фигуры. Увеличение в изображаемой фигуре этих норм символизировало сверхчеловеческие способности, а уменьшение – «недочеловеческие» черты субъекта.

В соответствии с тибетской иконографической системой изображения создаются с использованием различных единиц измерения, в диапазоне от десяти до шести пядей в зависимости от статуса субъекта в пантеистической иерархии. Любое отклонение от этого правила считается греховным нарушением. Таким образом, Будды, бодхисаттвы и святые изображены в десятимерной шкале, но одна пядь для Будд составляет двенадцать с половиной *sar-mo* (ангулусов) против обычных двенадцати. Таким образом, высота изображения Будды от темени до подошв и ширина между кончиками средних пальцев вытянутых рук описывают квадрат с длиной стороны 125 ангулусов. Для Будды, изображаемого в сидячем положении, иконографические нормы для верхней части тела должны быть такими же, как и для стоящей фигуры, но для нижней части нормы были предписаны путем тщательного расчета так, чтобы размер каждой части тела не был нарушен.

Каноны мер в трактатах устанавливают, что Будды и обожествленные ламы должны быть размером 125 *sar-mo* (ангулусов); бодхисаттвы, Локапалы и местные божества – 120 ангулусов; женские изображения – 108 ангулусов; гневные божества, дхармпалы, якши и т. д. – 96 ангулусов и карликовые божества – 72 ангулусов (рис. 3 и 4).

Хотя каноны для форм человекоподобных существ были жесткими и непогрешимыми, все же художник мог отклоняться от них при изображении природы. Он мог по своему вкусу создавать живописные пейзажи со скалами, водопадами, садами, плодоносящими и цветущими деревьями, животными, птицами, облаками и т.д., так как все эти элементы имеют неиндийское происхождение и не регулируются классическими индийскими нормами. Мы не встречаем никаких указаний в классических индийских текстах относительно изображения этих элементов. Они проникли в буддийское искусство Тибета из китайской традиции.

Чтобы завершить наше обсуждение, мы теперь кратко рассмотрим технические аспекты буддийского искусства. Ремесленники и художники развили и усовершенствовали различные методы создания «двумерных» (плоскостных) и «трехмерных» (объемных) изображений буддийских божеств. Для первого типа, то есть рисунка, художники использовали технику росписи на оштукатуренных стенах. В основном здесь употреблялись минеральные пигменты разных цветов, а в исключительных случаях – золотой порошок. Растительные краски использовались редко (рис. 5).

Рис. 3. Мерная сетка изображения сидящего Будды.

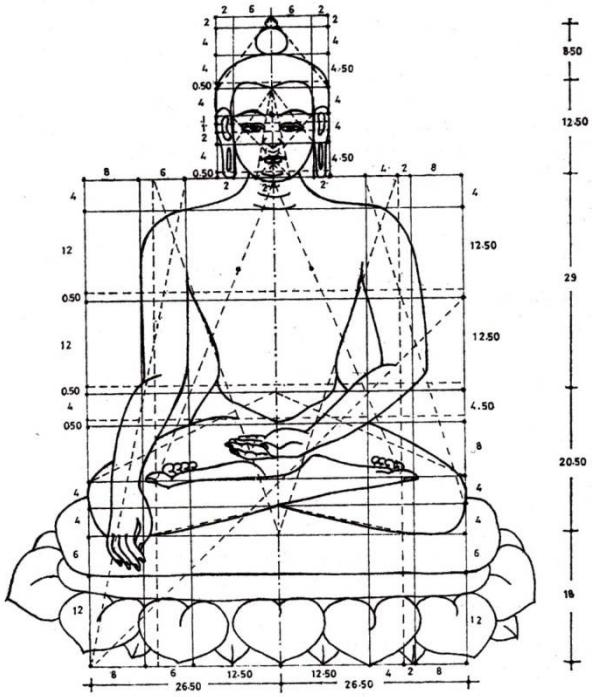


Рис. 4. Мерная сетка изображения стоящего Будды.

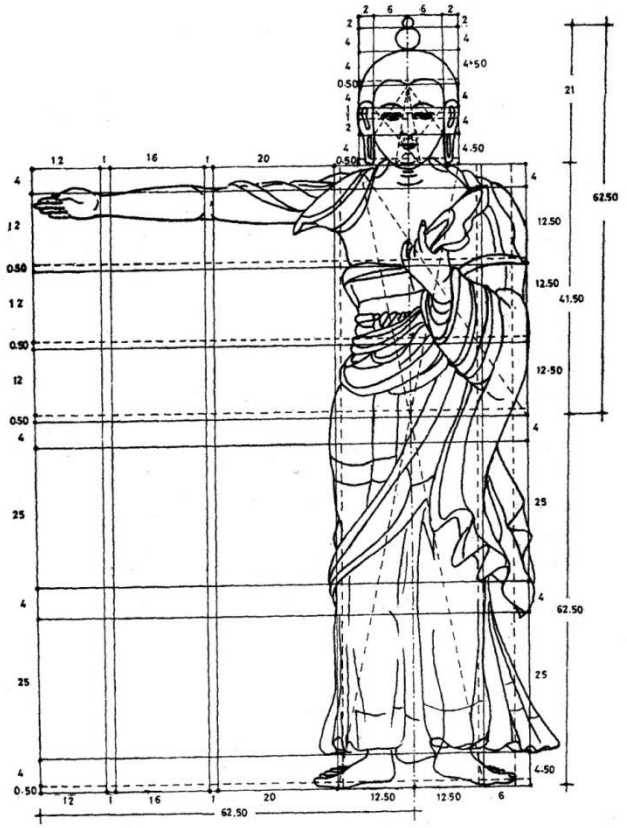


Рис. 5. Изображение дхоти[13] Авалокитешвары. Деталь фрески храма Сумцек Лха-Кханг, в Алчи (Ладакх).

В технике создания *танка*, то есть свернутых переносных свитков, изображения на грунтованной хлопчатобумажной ткани также рисовали с использованием минеральных пигментов. На них изредка вышивались благодарности (рис. 6).

Рис. 6. Художник, рисующий танка.

Если говорить о трехмерных изображениях, то техника создания фигур из дерева, возможно, была самой старой (рис. 7). За ней последовала техника создания лепных фигур из штукатурки. Некоторые из них можно видеть на монастыре Алчи в Ладакхе (Индия) и Табо Чохор в долине Спити в штате Химачал-Прадеш (рис. 8). Фигуры из металла были не очень популярны из-за неблагоприятных геофизических условий

в трансгималайских высотных регионах. Для изготовления монашеских музыкальных инструментов применялась техника листовой прессовки (рис. 9).

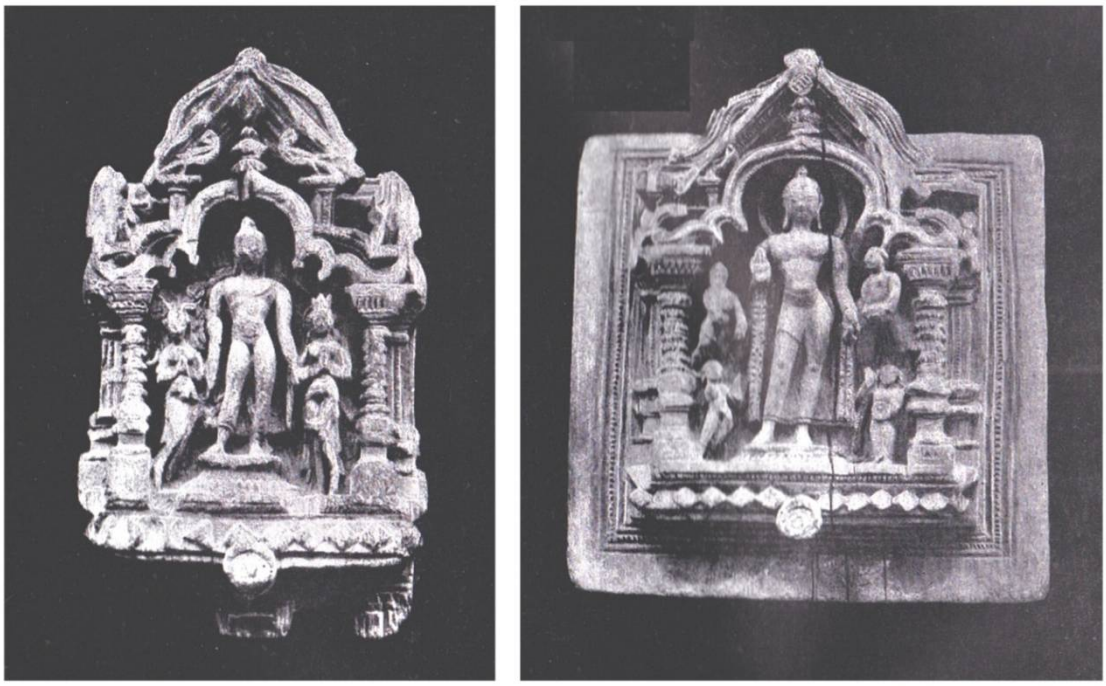


Рис. 7. Древнее изображение стоящего Будды со служителями, из деодара (из Antiquities of Indian Tibet, A. H. Francke, T. I).

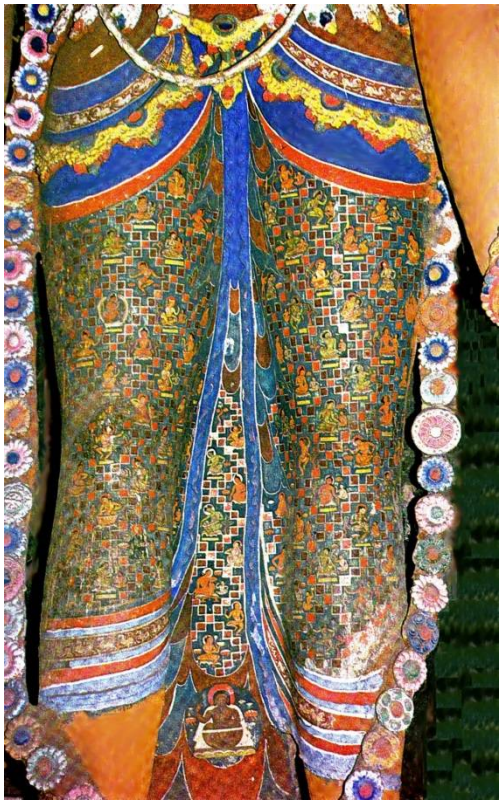


Рис. 8. Древнее изображение стоящего Будды со служителями, из деодара (из Antiquities of Indian Tibet, A. H. Francke, T. I).

Рис. 9. Падмапани (литая бронза) в Ду-Кханг монастыря Данкар.

Резюмируя все сказанное, повторим еще раз нашу главную мысль. Буддийское искусство принципиально религиозно, а точнее – духовно. Это означает, что оно, как и всякое духовное искусство, лишь в минимальной степени было формой самовыражения художника. Его цель – донести до зрителей истины буддийского вероучения в символической форме, то есть в той форме, в какой они хотя бы отчасти становятся доступными рядовым людям; задать им высокий настрой и приобщить их к Высшей реальности. При этом и сами символы отнюдь не случайны; они являются адекватным выражением различных аспектов этой Высшей реальности. Поэтому неслучайно в Индии искусство рассматривалось как действенный способ духовного восхождения.

Примечания

1. *Ваджрая́на* – тантрическое направление, образовавшееся внутри Махаяны в V веке нашей эры.

2. Буддийский наставник в Тибете, крупный переводчик с санскрита, X–XI вв. н.э.

3. *Стхавиры* – «старейшины»; Стхавиравада (Тхеравада), буквально – проповедующие со слов старейшин») – самая древняя из 18 школ буддизма.

4. Традиционное название в индуизме и буддизме людей, достигших в процессе психопрактик сверхспособностей, – *сиддхи*.

5. *Трипитака* – свод буддийских священных текстов, созданных в V–III вв. до н. э. на Первом Буддийском соборе.

6. От *саттва* – одна из основных гун (качеств природы Космоса и человека). Среди трех гун – *саттва*, *раджа* и *тамас* – саттва считается наиболее высокой, благой и чистой.

7. Гуна *раджас* (см. предыдущий комментарий) олицетворяет активность, энергию, страсть. Часто «раджастический» интерпретируется как «царственный».

8. *Ваджра* – мифологическое ритуальное оружие в тибетском буддизме.

9. *Шантаракшита* – крупнейший буддийский философ Индии и учитель VIII века, настоятель монастыря-университета Наланда.

10. Тридцать восьмой царь Тибета, правивший в 755–797 гг. Сыграл важную роль в установлении и развитии буддизма в своей стране.

11. *Виная-питака* («Корзина дисциплины») – буддийское писание, первая из трех частей Трипитаки, собрания священных буддийских текстов.

12. *Рупакая* – в буддийской мифологии махаяны одно из «трех тел» (Трикая) Будды.

13. Традиционный вид мужской одежды, распространенный в Индии.

Литература

1. Fergusson, J. F. & Burgess, J. Cave Temples of India. London: W. H. Allen & Co., 1880.

2. Gyatsho, Thubten Legshay. Gateway to the Temple. Kathmandu: Ratna Pustak Bandar, 1979.

Статья поступила в редакцию 05.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015

REVIEWING BUDDHIST ECCLESIASTIC ART

Om Chand Handa
Doctor of history and literature,
Director of Infinity Foundation,
Honorary Member of Kalp Foundation.
India, Shimla.
oc_handa@hotmail.com

Translation from English and editing: I.V. Fotieva.

Abstract

The article analyzes Buddhist art. The specificity of Tibetan Buddhism is emphasized in comparison with the original Indian version of the Buddhist creed, which left its mark on the themes of the works, as well as on the artistic embodiment of the main ideas and motives. The pantheistic "universe" of Vajrayan Buddhism is classified, the symbolism that forms the basis of Buddhist art (symbolism of color, gestures-wise, etc.), as well as the principles of iconology, are analyzed in detail. The conclusion is made that for an adequate assessment of this art it is important to understand its intellectual essence and the significance of its symbolism, since Buddhist art is a tool to achieve a spiritual goal.

Keywords: art; Buddhism; Buddhist art; symbolism; iconography.

Bibliographic description for citation:
Handa O.C. Reviewing Buddhist Ecclesiastic Art. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 219-245. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/23/ (In Russian and English).

The Buddhist art is highly mystic and essentially ecclesiastic. Its thematic sphere is extremely vast, complex and abstruse under esotericism, extending over all the conceivable and unconceivable existences: phenomenal and noumenal in all the spheres. The most significant aspect of Vajrayan Buddhism is the range of its pantheistic system, evolved to give popular interpretation to the various abstract and complex doctrinal concepts. To that end, an elaborate range of the Buddhas was envisioned and that was enlarged and elaborated further by the induction of many metaphysical manifestations and their female counterparts. Besides, admitting innumerable divinities of the Shaiv, Shakta and other Brahminic cults, the Vajrayan Buddhism also assimilated hosts of pre-Buddhist Bon deities of Tibet to identify it with the native creed so that it was acceptable to the lay folks. Thus, the Tibetan version of Vajrayan Buddhism may be significantly different and very complex from its Indian archetype. Under such inductions, the pantheistic universe of Vajrayan Buddhism is very vast. That may be broadly grouped into the ten categories. Those are: (1) the Manushi Buddhas, (2) the Dhyani Buddhas or Jins, (3) the Celestial Boddhisattvas, (4) the Human Boddhisattvas, (5) the Tutelary deities, (6) the *Dharampals* – the protective deities, (7) the *Dakkinis* (the female protective deities), (8) the Brahminic deities, (9) the local and country gods and (10) the personal gods. To discuss in detail the Tibetan Vajrayan pantheistic system of Buddhism

is by itself an exhaustive and independent study. Therefore, only a brief introduction of that extremely complex subject is intended here.

The Buddhas in their innumerable forms rank the highest in the Buddhist pantheistic hierarchy. Among those, the Dhyani Buddhas and the Medicine Buddhas are depicted seated in the *vajrasan*, describing their characteristic hand gestures. They are represented in the austere attires of the monks. However, when the Dhyani Buddhas are depicted in the *sambhog-kaya* form, i.e., in the refulgent reflex, they are adorned with the royal robes, jewels, crowns, etc.

The Boddhisattvas are fully adorned and bejewelled. Avalokiteshvar is the most popular of the category in the Himalayan (Tibetan) Buddhism. One may find him occupying central position in the murals of Rinchen Zangpo Age establishments, i.e., the monasteries that Rinchen Zangpo Age and his junior contemporaries founded. In the murals of that age, he is represented as the four-headed and eleven-headed, having a thousand eyes, one on each palm.

The most human among the Buddhas are their earthly manifestations – the Manushi Buddhas or the Buddhas of Past Epochs or the Tathagats. According to the Mahayanist tradition, there are seven such manifestations: (i) *rNam-gzigs* (Vipashyin), (ii) *gTsug-gtor-chan* (Shikhin), (iii) *Tam-chad-skyob* (Vishvabhu), (iv) *Khor-wa-hjigs* (Krakuchand), (v) *gSer-thub* (Kanakamuni), (vi) *Od-sruns* (Kashyap), and (vii) *Sakya-thub-pa* (Shakyamuni). All the Manushi Buddhas are shown as clad in Indian monk's garb.

The Indian saints, the apotheosised lamas and the great patrons of Buddhism in Tibet have also been deified as the mortal Boddhisattvas. Among them, the ten disciples of the Buddha and the eighteen *sthavirs*, who propagated the Dharma in different lands, are the Indian saints. Many of those *sthavirs* were the Buddha's contemporary, who lived after him. Besides, many theoreticians and philosophers of the Mahayan School were also deified as the Boddhisattvas. Among those, the names of Ashvaghosh, Nagarjun, Aryadev, Asang, Vasubandhu, Dharmakirti, Chandrakirti, Shantarakshit and Atish are the significant ones. However, the Tantric exponents of the Mahayan School earned a higher place among the mortal Boddhisattvas. They were esteemed as the *maha-siddhas*. Above all, Guru Padmasambhav, the great exponent of the Vajrayan Buddhism and the founder of Buddhism in Central Tibet came to be esteemed even higher to the Buddha himself among the followers of the Nyingma sect that he founded. To highlight his eight-fold Tantric faculties, he is represented in iconography in eight manifestations, as (1) the *Guru Rinpoche*, the Precious Teacher, (2) the *Pamasolwa*, Padmasambhav in the mahamudra posture, (3) the *Guru Pama Gyalpo*, the king-possessor of the Tripitak, (4) the *Guru Dorje Dolo*, the Diamond Protector, (5) the *Nyma Ozer*, the Radiant Sun of Darkness, (6) the *Shakyasengge*, the Second Shakya, (7) the *Guru Sengge Dadag*, the Propagator of Dharma and (8) the *Lodan-Chog-sre*, the Propagator of Knowledge.

Among the apotheosised Tibetan lamas, the founders of different sects are also ranked as the Boddhisattvas. Thus, Tsongkhapa Lotro Trakpa, the founder of Gelukpa, Marpa and Milaripa, the founders of Kargyupa and Sakya Pandit, the famous lama of Sakyapa are apotheosised. The status of Boddhisattva was also conferred upon Songtsen Gampo, the sagacious king of Tibet, Thomi Sambhot, who introduced script for Tibetan dialect, and the king Trhisong Detsen, who invited Padmasambhav to Tibet.

The two wives of Songtsen Gampo, Kong-jo Wencheng from China and Bhrikuti from Nepal were also deified as the female Boddhisattvas as the *Dolma Karpo* (the White Tara) and the *Dolma Janguli* (the Green Tara) respectively. Incidentally, the *Dolma Janguli* (Green Tara) and the *Dolma Pagmo* (Marichi Vajra-Varahi) are the two most revered of the twenty-one

manifestations of Tara in the Tibetan Buddhism. *Dolma Pagmo* (Marichi Vajra-Varahi) has a beautiful and richly carves ancient wooden temple to her at Udaipur in the Chandrabhaga Valley of Lahul in Himachal Pradesh (India).

The demonic manifestations of Buddhas and Boddhisattvas are the tutelary deities. Besides those, the different sects of Tibetan Buddhism have also envisioned their own sectarian tutelary deities. Accordingly, *rDo-rjejigs-byed* (Vajra Bhairav) and *bDe-mchog* (Samvar) are the tutelary deities of Gelukpa*; rDo-rjephur-ba* (Vajra Phurba) is of the Sakyapa; and *Dub-pa-koh-gye* is of the Nyingmapa. Other tutelary deities are *Kye-rdo-rje* (Hevajra), *Sans-gyes-t'od-pa* (Buddhakapal), *gShin-rje* (Yam), etc.

Subordinate to the tutelary deities, are the *chos-skyong* (the *Dharmapals* i.e., the protective deities). They are depicted in the most hideous manner, having the fierce and dreadful appearance. The Brahminic fiend Bhairav might have given rise to the concept of *Dharmapals* –- the protective deities – in the Mahayan Buddhism and so may be the induction of *Dakkinis* (the female protective deities), the metamorphoses of the Brahminic goddess Kali.

Numerous Brahminic gods have also been admitted into the Mahayanic Buddhist pantheistic system. Those may be roughly defined under the eight categories as the *lha* (the *devata*), the *klu* (*Nag* or serpent), the *gnod-sbyin* (Yaksha or genii), the *dri-za* (*Gandharv* or angel), the *lha-ma-yin* (*Asur* or titan), the *namk'ah-ldin* (*Garud* or phoenix), the *mi-ham-chi* (*Kinnar* or the celestial singers), *to-'bye-ch'en-po* (*Mahorag* or the great reptiles), etc.

The local gods and personal gods are mostly of the pre-Buddhist Bon origin. They were admitted into the Tibetan Buddhism in the process of pantheistic syncretism. These deities occupy subordinate position in the pantheistic hierarchy as the defenders of faith.

Iconology in the Ecclesiastic Buddhist Art

The Buddhist art cannot be properly understood and appreciated unless the intrinsic nature of its symbols, which form its bedrock, is not properly comprehended. The canonical interpretation of these symbols may unfold the latent secrets of the complex Buddhist Tantric doctrine: the cosmological phenomena and the noumenal abstractions. In fact, the Vajrayan Buddhism of Tibet is so abstruse a creed that its complexities can only be properly explained and appreciated after these are rendered into the formal mediums through diverse symbolic modes. Most of these symbols, drawn from the Indian Buddhist sources, have undergone significant metamorphism and modification in Tibet to suit the Tantric bias of the Tibetan version of Vajrayan Buddhism. Besides that, many more quintessential symbols have been introduced in that.

Each deity of the Vajrayan pantheon is given a definite iconographic identity through the symbolic mode. The moods, attitudes, sitting postures, hand-gestures, number of faces and arms, colours, costumes, attributes, etc. not only constitute the characterising symbols that reflect the inherent virtues, faculties and potentialities of different deities, but these also identify those deities with their respective *parivars* (families). Thus, each element of an icon is important and meaningful for its symbolic significance; and the whole icon is a grand composite symbol that may represent a cosmic phenomenon, a Tantric system, a philosophical idea or an abstract concept.

The Buddha is depicted in the iconography as a mendicant clad in a most austere manner and supporting the tonsured hair. This representation is a universal symbol of peace, compassion and charity. He is depicted seated on a lotus-cushion that symbolises absolute purity and divine birth. The expression on his face mirrors divine calmness of the 'mild' form,

i.e., *satvik* temperament. This expression is also characteristic of the Boddhisattvas – the celestial reflexes of the Buddha.

However, unlike the mendicant Buddha, the celestial Boddhisattvas are portrayed like the youthful Indian princes. They are depicted dressed in the most elaborate manner and bedecked with the thirteen types of ornaments to symbolise their celestial regality or the *rajasik* temperament. Thus, the variation in mood, attitude, sitting posture, hand-gesture, costume, colour, attribute, etc. may represent different role of the same deity. For example, Boddhisattva Manjushri in his popular compassionate disposition, attired in the regal costumes, is regarded as the *satvik* (mild) deity, but his portrayal as the *rDo-rjehJhigs-byed* (Vajra Bhairav) represents his tamsik (fierce) aspect.

The *tamsik* temperament characterises the *drag-pas* (the fierce deities). They are regarded as the Protectors of the Doctrine. These deities are represented in the iconography with the large heads, having a third eye on their foreheads, having bulky bodies, thorny hairs, aggressive gestures, etc.. They are similar to the 'to-was', i.e., the angry deities. However, the *drag-pas* are characterised by the strings of skulls around their 'flaming tongues'. Further, the *drag-pas* are shown trampling the prostrate bodies. Thus, though they may look menacing, but none of the *drag-pas* is demonic. In fact, the more merciful and compassionate the deity, the more awesome is his fierce aspect. The awe-inspiring appearance is intended to subdue and vanquish the forces inimical to the Dharma.

The deities are represented in different sitting and standing attitudes to accentuate different moods, which mainly serve to amplify the effect of compassion or otherwise of the subject. The female deities are usually portrayed with the twists at the waist and neck levels to describe *dvibhang-mudra* (double-twist posture) and *tribhang-mudra* (triple-twist posture) to create an effect of physical grace and linear harmony. However, this rule is deliberately set aside for the figures of fierce female deities; these are made grotesque and stiff to represent chaos and disorder.

The most favourite sitting posture for the Buddhas in the visual representation is the *rdorjeskyil-drun* or the *vajrasan*, i.e., the diamond or the adamantine or the fixed posture. It is a well-known Buddha posture, in which the legs are firmly locked with the soles shown fully upwards. This posture symbolises changelessness. When one sits in the *vajrasan* with the unlocked hands loosely resting in the lap, the posture is called *dhyanasan*, i.e., the meditational posture. The some other notable sitting postures and their symbolic significance are (1) the *satvasan*, symbolising the maiden emergence from meditation, (2) the *niyamapalanasan*, representing a meditational stage next to the *satvasan*, (3) the *lalitasan* signifying regality, charm and bliss and (4) the Maitrey's *asan* suggests the ever-preparedness.

The role of hand-gestures has been crucial as the mode of symbolical expression. Various forms of hand-gestures are prescribed to express different moods, actions and achievements of the Buddha. Each of his hand-gestures has a standard mode to express a particular mood, action or situation. Some of the important hand-gestures are:

(1) *Abhay-mudra* symbolises audacity or fearlessness. In this *mudra*, the slightly bent right arm is elevated. The hand, with palm face outwards and all fingers are extended in level with the shoulder. This mudra is associated with the celestial Buddha Amoghasiddhi.

(2) *Anjali-mudra* symbolises salutation or an act of honour. In this *mudra*, the arms are extended outwards above the head, the palms are turned up and fingers extended. Avalokiteshvar holding image of Amitabh is depicted in this *mudra*.

(3) *Bhootadamar-mudra* is the awe-inspiring gesture. For this *mudra*, both the wrists are crossed against breast. The hands hold nothing and the palms are outwards. Index and little fingers are straight upwards and the others are slightly bent. This is the hand gesture of Bhootadamar Vajrapani.

(4) *Bhumisparsh-mudra* is the most common hand-gesture to represent the Buddha in art and iconography. In this *mudra*, the left hand rests on the lap, with palm upward. The right arm is pendant over the right knee; palm inwards all fingers down, touching the lotus cushion or earth. This *mudra* symbolises the Buddha's victory over Mar – the demon. The celestial Buddha Akshobhya is depicted in this gesture.

(5) *Buddhashraman-mudra* signifies greetings. In this *mudra*, the right hand, stretched outwards with the palm and fingers facing upwards, is positioned in level with the head. Vasudhara and Ushnishavijaya are depicted in this *mudra*.

(6) *Dharmachakrapravartan-mudra*, i.e., 'Turning the Wheel of Law', symbolises the Buddha as the Preacher of Dharma. In this *mudra*, both hands are against the breast, left hand covering the right.

(7) *Karan-mudra* indicates evil intent. Except the index finger, which is outstretched pointing outwards, all fingers are doubled into the fist. Marichi is represented in this *mudra*.

(8) *Kshepan-mudra* signifies sprinkling of *amrit* (ambrosia). For this mudra, the hands, joined palm to palm, are turned downwards with the tips of fingers touching the *kalash* (goblet) of *amrit*.

(9) *Namaskar mudra* is the gesture of praying. For this *mudra*, both hands are folded in front of breast. Avalokiteshvar and Yam are represented in this *mudra*.

(10) *Pashatarjani-mudra* is the same as the *tarjani-mudra*, but with a pash (noose) in the hand. Jambhal is depicted in this *mudra*.

(11) *Samadhi-mudra* or *Dhyan-mudra* or the meditational gesture symbolises an equanimous attitude. Hands rest on the lap, right hand on the left hand, with all fingers extended and palms upwards. This is the *mudra* of Gautam Buddha, Manjushri and Amitabh.

(12) *Sharan-mudra* symbolises refuge-giving attitude. This gesture is identical to the *varda-mudra*, but with the arm, slightly bent and the palm hanging like a pendant.

(13) *Tarjani-mudra* is the gesture of warding off the evil spirits with forefinger and little finger outstretched menacingly. This is the gesture of Marichi.

(14) *Tarpan-mudra* is the gesture of paying homage. For this gesture, an arm or both arms are bent and raised at the shoulder level. The palms are turned downwards with the outstretched finger pointing towards the shoulders.

(15) *Uttarabodhi-mudra* represents a state of higher consciousness. The celestial Buddha Vairochan is depicted in this *mudra*. In this *mudra*, all fingers and palms are locked; thumbs and index fingers touch each other at tips and extend upwards.

(16) *Vajrahunkar-mudra* is the Gesture of Great Embrace with the crossed wrists and the hands holding a sceptre and bell. This is the *mudra* of Dhyani Buddhas in the *yab-yum* position with their consorts.

(17) *Vajratarjani-mudra* is the same as the *tarjani-mudra,* but with a *vajra* (thunderbolt) in the hand. Vajrapani is depicted in this *mudra*.

(18) *Varda-mudra* symbolises charity. The celestial Buddha Ratnasambhav, Gautam Buddha, the White Tara and the Green Tara are depicted in this gesture. In this *mudra*, both arms are pendant, all fingers extended downwards, palm turned outwards.

(19) *Vitark-mudra* is the gesture of argument to explain the Buddhist teachings with the hand raised and tips of forefinger and thumb touching.

In the art and iconography, the spiritual fathers of the Boddhisattvas are generally shown seated amidst the locks of hair on the head. The images of Avalokiteshvar in the Trilokinath temple in Chandrabhaga Valley of Lahul in Himachal Pradesh (India) are the examples to the point. There, the celestial Buddha Amitabh is depicted in the roundel of the crown of Boddhisattva Avalokiteshvar. How this formula was adopted into the Hindu iconography in the later period may best be known from the lifesize stone images of Jay and Vijay at Lakhamandal in Uttarakhand (India).

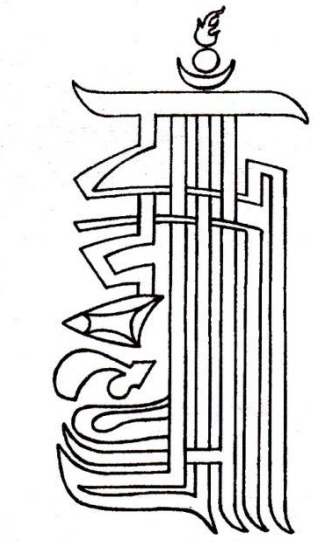
The surmounting Jins are at times symbolised by their mystic emblems. Thus, Vairochan is symbolised by the *charka* (disc); Akshobhya represented by the *vajra* (thunderbolt); Ratnasambhav indicated by the *ratna* (jewel)*;* Amitabh represented by the *rakta-padma* (red lotus) and Amoghasiddhi symbolised by the *vishva-vajra* (double thunderbolt). These symbols are shown on the crowns of the respective Boddhisattvas. Sometimes, the Boddhisattvas are depicted as holding the symbols of their respective spiritual fathers (the *Jins*) in their hands as their attributes.

With the rise of Tantrism, the Mahayan Buddhist deities were endowed with the numerous faculties, which came to be expressed in the art and iconography by the increased number of faces and arms. Thus, various deities were given multi-headed and multi-armed forms. The Boddhisattva Avalokiteshvar, the most popular deity of the Tibetan Buddhist creed, was accorded the most pompous representation as the four-headed and the eleven-headed forms, with the thousand hands with open palms having an open eye on each of them. The extra heads of Avalokiteshvar signify his concern for the welfare of living existence and the thousand hands with the open eyes symbolise his watchful and benevolent disposition.

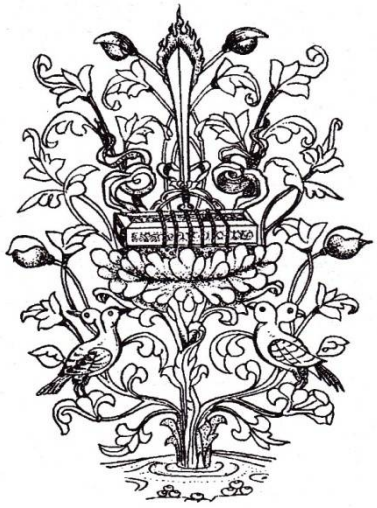
Significance of Colours in the Buddhist Art

The colours carry great symbolic significance in the Buddhist ecclesiastic art. White represents the *rajasik* (regal) temperament, yellow stand for the *satvik* (moderate) mood, and the red, blue and black signify the *tamasik* (fierce) disposition. As a rule, the gods are depicted white and yellow; the goblins are represented red and the demonic characters are painted black. This colour-symbolism is very similar to the traditional Indian concept recorded in the classical treatises. The colours, when identified with the Jins – the celestial Buddhas – symbolise five cosmic elements. Thus, the white is for space, the blue for air, the yellow for earth, the red for fire and the green for water (Fig. 1).

Certain composite symbols, monograms and motifs have also acquired considerable sanctimonious significance for representing the various Buddhist divinities, events, causal nexuses and canonical abstractions in the Buddhist ecclesiastic art. The *rNam-bcu-dbang-ldan,* i.e., the Ten Mighty Ones is one of such mystic monograms depicted on the *cho-pen*, i.e., the luck-flags. This monogram is a combination of seven letters and motifs for moon, sun and a flame. Different parts of this monogram are printed blue, black, green, red, white and yellow.



(Fig. 1) The Mystic Syllables.



(Fig. 2) The Composite symbol representing the Buddhist Trinity.

The *sDon-brTsonDam-pa* is another popular composite motif that epitomises the entire gamut of Tibetan Buddhist creed. The three patrons of the religion are represented in this motif in a symbolic manner. Manjushri – the Boddhisattva of Wisdom is represented by the *Ser-phying-gyi-gLegs-bam* (the Book of Wisdom) and the *ral-gri* (the Flaming Sword). Vajrapani – the Boddhisattva of Power – is symbolised by the *ne-Tso* (the twin-headed green parrot). Avalokiteshvar – the Boddhisattva of Compassion is represented by the *Ngang-paSer-pa* (the twin-headed orange duck). This 'Buddhist Trinity' of Wisdom, Power and Compassion is invoked for proficiency in action, speech and thought. This motif also signifies the epoch-making event of the spread of Buddhism in Tibet. The ocean symbolises Shantarakshit, the lotus is symbolical of the lotus-born Padmasambhav and the Book-and-Sword symbolises the pious king Trhisong Detsen. The twin-headed orange duck also symbolises the Indian scholar Vimlamitra and his school. The twin-headed parrot is symbolical of Vairochan and other translators (Fig. 2).

The most significant of the Tibetan Buddhist monograms is the pictorial representations of the *Srid-pahi hKhor-lo*, i.e., the 'Wheel of Life'. This grand motif is painted essentiality on the wall beside the main door of *lha-khang* (a temple). According to the tradition, the Buddha himself drew the first 'Wheel of Life' with the grains of rice. The earliest version of this motif appears in one of the caves at Ajanta [1, p. 309]. An Indian monk Bande Yashe introduced that in Tibet in the CE 8th century at the Samya monastery in Central Tibet. This imposing circular monogram represents the cyclic causal nexus through an elaborate matrix of symbolic devices and motifs drawn in twelve oval frames of the rim. The *mGon-poNag-po* – the Mahakal or the Great Time – is represented in 'Wheel of Life' as an all-pervading terrific monster who is gripping firmly the rim of the 'Wheel of Life' in his powerful jaws and paws. The nave contains a cock, a snake and a pig, each attempting to devour the other, symbolising the *rag* (lust), the *dvesh* (jealousy) and the *moh* (greed); and each of these figures is coloured red, green and black respectively. The main field is filled to symbolise six spheres of life, i.e., the spheres of gods, the sphere of humankind, the abode of titans, the sphere of tantalised ghosts, the sphere of hell and the sphere of beasts. The 'Wheel of Life' is so compendious

a symbol of the Buddhist ecclesiastic art that it can explain the subtlest aspects of the Buddhist philosophy in the most appealing and effective manner.

Iconographic Process

The iconographic process of the Buddhist ecclesiastic art is very intricate and complex. Having remained standardised through ages under its strict adherence to the canons, it has discouraged any attempt towards thematic novelty, innovation and creative imagery. Through years of strenuous apprenticeship under a teacher, the novice is fully conditioned to follow the beaten track. Thus, the process of unaltered reproduction of the age-old themes continues. Even at a stage, when a novice himself becomes a master, he never aspires to be original, but feels contented in reproducing faithfully what has been taught to him. Thus, any effort towards individualistic expression is completely excluded from the 'work', which has to be faithful to the formative and normative canonical requirements. Nevertheless, the artist is free to 'create' his own 'theme' if he has attained an intellectual faculty to conceptualise and interpret the abstraction. However, even then, he has to follow strictly the canonical regulations and parameters.

Therefore, the formalisation of an image may not be a creative process, but it is a highly spiritual exercise. According to Maitrey Nath, proficiency in the representational arts, besides the astrology, medicines, grammar and rhetoric, is one of the essentialities for an ordained monk, for "without bringing to mastery the five fields of knowledge even the Supremely Holy Ones will not attain a State of Buddhahood" [2, p.60]. That canonical bias of the Buddhist ecclesiastic art has made it highly intellectual, but also highly stereotyped and rigid and least aesthetic. Therefore, to appreciate this 'art', it is essential to understand its intellectual essence and the importance of its symbology, because it is not an end by itself, but a 'tool' to realise a spiritual end.

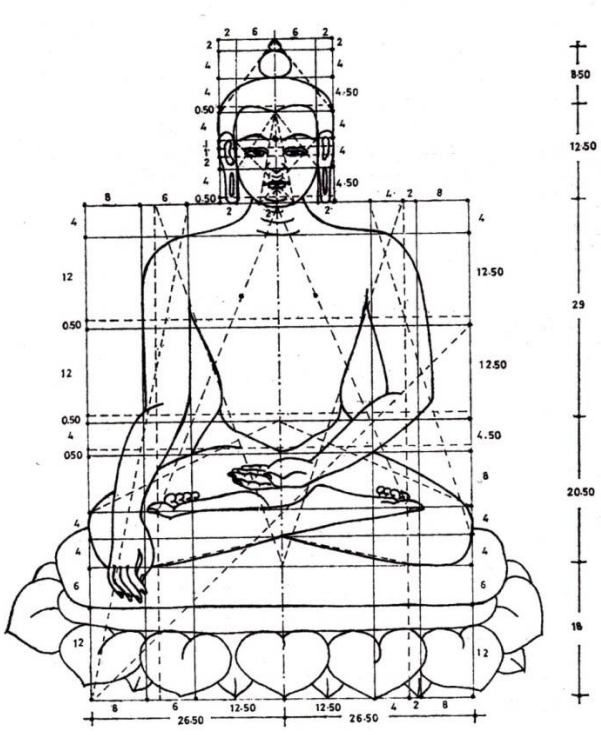
The *Vinay* prescribes detailed instructions regarding the measures, designs and treatments of different elements in the representational art. However, great emphasis has been laid on the canonical accuracy of figures of the Buddhas, Boddhisattvas, Great Mothers, wrathful Yakshas and other human forms. In the beginning, the iconographic formula for the depiction of these forms was based on the Indian *navtal* (nine-span) system. According to that system, an ideal normal standing human figure is nine spans tall if measured by his own *thal-rno*, or *tal* or span-unit, which is the distance between the tip of thumb and the tip of index finger of the outstretched hand. This is also the distance between the hairline and the chin. Thus, the face is one span-unit in length. One span-unit is equal to twelve *angulis* (finger unit or Bhoti: *sar-mo*). One *anguli* is equal to four *legs* (Bhoti: *kang-pa*) and one *leg* equals two barley grains (Bhoti: *ne*).

Since that system was introduced from India into Tibet through Nepal, it came to be regarded as the *bal-bris,* i.e., the Nepalese style. According to that system, the standing human figure measures nine spans in height. Each of these spans represents one division of the cosmos. Thus, a perfect human figure of nine spans is considered to epitomise the macrocosm into the microcosmic replica. Therefore, the *rupakaya* of the Buddha in the *navtal* scale is idealised as the symbol of the macrocosm. This relationship is important, for it follows the philosophical tenet of the interdependent origination of entities, and explains the concept of *nirvan* as a transitory phase, through which a finite 'blows out' into infinite.

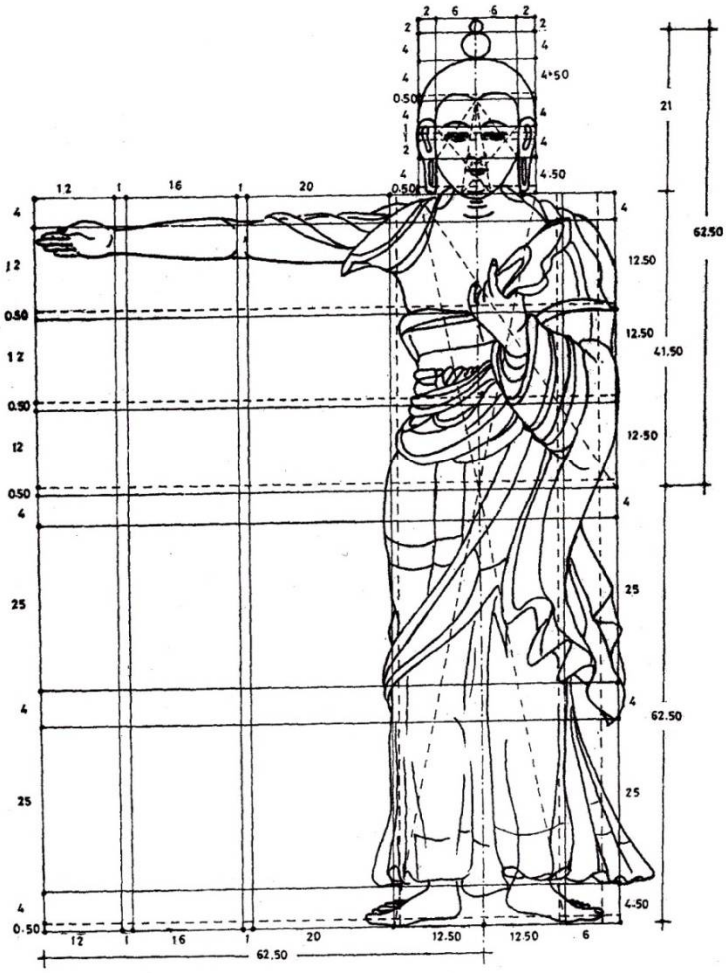
The Indian *navtal* system was highly enlarged in Tibet under the Tantric influence. Later, under the Chinese iconographic influence, the ecclesiastic art of Tibet underwent certain changes, but those changes remained confined only to the iconographical treatment of the deities of local origin and landscaping. Even so, the Indian *navtal* system continued to be gradually superseded by the Chinese and local iconographic practices until Tibetan ecclesiastic art developed quintessential qualities that made it look different from the Indian or the Chinese styles as the *dblls-bris,* i.e., the Tibetan style of art. Nevertheless, the Indian iconographic norms continued to be the standard for an ideal human figure. The increase from those norms signified the superhuman faculties and decrease, the subhuman traits of the subject.

Under the Tibetan iconographic system, the images are created on the different span-measures, ranging between ten-span and six-span units according to the status of the subject in the pantheistic hierarchy. Any deviation from this rule is considered a sinful infringement. Thus, the Buddhas, Boddhisattvas and saints are depicted in the ten-span measure, but the one span-unit for the Buddhas measures twelve-and-half *sar-mo* (*angulis* or finger-widths) against the usual twelve finger-widths. Thus, the height of an image of the Buddha from the topknot to the sole and the width between the tips of the middle fingers of the hands of the outstretched arms describe a square of 125 finger-widths or the ten spans of twelve-and-half finger-widths each. For the Buddha portrayed in the sitting position, the iconographic norms for the upper portion shall be the same as for the standing figure, but for the lower part, grids have been prescribed by meticulous computation of the measurements so that the proportion of each part of body is not disturbed.

The measurements for the images of different subjects in the treatises provide that the Buddhas and deified lamas should be 125 *sar-mo;* the Boddhisattvas, the Lokapals and local deities 120 *sar-mo*; the female characters 108 *sar-mo*; the wrathful deities, Dharmpals, Yakshas, etc. 96 *sar-mo* and the dwarfed deities, 72 *sar-mo* (Fig. 3 and 4).



(Fig. 3) The navtal grid of the seated Buddha figure.



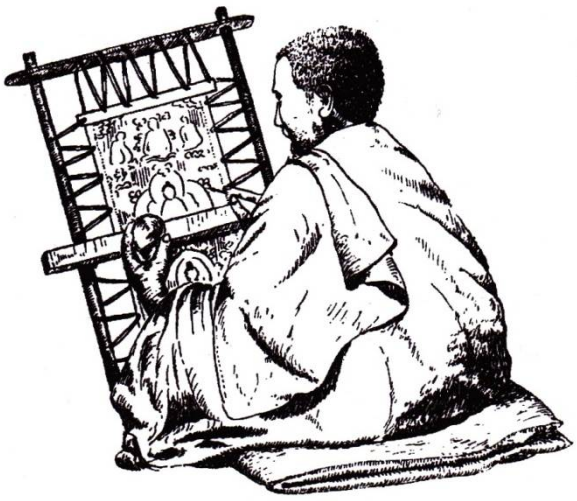
(Fig. 4) The Navtal grid of the standing Buddha figure.

Although the canons are rigid and infallible for depicting the forms of various figures so that these should conform to fixed iconographic norms, yet the artists may deviate from the canonical norms for the non-human depictions. He may create picturesque landscapes with cliffs, crags, waterfalls, gardens, fruiting and flowering trees, animals, birds, clouds, etc. of his liking. Because, all these non-human pictorial elements are of the non-Indian origin, hence these are not regulated by the classical Indian norms. In fact, we do not come across any stipulation in the classical Indian texts about the depiction of these non-figural elements. These crept into the Buddhist ecclesiastic art of Tibet from the Chinese tradition.

To conclude our discussion, let us now briefly glance over the technical aspects of the Buddhist ecclesiastic art. The artisans and artists have evolved and perfected various techniques to make the 'two-dimensional' and 'three-dimensional' images of the Buddhist deities and other divinities drawn from the Buddhist lore. For making the two-dimensional images, the artisans and artists adopted the technique of mural painting on the plastered walls. The mostly used the mineral pigments of various colours to make wall paintings. However, in exceptional cases, the artisans and artists also used gold powder. They rarely used vegetal colours (Fig. 5).

(Fig. 5) Textile design (detail) of the dhoti of Avalokiteshvar, Mural at Sumtsek Lha-khang at Alchi.

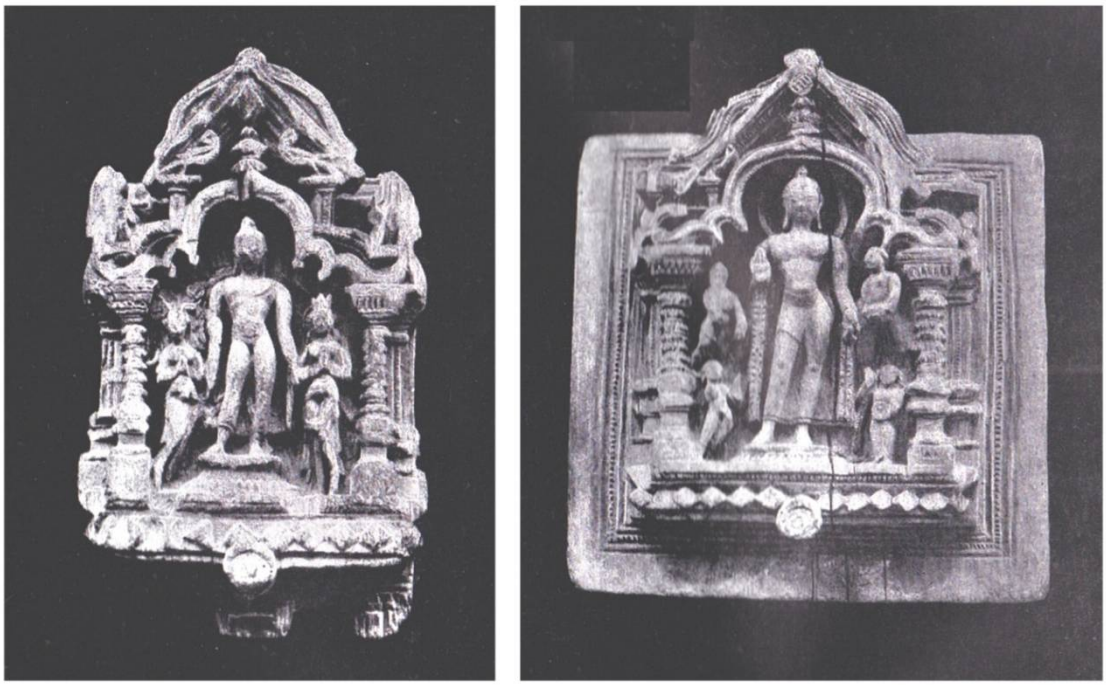
Making ***thanka***, i.e., the rolled-up portable images, painting has been another technique of making two-dimensional images. In this technique, the images are made on the primed cotton cloth by painting, using mineral pigments. Embroidered ***thankas*** are also made, but such ***thankas*** are very rare (Fig. 6).



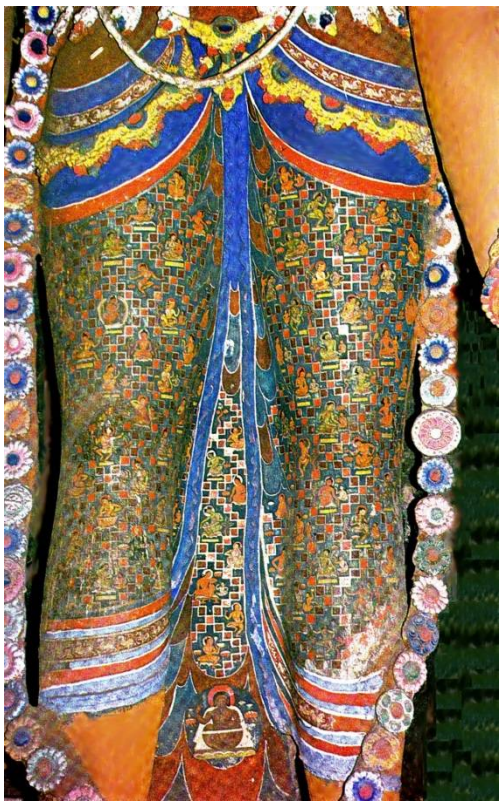
(Fig. 6) An artist engrossed in painting thanka.

Among the three-dimensional images, the technique of making of 'wooden images' was perhaps been the oldest (Fig. 7). That is followed by the technique of making 'stucco images'. Some of the 'stucco images' are three storey-tall, Alchi monastery at Alchi in Ladakh (India) and Tabo Chokhor in Spiti Valley of Himachal Pradesh (India) (Fig. 8). The technique of making 'metallic images' has not been very popular due to the adverse geo-physical conditions

in the high and trans-Himalayan regions, where the Buddhism has been the way of life. The sheet-pressing or repoussé technique is adopted for making monastic musical instruments etc. (Fig. 9).



(Fig. 7) The ancient image of the standing Buddha with attendants made of deodar wood (reproduced from Antiquities of Indian Tibet by A. H. Francke, Vol. I).



(Fig. 8) The ancient image of the standing Buddha with attendants made of deodar wood (reproduced from Antiquities of Indian Tibet by A. H. Francke, Vol. I).

(Fig. 9) Padmapani (cast bronze) in the Du-khang of Dhankar monastery.

Summarizing, we repeat once again our main idea. Buddhist art is fundamentally religious, or rather, spiritual. This means that it, like any spiritual art, was only to a minimum degree a form of self-expression of the artist. Its purpose is to convey to the audience the truths of Buddhist dogma in a symbolic form, that is, in the form in which they at least partially become accessible to ordinary people; introduce them to the Supreme reality. Moreover, the symbols themselves are by no means random; they are an adequate expression of various aspects of this Supreme reality. Therefore, in India, art was seen as an effective way of spiritual development.

References

1. Fergusson, J. F. & Burgess, J. Cave Temples of India,London: W. H. Allen & Co., 1880.
2. Gyatsho, Thubten Legshay. Gateway to the Temple. Kathmandu: Ratna Pustak Bandar, 1979.

Received: October 5, 2019.

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.016 УДК 7.046

БУДДИЙСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ УСТЬ-ОРДЫНСКОГО БУРЯТСКОГО ОКРУГА: ИЗУЧЕНИЕ И СОСТАВЛЕНИЕ КАТАЛОГА

Асалханова Екатерина Владимировна
Кандидат искусствоведения,
член ассоциации искусствоведов (АИС),
преподаватель, Усть-Ордынская детская школа искусств.
Россия, Иркутская область, п. Усть-Ордынский.
asalhane@yandex.ru

Аннотация

В статье исследуется буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа, включающую иконы-танка, скульптуру, ритуальные предметы, музыкальные инструменты. Целью исследования является изучение экспонатов и составление каталога этой коллекции. С помощью метода сравнительного анализа отечественных и зарубежных коллекций проводится атрибуция экспонатов. Автор представил междисциплинарное исследование с применением методов музееведения, истории, искусствоведения, этнологии, культурологии. Результатом проведенной работы стал аннотированный и иллюстрированный каталог буддийской коллекции Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа. Область применения результатов: музееведение, искусствоведение, образование.

Ключевые слова: буддизм; искусство; буддийское искусство; бурятское искусство; коллекция; каталог; Национальный музей Усть-Ордынского Бурятского округа.

Библиографическое описание для цитирования:

Асалханова Е.В. Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа: изучение и составление каталога // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 246-254. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.016. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/25/.

Введение

Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа представляет собой чудом уцелевшие артефакты. В Иркутской губернии действовали Аларский (основан в 1814 г., рис. 1), Кыренский (1817), Кырменский (1912–1917), Унгинский (1918), Алятский (1922), Харанцинский (1918), Муринский (1919), Бильчирский, Харанутский дацаны [4, с. 307]. Многие иркутские дацаны были построены благодаря выдающемуся религиозному и политическому деятелю Агвану Лобсану Доржиеву (1854–1938). В результате разрушения дацанов в 1930-е годы из 47 буддийских монастырей (дацанов) Бурятии, в которых были сосредоточены редкие образцы буддийской скульптуры, живописи, книгопечатания, до наших дней сохранилось три: Гусиноозерский, Агинский и Цугольский. То немногое, что попало в музеи и архивы, представляет собой уникальное наследие бурятской истории и культуры.

Рис. 1. Аларский дацан. Интерьер. Фотография начала XX века.

Буддийское искусство является важной составляющей культурного наследия Бурятии. Собрание Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа впервые становится предметом исследования. В реализации культурно-просветительской и образовательной деятельности музеев фундаментальной научной основой является каталогизация коллекции, которая включает учет, комплектование и изучение фондов. Каталогизация музейного собрания предполагает научную атрибуцию экспонатов,

установление датировки, места изготовления, этнической принадлежности и других данных, составляющих аппарат исследования; «актуальность каталогизации музейных коллекций определена возрастающим интересом к культурному наследию в условиях глобализации культуры и интеграции мирового сообщества» [6, с. 4].

Результаты

Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа включает иконы-танка, скульптуру разных стран и художественных стилей, ксилографы, ритуальные предметы, музыкальные инструменты, предметы облачения лам. История поступления произведений в музей различна, в основном они поступили в результате частных закупок, даров.

Тибето-монгольский буддизм (или северный буддизм, ранее называвшийся ламаизмом) получил распространение в Тибете, Монголии, Бурятии, Калмыкии, Туве и некоторых других странах. В Тибете буддизм был внедрен в VII в. царем Сронгценом Гампо, первоначально буддизм получил поддержку лишь среди дворцовой знати. В Монголии проникновение буддизма началось в XIII в., но его окончательное утверждение произошло в XVI в. Среди бурят буддизм стал распространяться в XVII в., первоначально бурятские молельни располагались в кочевых юртах, стационарные монастыри появились в XVIII в. Указ императрицы Елизаветы Петровны 1741 г. утвердил штат лам в количестве 150 человек, это событие принято считать официальным признанием буддизма в России. Распространение буддизма способствовало приобщению народов к индийской культуре. Строительство монастырей привело к зарождению иконописных и скульптурных мастерских, развитию книгопечатания, подготовке астрологов, врачей, философов.

До Октябрьской революции 1917 года бурятское изобразительное искусство было религиозным и развивалось в буддийских монастырях-дацанах. В середине XVIII века появляются первые оригинальные образцы бурятской буддийской живописи. Буддийская икона (тиб. танка – букв. «свиток», бур. «*дэлэг бурхан*») пишется на грунтованном полотне, при хранении сворачивается в рулон, что в прошлом было очень удобно для кочевых народов. В последней четверти XVIII века начинает формироваться местная школа буддийской живописи и скульптуры. Бурятские мастера копировали иконы-танка тибетских и монгольских художников, расписывали отпечатанные на полотне ксилографическим способом канонические композиции. Буддийскую живопись Бурятии XVIII – первой трети XIX века отличают лаконичная композиция, живая и энергичная линия, гармония локальных цветовых отношений, самобытная художественная выразительность.

Бурятские буддийские художники получали образование в монастырях Лавран, Гумбум, Брайбун Центрального и Восточного Тибета, «монастырях Галдан и Эрдэни-дзу в Монголии, монастыре Утайшань в Китае. <…> Немногие талантливые молодые монахи могли совершить такое далекое путешествие, чтобы обучиться изобразительному искусству. В традиционном художественном методе ведущую роль играло обучение непосредственно у учителя» [3]. Во второй половине XIX века буддийская церковь в России переживала период бурного расцвета: при крупных монастырях-дацанах (Агинский, Цугольский, Ацагатский и др.) распространилось книгопечатание, открывались различные факультеты: философии (*чойра*), медицины

(*манба*), астрологии (*чжуд*) и др. [3]. В этот период в бурятской живописи и скульптуре появляются портретные изображения, повышенный интерес к декоративной эффектности, развивается монументальная живопись, анималистика, фольклорная мелкая пластика.

Буддийская икона-танка состоит из следующих элементов: 1) «зеркало», собственно икона – изображение, обычно прямоугольного формата, на грунтованном холсте; 2) обрамление из ткани или шелка, немного расширяющееся кверху и книзу, иногда нижняя часть чуть шире верхней; 3) две деревянные палочки для подвешивания иконы, причем нижняя немного шире в диаметре, к верхней палочке по бокам прикрепляются веревочные шнуры, которыми обматывается икона в свернутом виде; 4) задник из ткани или шелка; 5) покров из тонкого шелка, которым накрывается изображение при сворачивании иконы или для того, чтобы скрыть изображение от непосвященных. К сожалению, у некоторых икон в коллекции отсутствует обрамление и другие компоненты. По месту бытования танка делят на репрезентативные (написанные для храма) и личные (изготовленные по заказу для домашнего алтаря); канонические (иконы, написанные крупным мастером, большого размера, с тщательно выписанными деталями) и лубочные (выполненные рядовым зурачином или бродячим китайским мастером быстро, на заказ). Буддийская живопись может быть и миниатюрной (тиб. *цакли*), и монументальной.

Характерной особенностью северного буддизма является обширный пантеон, включающий будд, бодхисаттв, Учителей, идамов (медитационных божеств), дхармапал (защитников Учения), локапал (стражей сторон света), а также местных божеств, среди которых особое место занимает Белый Старец – божество долголетия, имеющее шаманистское происхождение.

В коллекции представлены в основном наиболее популярные в народе персонажи буддийского пантеона: изображения будд, бодхисаттв, защитников Учения, а также мандала, космологические иконы. Так, в собрании музея находится скульптурное изображение будды Вайрочаны и живописная мандала будды Сарвавид-Вайрочаны (тиб. *Кунрик Нампар-нангцзэ*; бур. *Гунригай жинхор*) (рис. 2).

Мандала будды Сарвавид-Вайрочаны считается одной из древнейших мандал, а его обитель Акаништха – наиболее совершенной из миров. Поклонение божествам мандалы изменяет неблагоприятную карму, дает спасение от плохих перерождений и возможность возрождения в «чистых землях». О значимости и популярности этого культа в бурятском буддизме говорит то, что в 23 дацанах дореволюционной Бурятии имелись сумэ (храмы) Гунриг [5, с. 12].

В коллекции музея находится несколько космологических икон разного формата (рис. 3). Космологические иконы вывешивали во время важных или переходных моментов в жизни человека, таких как рождение, женитьба, постройка дома, новоселье, болезнь, смерть, чтобы создать благоприятные обстоятельства. Диаграмму часто размещали над дверными проемами, чтобы защитить дом или двор. В целом назначение космологических икон – помочь человеку жить в гармонии с самим собой и с окружающим миром, призывание здоровья, долголетия, успеха в делах и проч. Композиция икон носит синкретический характер, в нее включены символические образы, истоки которых восходят к древним культурам народов Востока (Индии, Китая, Египта, Месопотамии, Ирана и др.).

Рис. 2. Мандала Сарвавид Вайрочаны (бур. Гунригай жинхор). Икона (танка), живопись. Происхождение: Бурятия (?), XIX в. Размер общий: 49,5 х 39 см. Размер основы: 37,5 х 26,5 см. Материал основы: холст грунтованный, минеральные краски. Обрамление: красный, зеленый и белый шелк. Задник: х/б ткань охристого цвета. Поступление: 1946 г. Национальный музей Усть-Ордынского Бурятского округа, инв. № УО-432-оф. [1, с. 27-28], [2, с. 21].

Рис. 3. Конь-ветер (бур. хий-морин). Ксилография, роспись. Происхождение: Бурятия, конец XIX – начало XX в. Размер общий: 85 х 55 см. Размер основы: 65,5 х 44,5 см. Материал основы: холст грунтованный, минеральные краски, золото. Обрамление: темно-синяя х/б ткань. Поступление: 1946 г. Национальный музей Усть-Ордынского Бурятского округа, инв. № УО-433-оф. [1, с. 28–31]. Аналогии: [7, с. 509].

В коллекции музея представлена тибето-монгольская круглая скульптура и рельефы ца-ца: две скульптуры изображают Будду Шакьямуни, одна – Вайрочану, одна – Белую Тару, и одна – Зеленую Тару. Также есть образцы вьетнамской, китайской и японской скульптуры. Авторство буддийских статуэток так же, как икон, не раскрывается, они анонимны. Существуют различные школы и техники изготовления буддийской бронзовой скульптуры: техника «замещенного воска», техника выколотки и литья, техника инкрустации, традиции золоченой и не золоченой скульптуры, традиция подражания «под старину». Скульптуры традиционно изготовляли полыми. После изготовления скульптуры проводился обязательный обряд освящения, во время которого в нее помещали определенные вложения (тексты учения, священные реликвии, лекарственные растения и т. п.). Самым важным вложением являлось «древо жизни» божества – деревянный или металлический стержень, на котором писали мантры. После того как вложения помещались в скульптуру, ее плотно закрывали, на дно могли наноситься различные охранительные символы, чаще всего вишваваджра (двойная ваджра). Некоторые произведения коллекции вскрыты, вложения утрачены. Скульптуры предназначались для храмов и домашних алтарей. В зависимости от назначения размеры скульптур могли варьироваться от нескольких сантиметров до нескольких метров. В Бурятии получили распространение скульптуры, выполненные из дерева и в технике «папье-маше», расписанные минеральными красками. Особенно славилась оронгойская школа, школа Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934). Сохранился выполненный бурятскими мастерами во главе с С.-Ц. Цыбиковым уникальный скульптурный комплекс – объемная мандала Сарвавид Вайрочаны из 37 божеств (из них три фигуры утрачены).

Для северного буддизма характерен тщательно разработанный культ, включающий чтение священных книг, поклоны, простирания, разнообразные подношения (изображаются и в живописи), возжигание светильников (бур. *зула*), благовоний, использование музыкальных инструментов (главным образом, духовых и ударных), проведение красочных театрализованных обрядов (тиб. *цам*), тесное переплетение с местными религиозными верованиями: индуизмом (Непал), бон (Тибет), шаманизмом (Монголия, Бурятия, Калмыкия, Тува). Некоторые ритуальные предметы представлены в коллекции музея.

В целом на примере собрания музея возможно сравнить репрезентативные иконы, созданные талантливыми художниками для храмов, и личные иконы, выполненные быстро, на заказ китайскими мастерами. В коллекции музея представлены основные типы композиций буддийской живописи (симметричная, асимметричная), образы мирных и гневных божеств. Присутствуют интересные примеры космологических композиций разного формата. В коллекции музея представлены образцы изобразительного искусства различных стран и регионов (Тибет, Китай, Япония, Южная Азия, Монголия, Бурятия). Сравнительно небольшое собрание музея является частью буддийской культуры, произведения представляют собой большую историческую и культурную ценность.

Обобщением проделанной работы является аннотированный и иллюстрированный каталог. В обозначении образов используется бурятская терминология, параллельно в тексте аннотации к каждому произведению применяется принятая в отечественной буддологии терминология санскрита, приводимая на кириллице в кратком словаре

буддизма. Инвентарный номер и фонд собрания идентифицируют экспонаты в системе научного описания Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа. Экспонаты систематизированы по группам предметов буддийского культа: иконопись, скульптура, ритуальные предметы, предметы облачения лам и др. Определена датировка предметов, место изготовления (Монголия, Китай, Бурятия и др.), материал и техника изготовления, размеры, сохранность и другие параметры описания. Создание научного каталога позволило ввести в научный оборот малодоступный для исследователей материал.

Результаты исследования могут найти применение в экспозиционной, исследовательской и культурно-просветительской музейной практике. Материалы каталога могут быть использованы в рассмотрении различных аспектов развития истории бурятской культуры и искусства, при составлении учебных курсов, учебно-методических пособий. Издание предназначено для всех интересующихся культурой и искусством буддизма.

Литература

1. Асалханова Е.В. Буддийская коллекция живописи и графики Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа // Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство. Седьмые Доржиевские чтения «Буддизм и современный мир». Мат-лы конф. Улан-Удэ, 6–8 июля 2016. – СПб., 2018. – С. 22-32.

2. Асалханова Е.В. Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа // Научное наследие И.И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 90-летию со дня рождения И.И. Соктоевой (Улан-Удэ, 26–30 июня 2018 г.) / науч. ред. Б.Ц. Гомбоев, отв. ред. Т.В. Кочева. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та, 2018. – С. 18-25.

3. Асалханова Е.В. Дацан Гунзэчойнэй в Санкт-Петербурге. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09. – Саратов, 2017. – 335 с.

4. Асалханова Е.В. Из истории Прибайкальских дацанов // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2010. – № 7 (47). – С. 307–312.

5. Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков. [Альбом] – Улан-Удэ: Изд-во «БТСР», 2006. – 232 с.

6. Батырева С.Г. Буддийская коллекция музейного собрания КалмНЦ РАН: изучение и составление каталога (2014–2016). Монография. – Элиста: КалмНЦ РАН, 2016. – 160 с.: ил.

7. Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. Научное издание. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», 2008. – 600 с.

Статья поступила в редакцию 15.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.016

BUDDHIST COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF UST-ORDA BURYAT AUTONOMOUS OKRUG: STUDY AND CATALOGING

Asalkhanova Ekaterina Vladimirovna
Ph.D. in History of Arts,
Member of the Association of Art Critics (AIS),
Lecturer, Ust-Orda Children's Art School.
Russia, Irkutsk Oblast, Ust-Ordynsky settlement.
asalhane@yandex.ru

Abstract

The article is about the buddhist collection of The National Museum of Ust-Orda Buryat Autonomous Okrug (included Thangka, sculpture, ritual objects, musical instruments). The aim of the research is to study the exhibits and compile a catalog of this collection. Using the method of comparative analysis of domestic and foreign collections, the author carries out the attribution of exhibits. The author presented an interdisciplinary study using the methods of museology, history, art history, ethnology, cultural studies. The result of the work was an annotated and illustrated catalog of the Buddhist collection of The National Museum of Ust-Orda Buryat Autonomous Okrug. The scope of the results: museology, art history, education.

Keywords: Buddhism; art; Buryat art; collection; catalog; The National Museum of Ust-Orda Buryat Autonomous Okrug.

Bibliographic description for citation:

Asalkhanova E.V. Buddhist collection of The National Museum of Ust-Orda Buryat Autonomous Okrug: study and cataloging. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 246-254. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.016. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/25/ (In Russian).

References

1. Asalkhanova E.V. *Buddiiskaya kollektsiya zhivopisi i grafiki Natsional'nogo muzeya Ust'-Ordynskogo Buryatskogo okruga* [Buddhist collection of paintings and graphics of the National Museum of the Ust-Orda Buryat Okrug]. In: *Buddiiskaya kul'tura: istoriya, istochnikovedenie, yazykoznanie i iskusstvo* [Buddhist culture: history, source study, linguistics and art. Seventh Dorzhiev readings «Buddhism and the modern world»: Conference proceedings]. St. Petersburg, 2018, pp. 22-32. (In Russian)

2. Asalkhanova E.V. *Buddiiskaya kollektsiya Natsional'nogo muzeya Ust'-Ordynskogo Buryatskogo okruga* [Buddhist collection of the National Museum of the Ust-Orda Buryat Okrug].

In: *Nauchnoe nasledie I.I. Soktoevoi v svete aktual'nykh problem sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Scientific Heritage of I.I. Soktoeva in the context of the urgent problems of modern fine art: materials of the All-Russian scientific-practical conference with international participation. Ed. by B.Ts. Gomboev, T.V. Kocheva]. Ulan-Ude, Buryat State University, 2018, pp. 18-25. (In Russian)

3. Asalkhanova E.V. *Datsan Gunzechoinei v Sankt-Peterburge. Kontseptsiya i programma istoriko-khudozhestvennoi rekonstruktsii zhivopisnogo ubranstva* [Datsan Gunsechoynei in St. Petersburg. The concept and program of historical and artistic reconstruction of pictorial decoration: Dissertation of the candidate of art history]. Saratov, 2017. 335 p. (In Russian)

4. Asalkhanova E.V. *Iz istorii Pribaikal'skikh datsanov* [From the history of the Baikal datsans]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of Irkutsk State Technical University,* 2010, No. 7 (47), pp. 307-312. (In Russian)

5. Bardaleeva S.B. *Sanzhi-Tsybik Tsybikov* [Sanji-Tsybik Tsybikov. Album]. Ulan-Ude, Buddhist traditional sangha of Russia, 2006. 232 p. (In Russian)

6. Batyreva S.G. *Buddiiskaya kollektsiya muzeinogo sobraniya KalmNTs RAN: izuchenie i sostavlenie kataloga (2014–2016)* [Buddhist collection of the museum fund of the Kalmyk National Center of the Russian Academy of Sciences: study and compilation of the catalog (2014–2016). Monograph]. Elista, Kalmyk National Center of the Russian Academy of Sciences, 2016. 160 p. (In Russian)

7. *Zemlya Vadzhrapani. Buddizm v Zabaikal'e* [Vajrapani Land. Buddhism in Transbaikalia. Scientific publication]. Moscow, Publishing and Production Center «Design. Information. Cartography», 2008. 600 p. (In Russian)

Received: November 15, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.017 УДК (72+73):24(571.54)

ИВОЛГИНСКИЙ ДАЦАН: СОХРАНЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ПАМЯТНИКА, СОЗДАНИЕ МУЗЕЯ

Бальжурова Арюна Жамсуевна
Кандидат исторических наук,
ученый секретарь,
Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
aryunabalzh@mail.ru

Бороноева Татьяна Анатольевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
директор, Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
tatboronoeva@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена успешному и плодотворному культурному диалогу религиозной и светской организаций в Республике Бурятия. Авторы описывают опыт реализации грантового проекта «Сохранение исторического памятника Иволгинский дацан “Хамбын хурээ” посредством создания Музея Иволгинского дацана». За 70 лет своей деятельности Иволгинский дацан стал местом исторического, духовного развития и культурного потенциала, а также местом, где хранится уникальное наследие буддизма Бурятии и произведения буддийского искусства. Проект решил проблему отсутствия музея для хранения, консервации и демонстрации памятников истории, культуры и искусства. Основным партнером выступил Национальный музей Республики Бурятия как специализированное учреждение с огромным опытом в деле сохранения, экспозиции и научного исследования объектов культуры. Исследователями было изучено более 600 экспонатов из коллекции дацана. Подготовлены описи всей коллекции музея, создана экспозиция, где представлено около 300 предметов (в том числе тхангка, буддийская храмовая скульптура и многое другое), что чрезвычайно важно для дальнейшего изучения коллекции исследователями, учеными, представителями музейного сообщества.

Ключевые слова: буддийское искусство; тхангка; буддийская храмовая скульптура; буддизм; Бурятия; музей; Иволгинский дацан; проект.

Библиографическое описание для цитирования:

Бальжурова А.Ж., Бороноева Т.А. Иволгинский дацан: сохранение исторического памятника, создание музея // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 255-266. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.017. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/26/.

Духовная жизнь человечества, духовное богатство цивилизации и культура в социальной жизни определяют возросшую роль музеев и храмов в формировании человека, этической ценности его личности, обусловливающей место в целостном бытии, неразрывно связанном с культурой [3].

На протяжении многих лет Буддийскую традиционную Сангху России и Национальный музей Республики Бурятия объединяет общая цель сохранения уникального наследия буддизма Бурятии (рис. 1).

Рис. 1. Иволгинский дацан «Гандан Даша Чойнхорлин». Музей истории Иволгинского дацана. Источник: lifehacker.ru

Рис. 2. Тхангка. Маричи (тиб. Одсер Жалма, бур. Осор Жалма). Конец XIX – начало XX вв. Бурятия. Полотно грунтованное, краски минеральные. 39,5 х 29 см. Музей истории Иволгинского дацана.

«С 1933 г. в Бурят-Монгольском национальном музее был выделен специальный Антирелигиозный отдел, основной деятельностью которого были сбор и сохранение памятников религиозного искусства республики. В 1934 г. на базе данного отдела был создан Антирелигиозный музей, который разместился в здании Одигитриевского кафедрального собора г. Улан-Удэ. К 1940 г. в фондах музея насчитывалось более 10000 экспонатов, большую часть из которых составляли предметы буддийского культа» [1, с. 112-113]. Таким образом, именно в своих фондах музей сохранил памятники буддийской культуры, почти полностью уничтоженной в 1930-х гг. (рис. 2, 3, 4).

Со строительства Иволгинского дацана в 1945 г. началась история возрождения буддийской традиции в России. Возрождение стало возможным благодаря усилиям освободившихся в это время из сталинских лагерей буддийских священнослужителей, которые добились разрешения открыть храм в с. Верхняя Иволга. В Бурятии, несмотря на уничтожение буддийской церкви, сохранялось определенное число последователей буддизма. В 1944 г. в г. Улан-Удэ была создана инициативная группа из бывших лам и мирян, которая обратилась с призывом «Все для фронта!» к верующим об оказании

материальной помощи Родине и фронту. В инициативную группу входили: Хайдап Галсанов – Дид Хамбо Лама, габжа лама Агинского дацана, Чагдар Лхасаранович Тасарунов – габжа лама дацана Балдан Брэйбун, Ринчин-Доржи Жамьянов – габжа лама Янгажинского дацана, Данзан Халудоров – лама Кыренского дацана, Шойсорон Цыбенов – габжа лама и Доржи Цыбиков – мирянин Заиграевского района Бурят-Монгольской АССР. Был «начат сбор средств в Фонд обороны. Согласно архивным материалам и данным Госбанка СССР, от бурятских буддистов и духовенства в Фонд обороны поступило около полумиллиона рублей» [5, с. 8-12].

Рис. 3. Скульптура. Архат Бакула. XVII – XVIII вв. Тибет. Латунь, медь, дерево, краски; литье частичное, чеканка, позолота, резьба, раскраска. 34 х 39 х 18 см. Музей истории Иволгинского дацана.

Рис. 4. Гуу. Амулетница нагрудная с цаца (барельефом) «Будда Шакьямуни с архатами». Конец XIX – начало XX вв. Бурятия. Металл, глина, краски минеральные, стекло; чеканка, пайка, штамповка, раскраска. 10,5 х 8,5 х 4 см. Музей истории Иволгинского дацана.

Усилия буддийских лам по сбору средств в Фонд обороны заслужили высокую оценку со стороны Советского правительства. Более 10 лам получили благодарность от Верховного Главнокомандующего И.В. Сталина. 3 мая 1945 г. вышло Постановление об открытии первого послевоенного буддийского храма – Иволгинского дацана. Создание дацана явилось духовным подвигом бурятских лам, которые сумели сохранить веру и монашескую общину, традиции буддийской этики и мировоззрения (рис. 5).

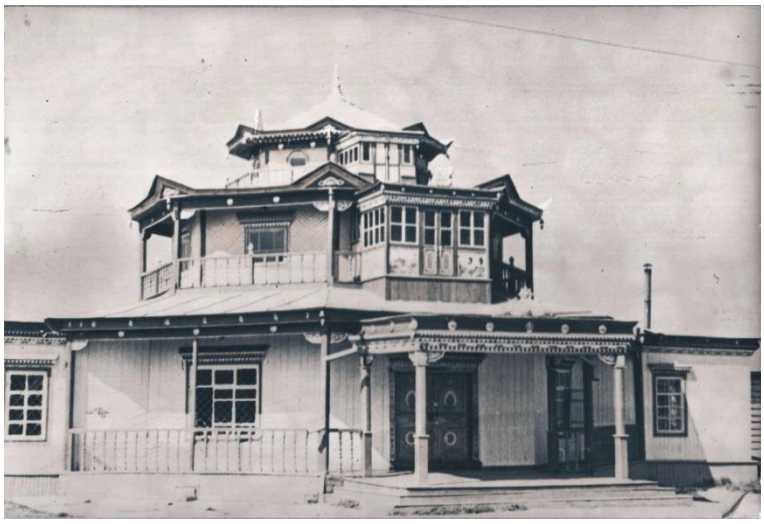


Рис. 5. Иволгинский дацан. Фото. 1950-е гг. Музей истории Иволгинского дацана.

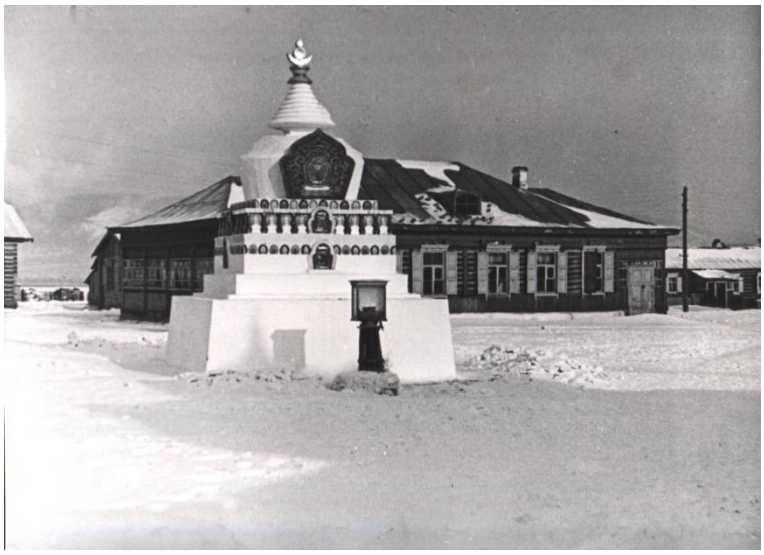


Рис. 6. Первая ступа (бурят. субурган) в Иволгинском дацане. Фото. 1965 г. Музей истории Иволгинского дацана.

11 декабря 1945 г. состоялась церемония освящения Иволгинского дацана. 12 декабря был проведен первый официальный молебен «Сахюусан хурал» во главе с Дид Хамбо Ламой Х. Галсановым. В молебне приняли участие первые штатные ламы – габжа лама Л.Н. Дармаев, габжа лама Янгажинского дацана Ш.Ж. Доржиев и первый Ширээтэ Лама Иволгинского дацана, габжа лама Р.Д. Жамьянов (рис. 6). Таким образом, был учрежден первый послевоенный буддийский религиозный центр в 38 км от г. Улан-Удэ – Иволгинский монастырский комплекс «Хамбын Хурээ» [5, с. 13].

21-23 мая 1946 г. в г. Улан-Удэ было проведено совещание представителей верующих буддистов и лам «Бурят-Монгольской АССР, Читинской, Иркутской областей и Тувинской автономной области. Съезд обсудил и утвердил "Положение о Буддийском духовенстве в СССР"» [2, с. 16], избрал центральный исполнительный орган – Временное Центральное духовное управление буддистов СССР в составе 7 членов: Л.Н. Дармаев, Х. Галсанов, Д. Доржиев, Р.Д. Жамьянов, С. Жигжитов, Ш. Тасарунов, Амурта Хомушку и 3 кандидатов: Б. Жалсанов, Д. Цыренжапов, Даваа Хазага Монгуш. Председателем ВЦДУБ и XVII Пандито Хамбо Ламой был избран Лубсан Нима Дармаев. «Заместителями председателя – Дид Хамбо Ламами были выбраны Дагба Доржиев (Иркутская область), Самбу Жигжитов (Читинская область), Амурта Хомушку (Тыва) и Ринчин Доржо Жамьянов (Бурят-Монгольская АССР)» [4, с. 303].

С этого года Иволгинский дацан становится резиденцией Пандито Хамбо Лам России, являющимися также председателями Центрального духовного управления буддистов СССР [5, с. 14].

С 1956 г. ламы начинают восстанавливать международные связи с буддийскими странами Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и стали одними из организаторов движения Азиатской буддийской конференции за мир (1970 г.). Благодаря восстановленным международным связям с буддийскими странами стали возможны посещения СССР крупнейшими иерархами буддизма: в 1967 г. дацан посетила индийская делегация, в составе которой были директор Международной Академии индийской культуры доктор Локеш Чандра, сотрудники Шарада Рени и Кайлаш Чандра, представитель Камбоджи – проректор Буддийского университета в г. Пномпень монах Пон Сампхеан, сиккимская делегация во главе с королевой княжества Куанзанг Тшомо, делегация из Шри-Ланки в составе Достопочтенного доктора Мапалагама Випуласара Тхеро – буддийского монаха традиции Тхеравада, знаменитого художника и скульптора (рис. 7).

Рис. 7. XIX Пандито Хамбо Лама Ж.-Д. Гомбоев с индийской делегацией во главе с доктором Локешем Чандрой в Иволгинском дацане. Фото. Июнь 1967 г. Музей истории Иволгинского дацана.

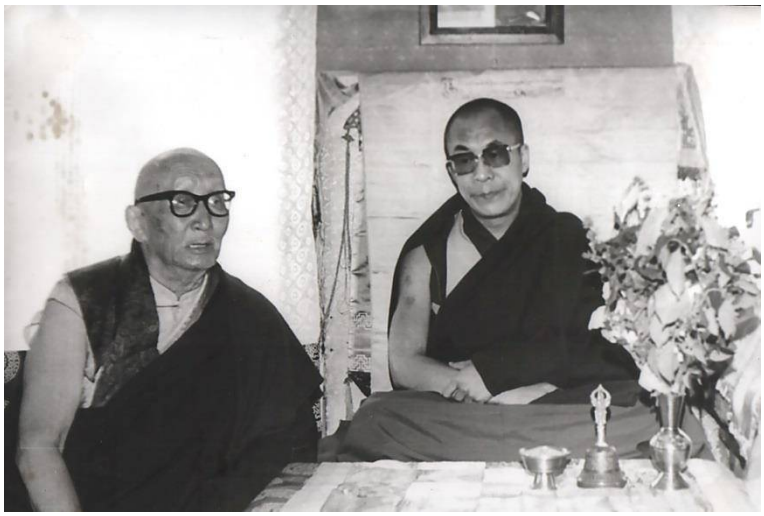


Рис. 8. Его Святейшество XIV Далай-лама с XIX Пандито Хамбо Ламой Ж.-Д. Гомбоевым во время его первого визита в Бурятию. Иволгинский дацан. Фото. 1979 г. Музей истории Иволгинского дацана.

В 1968 г. Иволгинский дацан посетила индийская делегация во главе с Учителем Кушок Бакула Ринпоче, затем первый визит в 1979 г. и последующие визиты Его Святейшества Далай Ламы XIV Тензин Гьятцо и других крупных буддийских учителей и делегаций (рис. 8). Кроме того, усилиями лам Иволгинского дацана была

возрождена традиция духовного просвещения. В 1991 г. при нем был открыт единственный в России Буддийский институт «Даши Чойнхорлин», с 2004 г. – Буддийский университет им. Первого Пандито Хамбо Ламы России Д.Д. Заяева.

В настоящее время Иволгинский дацан является резиденцией двух Пандито Хамбо Лам: действующего, XXIV главы буддистов России Д.Б. Аюшеева и XII Пандито Хамбо Ламы Даши Доржи Итигэлова (Этигэлова), чье Драгоценное Неиссякаемое тело находится с 2002 г. в монастыре.

Музей также сыграл важную роль в организации деятельности Иволгинского дацана, Центрального духовного управления буддистов СССР (с 1996 г. Буддийская традиционная Сангха России). В 1957 и в 1990-х гг. музеем была осуществлена передача музейных предметов из коллекций «Буддизм», «Быт. Этнография» и фонда редких книг. Всего за эти годы по приказам Министерства культуры РСФСР, Министерства культуры Бурятской АССР было передано «в безвозмездное пользование» около 4000 предметов, в том числе уникальная святыня буддийского мира – статуя Будды Зандан Жуу в Эгитуйский дацан.

За более чем 70 лет Иволгинский дацан стал местом исторического, духовного развития и культурного потенциала, где пересекаются традиционный и современный буддизм. Активная миротворческая деятельность глав Центрального духовного управления буддистов СССР, восстановленные международные связи с буддийскими странами, посещение Иволгинского дацана крупнейшими иерархами буддизма создали интереснейшую историю деятельности буддийского центра в СССР.

В последние годы остро стоял вопрос о создании музея Иволгинского дацана, где были бы отмечены роль и значение буддийского монастыря в советский период. Музейное сообщество и священнослужители понимали, что именно создание музея специалистами позволит сохранить редкие архивные документы, фотографии, памятники буддийской культуры, дары – подношения Хамбо Ламам, подарки делегаций из буддийских стран, так как такого материала не хранит ни один музей в России.

В 2018 г. после продолжительной исследовательской работы священнослужителей и сотрудников музея был подготовлен проект на грант Президента Российской Федерации «Сохранение исторического памятника Иволгинский дацан “Хамбын Хүрээ” как объединяющего фактора традиционного и современного российского буддизма через создание музея Иволгинского дацана». Совместный проект был рассчитан не только на сохранение уникальных памятников, но и на актуализацию и популяризацию значения Иволгинского дацана как места сохранения исторической памяти в период с 1945 г. по настоящее время.

Важным моментом в успешной реализации проекта было то, что руководителем проекта выступил сам настоятель Иволгинского дацана Ширээтэ Лама Аюр Цырендылыков, основными участниками – проректор Буддийского университета Жаргал багша Дугданов, преподаватель буддийской живописи Буддийского университета Чимит багша Доржиев, приглашенными – музейные специалисты, эксперты из института монголоведения и буддологии БНЦ СО РАН, Федеральной службы «Росохранкультура». Это дало возможность всестороннего и качественного исследования всей коллекции будущего музея – историко-культурных памятников Иволгинского дацана. Исследователями были изучены более 600 экспонатов из коллекции дацана. Подготовлены описи всей коллекции музея с подробной

справочной информацией и фотографиями, что чрезвычайно важно для сохранения и консервации исторического наследия и дальнейшего изучения коллекции исследователями, учеными, представителями музейного сообщества и многими другими.

Для полного раскрытия темы исследователи дополнительно изучили материалы Государственного архива Республики Бурятия, Национального музея Республики Бурятия. Из большого количества материала были выделены наиболее важные факты, которые в полной мере раскрывают основную тему музея. На информационных стендах были размещены восстановленные фотографии и архивные документы из коллекции Иволгинского дацана. Всего в экспозиции музея представлено около 300 уникальных памятников буддийской культуры и искусства. В том числе скульптуры выдающегося бурятского скульптора, основателя первой профессиональной школы бурятской буддийской деревянной скульптуры Санжи-Цыбик Цыбикова.

Отдельным блоком шли работы по подготовке экспозиционного зала. Предварительно по концепции музея дизайнер и музейные сотрудники подготовили дизайн интерьера помещения и экспозиции музея, макеты витрин, подиумов и т. д. Заказаны и установлены специальная система кондиционирования для обеспечения оптимального температурно-влажностного режима и система охранно-пожарной сигнализации.

17 сентября 2019 г. был открыт музей истории Иволгинского дацана, новый туристический культурный объект, который будет способствовать этнокультурному, духовно-нравственному, толерантному становлению устоев в обществе. В настоящее время музей истории Иволгинского дацана полноценно дополняет экскурсионный маршрут по монастырскому комплексу для раскрытия истории буддизма Бурятии и России (рис. 9).

Рис. 9. Церемонию торжественного разрезания ленты в честь открытия музея истории Иволгинского дацана проводят XIV Пандито Хамбо Лама Д. Аюшеев, эксперт по буддийскому искусству С. Б. Бардалеева. Фото. 17 сентября 2019 г. Источник: muzeyrb.ru.

Для актуализации и популяризации значения Иволгинского дацана как места сохранения исторической памяти в рамках проекта были запланированы пресс-конференции, круглый стол с приглашением ведущих специалистов по буддийской культуре и искусству из российских музеев.

В круглом столе «Изучение роли и значения памятников Иволгинского дацана “Хамбын Хурээ” в контексте развития культуры Российской Федерации» приняли участие ведущие специалисты из семи российских регионов, в том числе

из Государственного Эрмитажа, Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Государственного музея истории религии, Российской академии наук и др. Проведение круглого стола имело большое значение для расширения осведомленности академического сообщества о культурном и духовном наследии Иволгинского дацана и Буддийской традиционной Сангхи России в целом. Многие ученые оставили положительные комментарии о значении как самого музея, так и о наследии Иволгинского дацана (рис. 10).

Рис. 10. Участники круглого стола в рамках открытия музея истории Иволгинского дацана. Фото. 17 сентября 2019 г. Источник: ivolgdatsan.ru.

XIV Пандито Хамбо Лама Д. Аюшеев в своем выступлении отметил: «Сколько я служил в Иволгинском дацане – я видел эти экспонаты, а сегодня пришел – не узнаю их. Раньше они хранились в темном помещении... Здесь представлена история нашего дацана, деятельность наших Хамбо Лам, фотографии и подарки гостей... Я очень рад, что жители Бурятии и гости смогут приходить сюда».

Профессиональный подход отметила Юлия Елихина, ведущий научный сотрудник отдела Востока Государственного Эрмитажа, хранитель монгольской, тибетской и хотанской коллекций, кандидат исторических наук: «Музей получился замечательным. Видна профессиональная работа: с грамотной подачей сложного материала». «Музей получился непревзойденным. Поскольку коллекция музея Иволгинского дацана состоит из даров, то был сильный риск, что получится некая сувенирная лавка, – отметила Светлана Батырева, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН, доктор искусствоведения. – Но концепция музея построена правильно. Все предметы раскрывают историю мирового буддизма и историю развития регионального» (рис. 11).

Рис. 11. Новый музей истории Иволгинского дацана. 2019 г. Источник: egov-buryatia.ru.

Открытие музея Иволгинского дацана вызвало широкий резонанс в региональных СМИ. Пресс-конференции имели существенное значение для широкой общественности, так как эксперты и представители буддийского духовенства дали подробное разъяснение о том, что дацан является не только духовным центром, но с 1945 г. располагает уникальными историческими экспонатами. Музейные и научные сотрудники отметили также важность сохранения и консервации историко-культурного наследия, что нашло широкий отклик от зрителей в виде положительных комментариев к постам и репортажам региональных СМИ. На сегодняшний день на сайтах СМИ, Буддийской традиционной Сангхи России, Иволгинского дацана, Национального музея Республики Бурятия, в социальных сетях размещено более 5000 материалов о проекте.

Описанный проект представляет очень важный опыт взаимодействия религиозной и светской организаций. Идея Национального музея нашла поддержку у руководства Иволгинского дацана и благодаря гранту была осуществлена. Совместная работа музея и религиозной организации наглядно показывает возможность успешного взаимодействия в области сохранения, актуализации и популяризации уникального историко-культурного наследия, что подтверждается огромным интересом и большим количеством посетителей музея истории Иволгинского дацана. Всего за два месяца его работы музей посетило более 2500 гостей и жителей республики.

Литература

1. Бальжурова А.Ж. Бурятская буддийская иконопись конца XVIII – первой четверти XX вв. (по материалам фонда Национального музея Республики Бурятия). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Улан-Удэ, 2014. – 206 с.

2. Митыпов В.М. Государство и буддийская церковь в СССР/России: основные аспекты законодательных отношений // Власть. – 2011. – № 5. – С. 13-17.

3. Резник И.И. Музей и храм. Точки соприкосновения // Национальные приоритеты России. – 2014. – № 4(14). – С. 61-63.

4. Цыренова З.Е. Традиционная культура коренных народов Восточной Сибири в советский период: опыт сохранения и развития. Диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук. – Улан-Удэ, 2007. – 478 с.

5. Чимитдоржин Г.Г. Иволгинский дацан «Гандан Даши Чойнхорлин» 1946–2001. История, события и люди. – Верхняя Иволга: Изд-во Буддийского института «Даши Чойнхорлин», 2001. – 80 с.

Статья поступила в редакцию 13.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.017

IVOLGINSKY DATSAN: PRESERVATION OF THE HISTORICAL MONUMENT, CREATION OF A MUSEUM

Balzhurova Aryuna Zhamsuevna
Candidate of Historical Sciences,
Scientific Secretary,
National Museum of the Buryat Republic.
Russia, Ulan-Ude.
aryunabalzh@mail.ru

Boronoeva Tatyana Anatolevna
Ph.D. in History of Arts,
Director, National Museum of the Buryat Republic.
Russia, Ulan-Ude.
tatboronoeva@gmail.com

Abstract

The article is devoted to a successful cultural dialogue between religious and secular organizations in the Republic of Buryatia. The authors describe the experience of implementing the grant project «Preservation of the historical monument Ivolginsky datsan "Khambyn Khuree" through the creation of the Museum of Ivolginsky datsan». Over 70 years of its activity, the Ivolginsky datsan has become a place of historical, spiritual development and cultural potential, as well as a place where the unique heritage of Buddhism of Buryatia and works of Buddhist art are stored. The project solved such a problem as the lack of a museum for the storage, conservation and demonstration of historical, cultural and art monuments. he main partner was the National Museum of the Republic of Buryatia as a specialized institution with vast experience in the conservation, broadcasting and scientific research of cultural objects. Researchers studied more than 600 exhibits from the datsan collection. The authors prepared inventories of the entire museum collection, created an exposition, which presents about 300 objects (including Thangka, Buddhist temple sculpture, and much more), which is extremely important for further study of the collection by researchers, scientists, and representatives of the museum community.

Keywords: Buddhist art; Thangka; Buddhist temple sculpture; Buddhism; Buryatia; Museum; Ivolginsky datsan; project.

Bibliographic description for citation:

Balzhurova A.Zh., Boronoeva T.A. Ivolginsky datsan: preservation of the historical monument, creation of a museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 255-266. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.017. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/26/ (In Russian).

References

1. Balzhurova A.Zh. *Buryatskaya buddiiskaya ikonopis' kontsa XVIII – pervoi chetverti KhKh vv. (po materialam fonda Natsional'nogo muzeya Respubliki Buryatiya)* [Buryat Buddhist icon painting of the late XVIII – first quarter of the twentieth centuries (based on the materials of the fund of the National Museum of the Republic of Buryatia). The dissertation for the degree of candidate of historical sciences]. Ulan-Ude, 2014. 206 p. (In Russian)

2. Mitypov V.M. *Gosudarstvo i buddiiskaya tserkov' v SSSR/Rossii: osnovnye aspekty zakonodatel'nykh otnoshenii* [The state and the Buddhist church in the USSR / Russia: the main aspects of legislative relations]. *Vlast' – The Power*, 2011, No. 5, pp. 13-17. (In Russian)

3. Reznik I.I. *Muzei i khram. Tochki soprikosnoveniya* [Museum and temple. Points of contact]. *Natsional'nye prioritety Rossii – National Priorities of Russia*, 2014, No. 4 (14), pp. 61-63. (In Russian)

4. Tsyrenova Z.E. *Traditsionnaya kul'tura korennykh narodov Vostochnoi Sibiri v sovetskii period: opyt sokhraneniya i razvitiya* [The traditional culture of the indigenous peoples of Eastern Siberia in the Soviet period: the experience of conservation and development. The dissertation for the degree of Doctor of Historical Sciences]. Ulan-Ude, 2007. 478 p. (In Russian)

5. Chimitdorzhin G.G. *Ivolginskii datsan «Gandan Dashi Choinkhorlin» 1946–2001. Istoriya, sobytiya i lyudi* [Ivolginsky datsan «Gandan of Dasha Choinhorlin» 1946–2001. History, events and people]. Verkhnyaya Ivolga, Buddhist Institute «Dasha Choinhorlin», 2001. 80 p. (In Russian)

Received: November 13, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.018

УДК 7.046.3:24+0.69:09(045)

ИСКУССТВО БУДДИЗМА В МУЗЕЕ КАК ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКАЯ БАЗА НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Батырева Светлана Гарриевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела истории, этнологии и археологии, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.
Россия, г. Элиста.
sargerel@mail.ru

Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 19-512-44002 / 19 «Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии и калмыков России: общее и особенное в сравнительно-сопоставительном анализе».

Аннотация

В настоящей статье рассматривается проблема изучения музейной коллекции буддийского изобразительного искусства Калмыкии, а также сохранения художественного наследия в условиях глобализации культур. Автор ставит цель создать научно обоснованные информационные ресурсы на базе исследования музейных коллекций и экспонатов. Информация составляет суть музейного дела, в основе которого лежит научно-исследовательская деятельность, объединяющая сферы комплектования, учета и хранения фондов, с одной стороны, с другой – коммуникативная, связанная с экспозиционно-выставочной деятельностью. Исходными в работе музея являются не только сохраняемый фонд, но и сведения об экспонатах, собираемые в процессе комплектования фонда и создания каталога музейного собрания, состоящего из коллекций. Основываясь на богатой традиции описания и каталогизации предметов искусства, а также применяя современные технологии и искусствоведческие методы, стало возможным подготовить и издать научный каталог коллекций основного фонда Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН.

Ключевые слова: искусство; буддизм; Калмыкия; культурное наследие; музей; коллекция; атрибуция; источники; каталог; научные основы; исследования.

Библиографическое описание для цитирования:

Батырева С.Г. Искусство буддизма в музее как источниковедческая база научного исследования // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 267-277. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.018. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/27/.

Введение

Актуальность изучения музейных коллекций определена возрастающим интересом к наследию в условиях глобализации культуры и интеграции мирового сообщества. В усиливающемся процессе исчезновения художественного наследия малых этносов

приходит понимание необходимости его сохранения и изучения. Многонациональная российская культура не может быть полноценно изучена вне ее локальных явлений. Музей традиционной культуры имени Зая-пандиты хранит произведения буддийского изобразительного искусства Калмыкии, представляющие самобытную часть художественного наследия народов России.

Создание информационной базы музея предполагает использование технологий сбора, учета и хранения, описания и изучения фондов в процессе фиксации научных сведений. Без этого невозможно формирование культурной среды, сложной и многоуровневой системы коммуникации, создаваемой многофункциональной деятельностью музея. Тесно связаны с последней исследовательская и научно-издательская деятельность в целях популяризации культурного наследия, осуществляемые в рамках направления «Сохранение культурного наследия».

Согласно разработанной научной концепции комплектования в целях сохранения, исследования и введения в научный оборот культурного наследия Калмыкии собраны и систематизируются в научном каталоге предметы традиционного быта и буддийского культа (живопись и скульптура). В комплексе данных сосредоточена информация о каждом экспонате согласно музейной классификации (инвентарный номер, номер книги поступлений, размеры, техника, монтировка, степень физической сохранности, место хранения и т. д.). Все это дает возможность провести научную атрибуцию экспоната с возможной степенью точности установления датировки и места изготовления.

Адаптация музея к изменяющимся внутренним и внешним условиям развития сферы культуры России отвечает комплексному решению задач реализации государственной политики в области культуры. Обеспечение доступа к ценностям отечественной культуры содействует поддержанию ее высокого престижа за рубежом и расширению международного культурного сотрудничества. Приобщение общества к самобытному культурному наследию народов Российской Федерации, отвечающее социальной политике государства, ведет к созданию позитивного полиэтничного культурного образа России в мировом сообществе, расширению ее межэтнических и межгосударственных связей.

Реализуемое в этом русле изучение буддийской коллекции собрания музея предусматривает сохранение и обеспечение равной доступности культурных благ всем слоям населения, развитие культурного потенциала каждой личности в приобщении к художественному наследию. Показателем социально-экономической эффективности данного исследования явится увеличение доли объектов культурного наследия, находящихся в федеральной собственности, информация о которых будет внесена в электронную базу данных единого государственного реестра объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации. Доступность культурного наследия обществу повысит качество разнообразия услуг, предоставляемых музеем в сфере культуры и образования. Результатом эффективной работы музея является подготовленный и изданный научный каталог коллекций основного фонда музея.

Методология

Структура научного каталога содержит иллюстративный ряд экспонатов, составляющих музейное собрание. Компьютерное оснащение комплектования музейного фонда обеспечивает необходимые учет, обработку и хранение фондовой информации, направленные на изучение культурного наследия [3]. Издание научного каталога объемлет практически все формы деятельности: учетно-хранительскую, научно-исследовательскую, экспозиционно-выставочную, культурно-просветительную. Их органичное сопряжение в музейном деле реализуется в процессе информатизации музея. Создание научного каталога коллекции составляет задачу государственной значимости, решение которой ставится во главу модернизации отечественных музеев, хранилищ культурного наследия народов Российской Федерации.

Богатейшие собрания изобразительного искусства монгольских народов России и Центральной Азии представлены в музеях Санкт-Петербурга: Государственном Эрмитаже, Государственном музее истории религии, Российском этнографическом музее, Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера), а также в Москве – в Государственном музее Востока. Эрмитажное собрание отличается многочисленностью и многообразием представленных иконописных и скульптурных школ Тибета, Монголии и Бурятии. В частности, оно составлено экспонатами коллекции путешественника П. Козлова и материалами Хара-Хотинской экспедиции П. Козлова 1908–1909 гг., коллекции князя Э. Ухтомского. На основании последней была написана А. Грюнведелем «Мифология буддизма в Тибете и Монголии», а также «Обзор собрания предметов ламайского культа князя Э.Э. Ухтомского» [8], до последнего времени бывший единственным каталогом этой коллекции изобразительного искусства буддизма. В настоящее время изданы каталоги выставки Государственного Эрмитажа [16] и Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамеры) [1], посвященные исследованию коллекции № 5942, в прекрасном полиграфическом исполнении.

Задолго до их появления предметом исследования Л. Гумилева и Б. Кузнецова становятся произведения старобурятского искусства из Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого [9; 10]. Ими рассмотрена иконографическая традиция северного буддизма как выражение истории художественного наследия этноса.

Проблема каталогизации коллекций буддийского искусства актуальна не только в отечественном музееведении. В области исследования иконографии северного буддизма заслуженное признание получили фундаментальные работы А. Гетти и Ю. Рериха [27; 30], обобщающие материал зарубежных коллекций. Исследование собрания Американского музея естественной истории в Нью-Йорке положено в основу пособия по иконографии ламаизма А. Гордон [28]. Обширный трехтомный труд Д. Туччи [31] представляет иллюстрированный справочник-руководство для специалистов по тибетской иконографии. Обстоятельный обзор коллекции тибетского искусства Национального музея этнологии в Лейдене (Голландия) сделан в исследовании П. Потта [29]. Материалом для систематизации в трудах служат, в основном, произведения искусства Тибета из частных и государственных коллекций Европы и Соединенных Штатов Америки.

В музееведении практическую ценность представляют многолетние изыскания А. Терентьева в области систематизации пантеона, оформленные в трудах

Государственного музея истории религии (Санкт-Петербург). Это исследования «К вопросу о каталогизации ламаистских коллекций в музеях СССР» и «Опыт унификации музейного описания буддийских изображений» [21; 22], построенные на анализе и обобщении богатейшей музейной коллекции произведений культового искусства Бурятии, Монголии и Тибета с привлечением зарубежного иконографического материала. Таковы источники методологического основания в изучении музейных коллекций буддизма.

Результаты

Рассматривая проблему музейного изучения наследия Калмыкии, отметим, что исторически это связано со становлением национальной автономии республики в 1920-е годы. В этом русле осуществляется музейное строительство в советский период. Первые попытки изучения художественного наследия калмыков были предприняты Н.Н. Пальмовым, рассмотревшим исторические влияния на сложение традиционной культуры [17]. Изучение вопроса было связано с созданием краеведческого музея в г. Астрахани, определившего этнокультурное направление исследований истории калмыцкого народа. В пионерской практике музееведческого изучения национальной культуры был создан каталог экспонатов, объединивший предметы традиционного быта и религиозного культа калмыков. Важно отметить: изобразительное искусство не выделялось самостоятельным явлением культурного наследия, требовавшим специального изучения. Такой недифференцированный подход был характерен для отечественной традиции этнографического изучения народов России XIX – начала XX в., отвечая в целом социально-экономическим и политическим потребностям государства.

В дальнейшем происходит формирование и развитие многонациональной советской культуры. В русле изучения художественного наследия появляются исследования декоративно-прикладного искусства Н.В. Кочешкова [15] по этнографии и искусству монгольских народов, искусствоведа И.И. Трошина [26], Д.В. Сычева, автора и художника альбома «Хальмг улсин эрдм» [19; 20], искусствоведа И.Г. Ковалева [13], архитектора Д.Б. Пюрвеева[18].

С ростом этнического самосознания народов страны Советов осмысление значимости своего культурного наследия происходит в обращении к духовной сфере бытия, истории. Наблюдается растущий интерес к традиционной культуре, выражающий назревшие потребности общества. Впервые открывается выставка изобразительного искусства буддизма, качественно расширяющая сферу культурно-просветительской деятельности Калмыцкой государственной картинной галереи. В исторической экспозиции 1980–1981 гг. впервые были собраны и представлены живопись и скульптура, атрибуты буддийского культа из фондов Калмыцкого республиканского краеведческого музея имени Н.Н. Пальмова, Калмыцкой государственной картинной галереи, а также частных коллекций.

В обзоре коллекции произведений искусства важно исходить из феномена музейного предмета как носителя традиционной культуры, что предполагает обращение к категориям пространства и времени [23; 24; 25], выражаемым в символике образа [11; 12]. Проецируемое мировидение обусловлено окружающей средой и историческим опытом адаптации к ней этноса. В преемственности традиций выражается способность культуры воспринимать инновации в парадигме развития.

Первым опытом исследования художественных коллекций буддизма в республике необходимо рассматривать издание музейного каталога выставки «Искусство Калмыкии XVIII – XX вв.» [4]. Систематизированный материал – обращение к сфере каталогизации музейных фондов Калмыкии. Культурное наследие из фондов российских музеев (Санкт-Петербурга, Элисты и городов юга России) становится предметом изучения в монографии «Старокалмыцкое искусство» [6]. В работе автора был привлечен иконографический материал, не являвшийся ранее предметом искусствоведческого анализа, представленный большей частью из фондов краеведческого музея, впоследствии соединенных с собранием Калмыцкой государственной картинной галереи в созданном Национальном музее Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова (например, рис. 1-6).

Рис. 1. Древо собрания (пантеон) Цзонхавы. Монголия. XX в. Полотно грунтованное, минеральные краски.

Рис. 2. Белый Старец (калм. Цаһан Аав). Калмыкия. XX в. Дерево, резьба, лак.

Рис. 3. Цзонхава (калм. Зунква гегән). Калмыкия. XIX – нач. XX в. Глина, папье-маше, роспись.

Рис. 4. Бхайшаджьягуру (калм. Отч-манла бурхн). Калмыкия. XIX в. Полотно грунтованное, минеральные краски.

Рис. 5. Белый Старец (калм. Цаһан Аав). Калмыкия. XX в. Гипс, роспись.

Рис. 6. Белый Старец (калм. Цаган Аав (өвгн)). Калмыкия. XIX – нач. XX в. Полотно грунтованное, минеральные краски.

Сферой изучения явились также произведения коллекций Ставропольского государственного объединенного краеведческого музея имени Г.К. Праве, Новочеркасского музея истории донского казачества, Российского этнографического музея (Санкт-Петербург). В историко-культурной реконструкции художественного наследия калмыков материал, собранный и исследованный автором, был опубликован в монографии «Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции» (грант РГНФ 04-04-16003д) [5]. В 2011 году выходит в свет монография «Традиционное изобразительное искусство Калмыкии XIX – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции» [7], объединившая народное декоративно-прикладное и буддийское изобразительное искусство Калмыкии. Издание «Буддийская коллекция музейного собрания КалмНЦ РАН: изучение и составление каталога (2014–2016)» [2] представляет культурное наследие Калмыкии.

Литература

1. 108 образов будды Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеры). Исследование коллекции № 5942. / Авт.-сост. Е.В. Иванова, А.Ф. Дубровин, отв. ред. И.А. Алимов. – СПб.: МАЭ РАН, 2014. – 338 с.: ил.

2. Батырева С.Г. Буддийская коллекция музейного собрания КалмНЦ РАН: изучение и составление каталога (2014–2016): Монография [Текст]. – Элиста: КалмНЦ РАН, 2016. – 160 с.

3. Батырева С.Г. Из опыта создания Музея калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты КИГИ РАН // Альманах-2002. Музеи Российской академии наук. – М., 2004. – С.165-172.

4. Батырева С.Г. Искусство Калмыкии XVIII – XX вв. Каталог. Калмыцкая гос. картинная галерея. – Элиста: Кавказская здравница, 1984. – 32 с.: ил.

5. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. – М.: Наука, 2005. – 141 с.: ил.

6. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство. Альбом. – Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1991. – 127 с.: 102 ил.

7. Батырева С.Г. Традиционное изобразительное искусство Калмыкии XIX – нач. XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. – Saarbrucken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 428 с.

8. Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламайского культа князя Э.Э. Ухтомского. – СПб.: Biblioteca Buddhica, VI. Ч. 1, 2, 1905. – 138 с.: ил.

9. Гумилев Л.Н. Старобурятская живопись. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана. – М.: Искусство, 1975. – 54 с.

10. Гумилев Л.Н., Кузнецов Б.И. Опыт разбора тибетской иконографии // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 5. – С. 26 -31.

11. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. 320 с.

12. Жуковская Н.Л. Категории и символика традиционной культуры монголов / Отв. ред. А.П. Деревянко; АН СССР; Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, Гл. ред. вост. литературы, 1988. – 196 с.

13. Ковалев И.Г. Калмыцкий народный орнамент. – Элиста: Калм. кн. изд., 1970. – 148 с.

14. Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX вв. / Отв. ред. С.В. Иванов. – М.: Наука, 1979. – 206 с.

15. Кочешков Н.В. Этнические традиции в искусстве монголоязычных народов МНР и СССР (XIX – 70 гг. XX вв.). Автореферат на соискание ученой степени доктора исторических наук. – М., 1980. – 48 с.

16. Обитель милосердия. Искусство тибетского буддизма: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. – 512 с.: ил.

17. Пальмов Н.Н. Несколько слов по вопросу о культурно-художественных влияниях, каким мог подвергаться калмыцкий народ в продолжении своей исторической жизни // К открытию областного Калмыцкого историко-этнографического музея. – Астрахань, 1921. – С. 6-14.

18. Пюрвеев Д.Б. Культовое зодчество калмыков в XVII – XIX вв. // Вопросы истории ламаизма в Калмыкии. – Элиста: КНИИФЭ, 1987. – С. 24-39.

19. Сычев Д.В. Заметки о калмыцком орнаменте // О калмыцком прикладном искусстве. – Волгоград, 1967. – С. 36-52.

20. Сычев Д.В. Хальмг улсин эрдм. Альбом. – Элиста: Калмиздат, Министерство культуры КАССР, Респ. краев. музей, 1970. – 112 с.: ил.

21. Терентьев А.А. К вопросу о каталогизации ламаистских коллекций в музеях СССР // Музеи в атеистической пропаганде: Сб. трудов ГМИРиА. – Л.: Государственный музей истории религии и атеизма, 1978. – С. 109-119.

22. Терентьев А.А. Опыт унификации музейного описания буддийских изображений в критике буддизма // Использование музейных коллекций в критике буддизма / Сборник научных трудов. – Л.: Государственный музей истории религии и атеизма, 1981. – С. 6-120.

23. Топоров В.Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений // Труды по знаковым системам. II. (Ученые записки Тартусского государственного университета, вып.181). – Тарту, 1965. – С.221-230.

24. Топоров В.Н. К реконструкции некоторых мифологических представлений // Народы Азии и Африки. – 1964. – № 3. – С. 101-110.

25. Топоров В.Н. Мандала. Модель мира. Пространство // Мифы народов мира. Т.II / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – С. 100-102.

26. Трошин И.И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. – Волгоград: Волгоградская правда, 1970. – 121 с.

27. Getty A. The gods of Nothern Buddhism, Their history, iconografy and progressive evolution trough the northern buddhist countries. Oxford: Clarendon Press. 1928. 376 p.

28. Gordon A. The iconography of Tibetan Lamaism. Tokio: Rutland. Vt. C.E. Tuttle Co., 1959. – 131 p., 88 plates.

29. Pott P.H. Introduction to the Tibetan collection of the national museum of etnology. Leiden, E.J.Brill, 1951.

30. Roerich G.Tibetan paintings. Paris: Paul Geuthner, 1925.– 95 p., 12 frontis, 17 plates.

31. Tucci G. Tibetan painted scroll. Roma: La libreria Dello Stato. First ed. Vol. 1–3. 1949.798 p.

Статья поступила в редакцию 05.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.018

BUDDHIST ART IN THE MUSEUM AS A SOURCE BASE OF SCIENTIFIC RESEARCH

Batyreva Svetlana Garrievna
Doctor of Arts, Leading research associate,
Department of history, archaeology and ethnology, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
Russia, Elista.
sargerel@mail.ru

This article was written with the support of the RFBR grant «Folk arts and crafts of the Oirats of Mongolia and the Kalmyks of Russia: general and special in comparative analysis» No. 19-512-44002 / 19.

Abstract

This article discusses the problem of studying the museum collection of Buddhist fine art in Kalmykia, as well as preserving the artistic heritage in the context of globalization of cultures. The author aims to create scientifically based information resources that include research on museum collections and exhibits. Information is the essence of museum business, which is based on research activities that combine the fields of acquisition, accounting and storage of funds, on the one hand, and on the other hand, communicative activities related to exposition and exhibition activities. The initial work of the museum is not only the preserved fund, but also information about the exhibits collected in the process of acquiring the fund and creating a museum collection catalog consisting of collections. The Zaya-Pandita Museum of Traditional Culture of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences stores and presents in the educational sphere multidisciplinary and largely unique information about the cultural heritage of the people. Based on a rich tradition of describing and cataloging objects of art, as well as using modern technologies and art criticism methods, it has become possible to prepare and publish a scientific catalog of the collections of the main fund of the Zaya-Pandita Museum of Traditional Culture.

Keywords: art; Buddhism; Kalmykia; cultural heritage; museum; collection; attribution; sources; catalog; scientific basis; research.

Bibliographic description for citation:

Batyreva S.G. Buddhist art in the museum as a source base of scientific research. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 267-277. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.018. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/27/ (In Russian).

References

1. *108 obrazov buddy Muzeya antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamery). Issledovanie kollektsii № 5942* [108 images of the Buddha Museum of Anthropology and Ethnography. Peter the Great (Kunstkamera). Study Collection No. 5942. Auth. E.V. Ivanova, A.F. Dubrovin, ed. by I.A. Alimov]. St. Petersburg, Museum of Anthropology and Ethnography of the RAS, 2014. 338 p., ill. (In Russian)

2. Batyreva S.G. *Buddiiskaya kollektsiya muzeinogo sobraniya KalmNTs RAN: izuchenie i sostavlenie kataloga (2014–2016)* [Buddhist collection of the museum collection of KalmSC RAS:

study and compilation of the catalog (2014–2016): Monograph]. Elista, KalmSC RAS, 2016. 160 p. (In Russian)

3. Batyreva S.G. *Iz opyta sozdaniya Muzeya kalmytskoi traditsionnoi kul'tury imeni Zaya-pandity KIGI RAN* [From the experience of creating the Museum of Kalmyk traditional culture named after Zaya-pandita of Kalmyk Institute for Humanitarian Studies, RAS]. In: *Al'manakh-2002. Muzei Rossiiskoi Akademii nauk* [Almanac-2002. Museums of the Russian Academy of Sciences]. Moscow, 2004, pp. 165-172. (In Russian)

4. Batyreva S.G. *Iskusstvo Kalmykii XVIII – XX vv. Katalog. Kalmytskaya gos. kartinnaya galereya* [The Art of Kalmykia XVIII – XX centuries. Catalog. Kalmyk state Art Gallery]. Elista, Kavkazskaya zdravnitsa, 1984. 32 p., Ill. (In Russian)

5. Batyreva S.G. *Starokalmytskoe iskusstvo XVII – nachala XX vv. Opyt istoriko-kul'turnoi rekonstruktsii* [Starokalmytsky art of the XVII – early XX centuries. Experience of historical and cultural reconstruction]. Moscow, Nauka, 2005. 141 p., Ill. (In Russian)

6. Batyreva S.G. *Starokalmytskoe iskusstvo. Al'bom* [Starokalmyk art. Album]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1991. 127 p., 102 ill. (In Russian)

7. Batyreva S.G. *Traditsionnoe izobrazitel'noe iskusstvo Kalmykii XIX – nach.XX vv. Opyt istoriko-kul'turnoi rekonstruktsii* [Traditional fine art of Kalmykia XIX – early XX centuries. Experience of historical and cultural reconstruction]. Saarbrucken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 428 p. (In Russian)

8. Grünwedel A. *Obzor sobraniya predmetov lamaiskogo kul'ta knyazya E.E. Ukhtomskogo* [Review of the collection of objects of the Lamaic cult of Prince E.E. Ukhtomsky]. St. Petersburg: Biblioteca Buddhica, VI, Part 1, 2, 1905. 138 c., Ill. (In Russian)

9. Gumilev L.N. *Staroburyatskaya zhivopis'. Istoricheskie syuzhety v ikonografii Aginskogo datsana* [Old Buryat painting. Historical subjects in the iconography of the Aginsky datsan]. Moscow, Iskusstvo, 1975. 54 p. (In Russian)

10. Gumilev L.N., Kuznetsov B.I. *Opyt razbora tibetskoi ikonografii* [The experience of analysis of Tibetan iconography]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR – Decorative Art of the USSR*, 1972, No. 5, pp. 26-31. (In Russian)

11. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of medieval culture]. Moscow, 1972. 320 p. (In Russian)

12. Zhukovskaya N.L. *Kategorii i simvolika traditsionnoi kul'tury mongolov* [Categories and symbols of the traditional culture of the Mongols. Ed. by A.P. Derevyanko]. Moscow, Nauka, 1988.196 p. (In Russian)

13. Kovalev I.G. *Kalmytskii narodnyi ornament* [Kalmyk folk ornament]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1970. 148 p. (In Russian)

14. Kocheshkov N.V. *Dekorativnoe iskusstvo mongoloyazychnykh narodov XIX – serediny XX vv.* [Decorative art of the Mongol-speaking peoples of the 19th and mid-20th centuries. Ed. by S.V. Ivanov]. Moscow, Nauka, 1979. 206 p. (In Russian)

15. Kocheshkov N.V. *Etnicheskie traditsii v iskusstve mongoloyazychnykh narodov MNR i SSSR (XIX – 70 gg. XX vv.)* [Ethnic traditions in the art of the Mongol-speaking peoples of the MPR and the USSR (XIX – 70 years of the XX century). Abstract for the degree of Doctor of Historical Sciences]. Moscow, 1980. 48 p. (In Russian)

16. *Obitel' miloserdiya. Iskusstvo tibetskogo buddizma* [Resident of Mercy. The Art of Tibetan Buddhism: Exhibition Catalog]. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2015. 512 pp., Ill. (In Russian)

17. Palmov N.N. *Neskol'ko slov po voprosu o kul'turno-khudozhestvennykh vliyaniyakh, kakim mog podvergat'sya kalmytskii narod v prodolzhenii svoei istoricheskoi zhizni* [A few words on the issue of

cultural and artistic influences that the Kalmyk people could be subjected to in the continuation of their historical life]. In: *K otkrytiyu Oblastnogo Kalmytskogo istoriko-etnograficheskogo muzeya* [On the opening of the Kalmyk Regional Historical and Ethnographic Museum]. Astrakhan, 1921, pp. 6-14. (In Russian)

18. Pyurveev D.B. *Kul'tovoe zodchestvo kalmykov v XVII – XIX vv.* [The cult architecture of the Kalmyks in the XVII – XIX centuries]. In: *Voprosy istorii lamaizma v Kalmykii* [Questions of the history of Lamaism in Kalmykia]. Elista, KNIIFE, 1987, pp. 24-39. (In Russian)

19. Sychev D.V. *Zametki o kalmytskom ornamente* [Notes on the Kalmyk ornament]. In: *O kalmytskom prikladnom iskusstve* [On the Kalmyk applied art]. Volgograd, 1967, pp. 36-52. (In Russian)

20. Sychev D.V. Halmg Ulsin Erdm. Album. Elista, Kalmizdat, 1970. 112 p., Ill. (In Russian)

21. Terentyev A.A. *K voprosu o katalogizatsii lamaistskikh kollektsii v muzeyakh SSSR* [To the issue of cataloging Lamaist collections in museums of the USSR]. In: *Muzei v ateisticheskoi propagande. Sb. trudov GMIRiA* [Museums in atheistic propaganda. Proceedings of the Pushkin Museum]. Leningrad, State Museum of the History of Religion and Atheism, 1978, pp. 109-119. (In Russian)

22. Terentyev A.A. *Opyt unifikatsii muzeinogo opisaniya buddiiskikh izobrazhenii v kritike buddizma* [The experience of unifying the museum description of Buddhist images in criticism of Buddhism]. In: *Ispol'zovanie muzeinykh kollektsii v kritike buddizma* [Use of museum collections in criticism of Buddhism. Proceedings]. Leningrad: State Museum of the History of Religion and Atheism, 1981, pp. 6-120. (In Russian)

23. Toporov V.N. *Zametki o buddiiskom izobrazitel'nom iskusstve v svyazi s voprosom o semiotike kosmologicheskikh predstavlenii* [Notes on Buddhist fine art in connection with the issue of semiotics of cosmological representations]. In: *Trudy po znakovym sistemam. II. (Uchenye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp.181)* [Proceedings on Sign Systems. II. (Scientific notes of Tartu State University, issue 181)]. Tartu, 1965, pp.221-230. (In Russian)

24. Toporov V.N. *K rekonstruktsii nekotorykh mifologicheskikh predstavlenii* [To the reconstruction of some mythological representations]. *Narody Azii i Afriki – Peoples of Asia and Africa,* 1964, No. 3, pp. 101-110. (In Russian)

25. Toporov V.N. *Mandala. Model' mira. Prostranstvo* [Mandala. Model of the world. Space]. In: *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world. Ed. by S.A. Tokarev]. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1992, pp. 100-102. (In Russian)

26. Troshin I.I. *Ocherki izobrazitel'nogo iskusstva Kalmykii* [Essays of fine art of Kalmykia]. Volgograd, Volgogradskaya pravda, 1970. 121 p. (In Russian)

27. Getty A. The gods of Nothern Buddhism, Their history, iconografy and progressive evolution trough the northern buddhist countries. Oxford: Clarendon Press. 1928. 376 p.

28. Gordon A. The iconography of Tibetan Lamaism. Tokio: Rutland. Vt. C.E. Tuttle Co., 1959. 131 p., 88 plates.

29. Pott P.H. Introduction to the Tibetan collection of the national museum of etnology. Leiden, E.J. Brill, 1951.

30. Roerich G.Tibetan paintings. Paris: Paul Geuthner, 1925. 95 p., 12 frontis, 17 plates.

31. Tucci G. Tibetan painted scroll. Roma: La libreria Dello Stato. First ed. Vol. 1-3. 1949. 798 p.

Received: October 05, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.019

УДК 069.5(282.247.42):73:24

БУДДИЙСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Деменова Виктория Владимировна
Кандидат искусствоведения, доцент;
доцент кафедры истории искусств и музееведения,
Уральский федеральный университет.
Россия, г. Екатеринбург.
vikina@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена музейным и частным собраниям буддийского искусства на Урале как особому феномену в истории отечественной и региональной культуры. Указаны основные музейные институции (среди них Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Челябинский музей изобразительных искусств, Свердловский областной краеведческий музей, частные коллекции А.В. Глазырина и О.П. Малахова), проанализирован их состав и особенности формирования в XIX–XX вв. Выделены два основных источника попадания буддийской бронзы на Урал в течение последних двух веков: собрания купечества и промышленников и «репрессированная» бронзовая скульптура, привезенная в регион во время Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: буддийское искусство; скульптура; бронза; тханка; Урал; региональные музейные собрания России.

Библиографическое описание для цитирования:

Деменова В.В. Буддийские коллекции Урала: история и современность // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 278-286. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.019. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/28/.

Уральские собрания буддийской бронзы можно выделить как особый феномен в истории отечественной культуры и музееведческой деятельности. Большой Урал как географический и социокультурный регион никогда не был связан с буддизмом, и история его собраний – это скорее история необыкновенных людей, живших в России в XIX–XX вв., и история удивительной судьбы самого места – старейшей евразийской горной системы, Уральского хребта, как «средокрестия» Юга и Севера, Запада и Востока, геокультурного магнита, где пересекаются пути, где находят особый отклик разнообразные художественные идеи.

Истории буддийского искусства и его музейным собраниям в центральных музеях Москвы и Петербурга посвящены многочисленные труды Ю.И. Елихиной, Д.В. Иванова, М.Ф. Альбедиль, Е.Д. Огневой, Н.Г. Альфонсо, Э.В. Ганевской. История

буддийского искусства Бурятии отражена в работах С.Б. Бардалеевой, А.Ж. Бальжуровой, Е.В. Асалхановой, Ц.Б. Бадмажапова, калмыцкое буддийское наследие много лет изучается С.Г. Батыревой. Однако публикации, касающиеся региональных коллекций, не входящих в ареал буддийской культуры, по-прежнему редки.

В дореволюционный период на территорию Урала и Сибири предметы из Китая, Японии, Монголии попадали вследствие активной деятельности купечества и промышленников, а также развитого научного и интеллектуального сообщества, которое формировалось вокруг знаменитых общественно-научных организаций того времени. Для Сибири таким магнитом и одновременно двигателем прогрессивных знаний и исследований стало Российское географическое общество, для Урала – Уральское общество любителей естествознания (УОЛЕ), существовавшее в Екатеринбурге с 1870 г. по 1929 г.

Буддийская бронза входит в состав нескольких уральских музеев: собрание Свердловского областного краеведческого музея (87 единиц хранения), фонды Екатеринбургского музея изобразительных искусств (8 единиц хранения), куда они попали также из СОКМ по акту передачи от 30 декабря 1959 года, несколько экземпляров хранятся в Ирбитском историко-этнографическом музее, а также Челябинском музее изобразительных искусств, где кроме 11 скульптур хранятся буддийские тханки.

Как мы отмечали ранее, дореволюционная часть буддийской коллекции Свердловского областного краеведческого музея (СОКМ) формировалась на основе нескольких источников: это единичные скульптуры из собрания музея Уральского общества любителей естествознания, а также коллекция С.А. Поклевского-Козелл [1, с. 16]. В музей УОЛЕ буддийская скульптура попадала благодаря дарению путешественников либо людей, имевших отношение к Ирбитской ярмарке, разросшейся благодаря чайной торговле с Китаем. Так, например, вещи, собранные во время путешествий екатеринбургским священником Георгием Игнатьевичем Левитским (1849–1908), в том числе немногочисленная японская буддийская скульптура, в 1898 г. были переданы им музею УОЛЕ. В середине 1890-х гг., став флотским священником на крейсере «Саратов», Г.И. Левитский совершил кругосветное путешествие, побывав во многих странах Ближнего и Дальнего Востока (Китае, Японии, Сингапуре, Египте и др.). А в 1896 году в Екатеринбурге состоялась выставка, представлявшая вещи из этого путешествия.

В дальнейшем предметы из музея УОЛЕ так же, как и крупное собрание С.А. Поклевского-Козелл, попали в Свердловский антирелигиозный музей, а уже затем в собрание СОКМ (рис. 1). «Как свидетельствуют архивные документы, в 1946 г. антирелигиозный музей передал в фонды краеведческого музея 51 бронзовую скульптуру из буддийской ламаистской кумирни (храм-коллекция ламаистских божков и предметов ламаистского культа, медных и бронзовых, вывезенных из Монголии и Тибета бывшим царским посланником Поклевским-Козелл). <…> Станислав Альфонсович Поклевский-Козелл (1868–1939(?)), действительный статский советник, чиновник Министерства иностранных дел, сотрудник ряда дипломатических миссий царской России, сын известного золотопромышленника и мецената Альфонса Фомича Поклевского-Козелл (1809–1890)» [1, с. 16-17].

Рис. 1. Зеленая Тара. Непал, XVI век. Бронза; литье, позолота, инкрустация бирюзой. Свердловский областной краеведческий музей. Источник: [7].

С 1897 по 1901 гг. Станислав Альфонсович служил в Токио в должности первого секретаря российского посольства. В 1901 г. он получил назначение в Лондон, а в 1909–1913 гг. служил в Персии. После революции 1917 г. до конца жизни проживал в Румынии, скончался в Бухаресте [5, с. 252; 6]. В доме Поклевских-Козелл сейчас располагается одно из зданий Свердловского областного краеведческого музея. Основную часть собрания музея представляет китайская скульптура XVIII–XIX веков разнообразных стилевых направлений, в том числе школы Долоннора (Внутренняя Монголия, ныне территория Китая). Непальская школа представлена двумя изящными работами – скульптурой Зеленой Тары XVI века и изображением Будды Амитабхи XVIII века, есть образцы монгольской (школа Дзанабадзара) и тибетской скульптуры (довольно ранней). Как известно, распечатывание скульптуры является осквернением, несущим на себе тяжкие кармические последствия, однако, в силу незнания, попадая на Урал, буддийские скульптуры практически всегда вскрывались. В фондах СОКМ также сохранился вскрытый, но неплохо сохранившийся падсун (лотосовый пьедестал одного из гневных божеств), включающий в себя различные тексты и органические вещества.

Второй этап появления на Урале буддийского искусства – годы Великой Отечественной войны. По рассказам очевидцев, «в этот период на уральские заводы на переплавку (предположительно из Калмыкии и Бурятии) пришло несколько эшелонов металлической пластики» [1, с. 17]. Основные репрессии по отношению к буддийскому духовенству и в целом монастырям и их имуществу в Бурятии случились в конце 30-х, а в Калмыкии, как известно, не только буддийские ламы, но и вообще

до 80% населения было вывезено за пределы республики в разгар войны в 1943–44 гг., как раз на Урал и в Сибирь. Так, 2–4 июня 1944 года из Сталинградской области отправили в Свердловскую область 1178 калмыков. И хотя основной предполагаемый источник буддийской бронзы на Урале этого периода – это скульптура, привезенная в эшелонах на переплавку, среди калмыков также могли быть люди, сохранявшие при себе буддийские реликвии. Последнее предположение основано на многочисленных актах дарения в музеи Свердловска буддийской скульптуры небольшого размера, якобы «найденной на полях» северной части Свердловской области, куда могли попадать ссыльные.

Что касается скульптуры, изъятой из храмов и привезенной на переплавку (рис. 2), – она «наряду с огромным количеством самоваров и православных крестов долгое время оставалась бесхозной на пунктах сдачи металлолома при заводах Вторчермет. По словам очевидцев, в голодное послевоенное время нередко мальчишки из соседних с заводами районов по ночам воровали и самовары, и скульптуру, а утром вновь сдавали на пункт металлолома. Что-то терялось, что-то попадало в семьи, а потом сдавалось в музей» [1, с. 17].

Рис. 2. Будда Бхайшаджьягуру. Долоннор (Внутренняя Монголия), XVIII–XIX век. Бронза; выколотка, литье, позолота. Свердловский областной краеведческий музей. Источник: [7].

Рис. 3. Ваджрапани. Монголия, Школа Дзанабадзара, начало XVIII века. Бронза; литье, горячая позолота, краска. Свердловский областной краеведческий музей. Источник: [7].

В уральские музейные собрания в качестве даров или закупок эти изображения попадали неравномерно. Наибольшее количество – это индивидуальные дары, которые были осуществлены с 1946 по 1958 г., однако единичные экземпляры приобретались Свердловским областным краеведческим музеем, Екатеринбургским музеем изобразительных искусств, Челябинским музеем изобразительных искусств вплоть до конца 1990-х годов (рис. 3). «Вещи эти в основном без определенного или подтвержденного провенанса: нередко в книгах поступлений можно увидеть записи "найдено на пашне" или "найдено во время рытья фундамента дома" на севере Свердловской области. В правдивости таких записей можно усомниться, так как стилистический анализ показывает, что, за очень редким исключением, эта скульптура может быть разделена на две группы: небольшие литые изображения Будды Шакьямуни, Амитаюса, Тары, созданные в Китае в XIX веке, которые предположительно могли входить в состав личных, домашних алтарей калмыков, и наоборот крупные (до 1 м) изображения Будд, бодхисаттв и ламы Цзонкапы XVIII–XIX вв. школы Долоннора (Внутренняя Монголия), созданные характерной для нее техникой выколотки, которые вероятно были изъяты из монастырей» [7, с. 10]. В середине XIX века мастерские, организованные при монастырях Долоннора, создавали огромное количество скульптуры методом выколотки, которая приобрела массовый характер. Скульптура Долоннора и художественных школ, подражавших ему, широко бытовала в монастырях Монголии, Бурятии, Калмыкии [2, с. 128].

Скульптуры долоннорской школы составляют ядро собрания Челябинского музея изобразительных искусств и были приобретены музеем у современных коллекционеров Олега Борисовича Булыгина и Олега Петровича Малахова. Однако первая скульптура Белой Тары появилась в собрании музея Челябинска еще в 1973 году. Характер деформаций ее корпуса и различные утраты схожи с двумя скульптурами долоннорской школы из собрания Свердловского областного краеведческого музея (Будда Бхайшаджьягуру и сильно деформированное изображение Архата Пиндолы Бхарадваджа) (рис. 2).

До сих пор в Екатеринбурге, Челябинске, Сухом Логу единичные буддийские скульптуры хранятся в частных домах, нередко «оседая» в мастерских художников. Ряд металлических скульптур, имеющих «военный след», попал в «литейную лабораторию кафедры литья Уральского политехнического института (ныне УрФУ) в качестве эталонных образцов для студентов. Своеобразная экспозиция, в которой были представлены пятнадцать скульптур, просуществовала до 2000 года» [1, с. 17; 9].

Зимой 2018–2019 года в Екатеринбургском музее изобразительных искусств состоялась выставка «Свой Восток», в экспозиции которой было уделено особое внимание истории попадания буддийской бронзы в музеи Урала (рис. 4, 5). Одновременно выставка представляла буддийскую скульптуру и тханки из современных частных собраний, среди которых можно особо выделить цельную по своему составу коллекцию китайской буддийской скульптуры А.В. Глазырина. Наряду с уральскими коллекциями фундаментальный пласт российских исследований и коллекционирования буддийского искусства за последние два века был представлен лучшими образцами из Государственного Эрмитажа [3; 4].

Рис. 4. Арья Авалокитешвара. Китай, XVIII век. Бронза; литье, позолота Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: [7].

Рис. 5. Ваджрадака. Китай, XVIII век. Латунь; литье. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: [7].

Таким образом, спустя полтора века присутствия в уральских домах и коллекциях, став свидетелями трагических событий нашей страны, сегодня буддийские изображения украшают целый ряд музейных и частных собраний Урала, напитывая и обогащая многообразную и многонациональную культуру горного края. Работа по выявлению, описанию и атрибуции этих предметов еще окончательно не завершена и продолжается нами в различных исследовательских аспектах. Многогранность научных подходов и аспектов изучения буддийского искусства российскими и зарубежными учеными представлена в публикациях международного научного симпозиума «Буддийское искусство: традиции и инновации», который проходит на территории Бурятии с 2013 года [8].

Литература

1. Деменова В.В. Буддийская бронза в коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств: проблемы атрибуции // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2015. – № 2 (139). – С. 15-23.

2. Деменова В.В., Ильичев Д.В. Буддийская скульптура школы Долоннор в собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств // Седьмые Доржиевские чтения. Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство. Буддизм и современный мир : материалы конференции, Улан-Удэ, 6-8 июля

2016 года / Гл. ред. И.В. Кульганек, науч. ред. Ю.В. Болтач. – Санкт-Петербург: Свое издательство, 2018. – С. 126-133.

3. Елихина Ю.И. «Обитель милосердия». Искусство тибетского буддизма: каталог выставки. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. – 510 с.

4. Иванов Д.В. Петр Симон Паллас и формирование первых буддийских коллекций в России // Из века Екатерины Великой. Путешествия и путешественники: Материалы XIII Царскосельской научной конференции. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2007. – С. 186-195.

5. Микитюк В. П., Мосунова Т.П., Неклюдов Е.Г. Род Поклевских-Козелл. – Екатеринбург: Сократ, 2014. – 367 с.

6. Мосунова Т.П. Дворянский род уральских промышленников Поклевских-Козелл // Уральский родовед. – 1996. – Вып.1. – С. 74-86.

7. Свой Восток. Буддийское искусство XIV–XX веков из музейных и частных собраний: научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств. – Екатеринбург: ЕМИИ, 2018. – 112 с.

8. Современное буддийское искусство: традиции и инновации : сборник статей II Международного научного симпозиума, 4-6 августа 2017 г., Улан-Удэ / Отв. ред. В.В. Деменова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2019. – 216 с.

9. Хазов А.А. Бронза буддийских реликвий и уральский металл победы // Буддизм Ваджраяны в России: Исторический дискурс и сопредельные культуры / Отв. ред. Е.В. Леонтьева; сост. В.М. Дронова. – М.: Алмазный путь, 2013. – С. 460-465.

Статья поступила в редакцию 18.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.019

BUDDHIST COLLECTIONS AT THE URAL: HISTORY AND PRESENT DAYS

Demenova Viktoriya Vladimirovna
PhD in history of arts, Associate Professor,
Chair of Art History and Museum Studies,
Ural Federal University.
Russia, Ekaterinburg.
vikina@mail.ru

Abstract

The article is devoted to museum and private collections of Buddhist art in the Urals region, as a special phenomenon in the history of national and regional culture. The author indicates the main museum institutions, their composition and the specifics of formation in the 19th-20th centuries. In particular, the Yekaterinburg Museum of Fine Arts, the Chelyabinsk Museum of Fine Arts, the Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore, private collections of A.V. Glazyrin and O.P. Malakhov. Two main sources of Buddhist bronze entering the Urals during the last two centuries are distinguished: a collection of merchants and industrialists and a "repressed" bronze sculpture, which was bringing to that region during the Second Great World War (1941-1945).

Keywords: Buddhist art; sculpture; bronze; Thangka; Ural; regional museum collections of Russia.

Bibliographic description for citation:

Demenova V.V. Buddhist collections at the Ural: history and present days. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 278-286. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.019. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/28/ (In Russian).

References

1. Demenova V.V. *Buddiiskaya bronza v kollektsii Ekaterinburgskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv: problemy atributsii* [Buddhist bronze in the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts: problems of attribution]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki – Gerald of the Ural Federal University. Ser. 2, Humanities,* 2015, No. 2 (139), pp. 15-23. (In Russian)

2. Demenova V.V., Ilyichev D.V. *Buddiiskaya skul'ptura shkoly Dolonnor v sobranii Chelyabinskogo gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv* [Buddhist sculpture of the Dolonnor school in the collection of the Chelyabinsk State Museum of Fine Arts]. In: *Sed'mye Dorzhievskie chteniya. Buddiiskaya kul'tura: istoriya, istochnikovedenie, yazykoznanie i iskusstvo* [Seventh Dorzhiev readings. Buddhist culture: history, source study, linguistics and art. Buddhism and

the modern world: conference proceedings, Ulan-Ude, July 6-8, 2016. Ed. by I.V. Kulganek, Yu.V. Chatterbox]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo, 2018, pp. 126-133. (In Russian)

3. Elikhina Yu.I. *«Obitel' miloserdiya». Iskusstvo tibetskogo buddizma: katalog vystavki* [«Abode of charity». Tibetan buddhist art: Exhibition Catalog]. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2015. 510 p. (In Russian)

4. Ivanov D.V. *Petr Simon Pallas i formirovanie pervykh buddiiskikh kollektsii v Rossii* [Peter Simon Pallas and the formation of the first Buddhist collections in Russia]. In: *Iz veka Ekateriny Velikoi. Puteshestviya i puteshestvenniki* [From the Century of Catherine the Great. Travel and Travelers: Materials of the XIII Scientific Conference in Tsarskoye Selo]. St. Petersburg, Tsarskoye Selo, 2007, pp. 186-195. (In Russian)

5. Mikityuk V.P., Mosunova T.P., Neklyudov E.G. *Rod Poklevskikh-Kozell* [Genus of Poklevsky-Cosell]. Yekaterinburg, Socrates, 2014. 367 p. (In Russian)

6. Mosunova T.P. *Dvoryanskii rod ural'skikh promyshlennikov Poklevskikh-Kozell* [The noble family of the Ural industrialists Poklevsky-Cosell]. Ural'skii rodoved – Ural genealogy researcher, 1996, Issue 1, pp. 74-86. (In Russian)

7. *Svoi Vostok. Buddiiskoe iskusstvo XIV–XX vekov iz muzeinykh i chastnykh sobranii* [Our East. Buddhist art of the XIV–XX centuries from museum and private collections: the scientific catalog of the exhibition at the Yekaterinburg Museum of Fine Arts]. Yekaterinburg, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, 2018. 112 p. (In Russian)

8. *Sovremennoe buddiiskoe iskusstvo: traditsii i innovatsii* [Contemporary buddhist art: traditions and innovations. A collection of articles of the II International Scientific Symposium, August 4-6, 2017, Ulan-Ude. Ed. by V.V. Demenova]. Yekaterinburg, Ural State University, 2019. 216 p.

9. Khazov A.A. *Bronza buddiiskikh relikvii i ural'skii metall pobedy* [Bronze of Buddhist relics and the Ural metal of victory]. In: *Buddizm Vadzhrayany v Rossii: Istoricheskii diskurs i sopredel'nye kul'tury* [Vajrayana Buddhism in Russia: Historical Discourse and Neighboring Cultures. Ed. by E.V. Leontiev, comp. by V.M. Dronova]. M, Almaznyi put', 2013, pp. 460-465.

Received: November 18, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.020 УДК 745/749(=512.211):069.5(571.54)

ЭВЕНКИ ЗАБАЙКАЛЬЯ: ФОНДОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ

Левитина Любовь Филипповна
хранитель коллекции «Быт. Этнография.
Предметы ДПИ»,
Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
luba0651@mail.ru

Аннотация

В данной статье автор дает обзор коллекции предметов этнографии эвенков, являющихся аборигенным населением Забайкалья. В научный оборот введен ряд предметов культуры и народного искусства эвенков. Коллекция начала складываться с 1930-х гг. Первое поступление датируется 1933 годом, юбилейным с момента создания Бурят-Монгольской АССР. В последующие годы собрание пополнялось за счет экспедиционных сборов и насчитывает на сегодняшний день 181 единицу хранения основного и научно-вспомогательного фондов. Тематически коллекция охватывает все стороны жизни эвенков северной, восточной и северобайкальской части современной Республики Бурятия, это одежда, убранство жилища, посуда и утварь, орудия труда (промыслы).

Ключевые слова: коллекция; эвенки; музей; культура; орнамент; народное искусство; прикладное искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Левитина Л.Ф. Эвенки Забайкалья: фондовая коллекция в Национальном музее Республики Бурятия // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 287-300. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.020. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/29/.

Народному искусству как историко-художественной форме опыта посвящены многочисленные научные труды во многом междисциплинарного характера, сочетающие в себе достижения этнографии, истории, культурологии, истории и теории искусства и т. п. Таковы, например, работы В.Б. Кошаева [6], Л. Рондели [9], Н. Каплан и Митлянской Т. [4], Е.Н. Прилуцкой, Л.А. Шиловой, Л.Н. Олексюк, Н.В. Гузенко, Н.П. Залывского [1] и многих других. С 2000-х годов особое внимание этнографов и искусствоведов уделяется богатству культуры и декоративно-прикладного искусства коренных малочисленных народов севера (в частности эвенкийского народа) как этнообразующему ядру в условиях сохранения традиций северного декоративно-прикладного искусства на фоне процессов глобализации [2; 3; 5; 8; 10 и др.].

Фондовая коллекция по этнографии эвенков Забайкалья представляет собой предметы материальной культуры и народного искусства эвенков современных районов Республики Бурятия: Баунтовского, Баргузинского и Северобайкальского. Коллекция включает 155 предметов, из них 116 предметов основного фонда и 39 научно-вспомогательного. Кроме этого музей приобрел 19 предметов основного и 14 научно-вспомогательного фондов по этнографии эвенков Красноярского края.

В 1933 г. Бурят-Монгольская АССР отмечала 10-летний юбилей со дня образования. Краеведческому музею было поручено организовать юбилейную выставку. Для этой цели в 1933 году в Баунтовский и Баргузинский аймаки Бурят-Монгольской АССР были направлены экспедиции для сбора предметов материальной культуры эвенков. Экспонаты с этой выставки пополнили в дальнейшем фонды Краеведческого музея. Об этом событии свидетельствует наличие в коллекции музея одного мехового коврика *кумалана* с надписью «10 лет Бурятии» (рис. 1, 2).

Рис. 1. Кумалан (эвенк.). Коврик меховой. 1933. Мех оленя и нерпы, ткань хлопчатобумажная, волос подшейный. 52 х 91 см. Национальный музей Республики Бурятия (НМРБ).

Рис. 2. Кумалан (эвенк.). Коврик меховой. 1933. Мех оленя и нерпы, волос подшейный. Диаметр: 25,5 см. НМРБ.

Экспедицией была собрана богатейшая по составу и содержанию коллекция предметов, которую в настоящее время можно назвать уникальной. В состав коллекции вошли предметы меховой одежды и обуви, охотничье снаряжение (патронташи), мозаичные меховые коврики *кумаланы*, кисеты *каптурга*, утварь, орудия труда, детские колыбели *эмке*, макеты берестяного чума и чума из жердей (рис. 3, 4, 5).

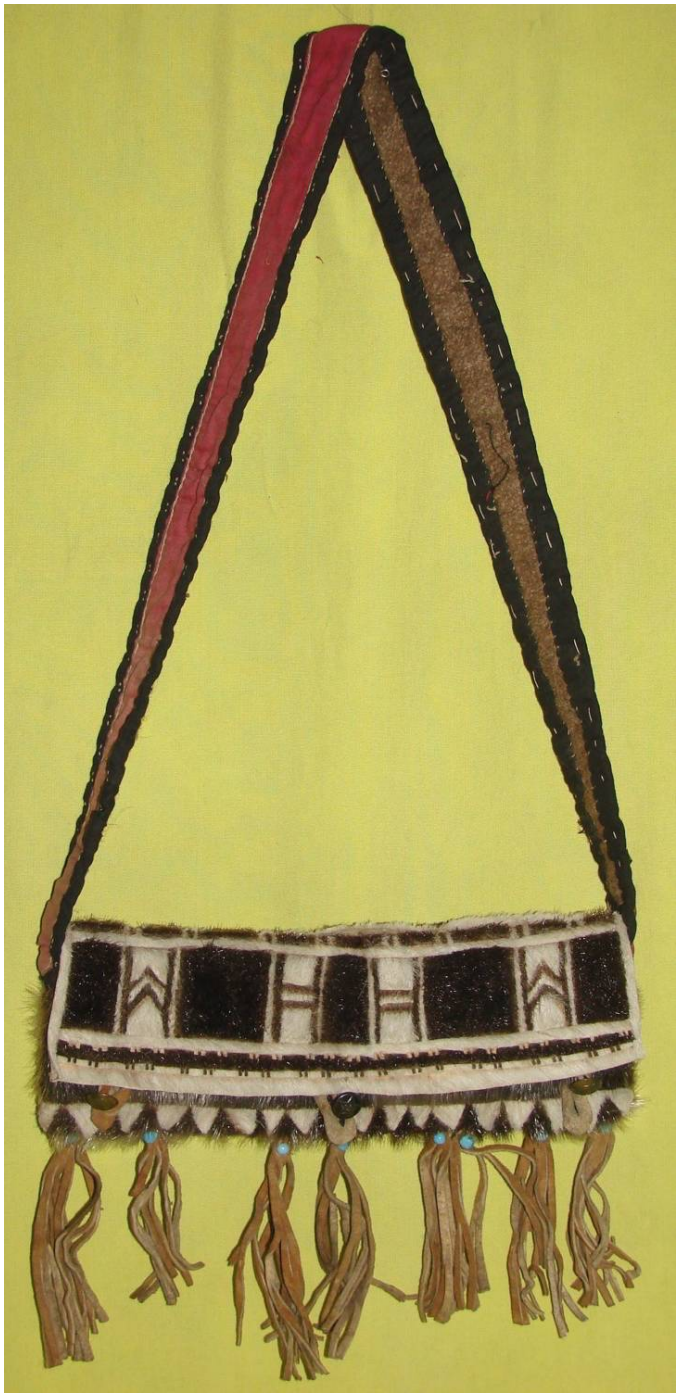


Рис. 3. Патрурок (эвенк.). Патронташ. 1933. Мех оленя и нерпы, ровдуга, волос подшейный, бусы, фурнитура металлическая, сукно, ткань хлопчатобумажная. 28,5 х 10,5 см.; длина ручки: 93 см. НМРБ.

Рис. 4. Эмке (эвенк.). Люлька для новорожденного младенца (мальчика). 1933. Шпон, кожа, бусы, копыта, челюсть и коленные чашечки детеныша кабарги, ткани. 49 х36 х 21,5 см. НМРБ.

Рис. 5. Эмке (эвенк.). Люлька для новорожденного младенца (мальчика). 1933. Шпон, кожа, бусы, копыта, челюсть и коленные чашечки детеныша кабарги, ткани. 49 х 36 х 21,5 см. НМРБ.

Особо нужно отметить разнообразие собранных предметов, например, несколько видов обуви: это зимняя меховая, демисезонная из дымленой и окрашенной кожи, детская и взрослая, повседневная и нарядная, заготовки или, говоря современным языком, полуфабрикаты (рис. 6, 7).

Рис. 6. Обувь зимняя. Заготовки. 1950-е. Мех оленя. Высота: 51 см. НМРБ.

Рис. 7. Обувь детская. Заготовки. 1933. Ровдуга, ткани хлопчатобумажные. Высота: 22 см.; длина подошвы: 18 см. НМРБ.

В собрании предметов первой экспедиции имеется несколько *кумаланов*, изготовленных в мозаичной технике. *Кумалан* называют северным солнышком, поэтому его архаичная форма представляет собой круг (рис. 8, 9).

Рис. 8. Кумалан (эвенк.). Коврик меховой. 1933. Мех оленя и нерпы, ткань хлопчатобумажная, волос подшейный. Диаметр: 43 см. НМРБ.

Рис. 9. Кумалан (эвенк.). Коврик меховой. 1950-е. Мех оленя, овчина. Диаметр: 47 см. НМРБ.

Наряду с традиционно круглыми в собрании музея имеются *кумаланы* прямоугольные и в форме восьмерки, служащие чепраком при верховой езде на оленях. Последние изготавливаются, как правило, из оленьих или лосиных шкур, снятых с лобовины животного (рис. 10, 11).

Рис. 10. Чепрак. Часть верховой сбруи. 1960-е. Мех оленя, хлопчатобумажная ткань. 87 х 43 см. НМРБ.

Рис. 11. Кумалан (эвенк.). Коврик меховой. 1930-е. Мех оленя. 63 х 33 см. НМРБ.

Кумалан является символом радушия и гостеприимства и «всегда считался мерилом достатка семьи и ее благополучия. Большие ковры стелились в передней части чума для гостей, самые красивые и искусно изготовленные были важной частью приданого невесты» [11, с. 81], они могли служить постелью, а также использовались для украшения интерьера. Для изготовления ковриков-*кумаланов* основным материалом служат выделанные шкуры оленя, лося, лошади, нерпы, дикой козы, а для декорирования – кусочки шкур зайца, лисицы, рыси и другого пушного зверя. Наибольшую ценность в коллекции *кумаланов* представляют коврики, выполненные из меха нерпы, а также коврики из утиных шкурок в сочетании с мехом других животных (рис. 12, 13). А два *кумалана* и патронташ с изображением советской символики – пятиконечной звезды и надписью «10 лет Бурятии» – приобрели со временем особую ценность.

Рис. 12. Кумалан (эвенк.). Коврик меховой. 1950-е. Шкурка с оперением селезня, мех оленя. Диаметр: 32 см. НМРБ.

Рис. 13. Кумалан (эвенк.). Коврик меховой. 1950-е. Шкурка с оперением уток, мех оленя, овчина. Диаметр: 30 см. НМРБ.

По поэтическому высказыванию Т.Т. Марковой и Л.Е. Сидоровой, «богатство духовной культуры эвенкийского народа можно увидеть в его языке, традициях, обычаях и верованиях. Но самым таинственным языком культуры каждого народа является молчаливый язык орнамента, который с давних времен считается зашифрованным текстом, своеобразным культурным феноменом нации» [7, с. 46]. Эвенкийский орнамент строится на основе геометрических элементов, главным из которых является круг, олицетворяющий солнце, от него строится дальнейшая композиция орнаментального сюжета. Даже изображения тотемных птиц – гагары, орла и лебедя – выполняются геометрическими линиями. На основе этих декоративных приемов и построен узор мозаичных *кумаланов*, хранящихся в фондах Музея истории Бурятии. Уникальным собранием, подтверждающим эту мысль, является коллекция кисетов *каптурга*, которые, судя по записям в книге поступлений музея, были изготовлены для вышеупомянутой выставки в Баунтовском районном охотничьем союзе (Райохотсоюз). *Каптурга* представляют собой прямоугольные сумочки с длинной ручкой, изготовленные из тонко выделанной оленьей кожи *ровдуги* различных оттенков коричневого и белого цветов. Для декоративной отделки кисетов использованы хлопчатобумажные ткани, цветные нитки, бисер. Декоративные сюжеты здесь предельно лаконичны и являются неким повествованием о жизни тайги – ручные швы напоминают следы пробежавших по свежему снегу лесных обитателей, а аппликация – стилизованное изображение летящего лебедя или сидящей у кромки воды гагары, являющейся тотемом многих эвенкийских родов. При изучении данной темы были просмотрены коллекции многих российских музеев с этнографическими эвенкийскими коллекциями, но ни в одном из них нет сведений о подобных предметах. Поэтому можно предположить, что наша коллекция *каптурга*, насчитывающая 34 предмета, претендует на некоторую уникальность (рис. 14).

Рис. 14. Каптурга (эвенк.). Киседы. 1933. Ровдуга, ткани хлопчатобумажные, волос подшейный, нитки. 22,3 х 13,5; 26 х 13,3 см.; 19,5 х 12,2 см.; 19,1 х 12,3 см. НМРБ.

Рис. 15. Патрурок (эвенк.). Патронташ. 1950-е. Мех оленя и нерпы, ровдуга, волос подшейный, бусы, фурнитура металлическая, сукно, ткань хлопчатобумажная 43,5 х 10,5 см.; длина ремня: 106 см. НМРБ.

Следующая немногочисленная группа предметов, поступившая в музей из Баунтовского аймака позже, также разнообразна и богата по содержанию. В ее состав входят круглые и прямоугольные *кумаланы* из шкурок селезня и шкур дикой козы, патронташ охотничий в виде сумочки с ручкой, предметы одежды, среди которых есть съемный беличий воротник и горжет из беличьих хвостов. По данным одной из записей в книге поступлений можно считать, что некоторые экспонаты были изготовлены в Баунтовском промкомбинате примерно в начале 1950-х гг. (рис. 15).

В августе-сентябре 1956 года музей направляет экспедицию под руководством зам. директора музея Г.Н. Петухова для исследования хозяйства, культуры и быта эвенков Баунтовского аймака. Экспедиция детально обследовала село Россошино Усойского сельсовета, там же приобрела *кумалан* у Улиты Егоровны Мордоновой, а житель села Дувачан Иванович Басаулов передал в дар музею седло *лочоко*, остов седла и манок для изюбрей *оревун*.

В 1958 году уроженка села Россошино Баунтовского аймака Галина Дандеева передала музею женское платье *торганды*, сшитое из фиолетового сатина, и налобную повязку *дэрбэки*, расшитую бисером. Предметы были изготовлены, по словам владельца, Дарьей Михайловной Мордоновой, представительницей рода *чильчагир*. Известно, что народный костюм является своеобразным паспортом человека, «удостоверяющим» его принадлежность к определенной этнической группе. У забайкальских эвенков женское платье представляет собой род длиннополого кафтана с прямым разрезом спереди, со сходящимися полами и застегивающимися на пуговицы. Спинка платья скроена в талию, боковые полотнища имеют по линии талии надрезы, собранные в мелкую складку. Ворот широкий отложной. Украшение платья состоит из аппликации полосками ткани контрастных цветов и крупных пуговиц (рис. 16).

Рис. 16. Торганды (эвенк.). Платье женское. 1950-е, с. Россошино Баунтовского аймака Бурятской АССР, сшито Д.М. Мордоновой. Ткани хлопчатобумажные, фурнитура. Длина: 115 см.; длина рукава: 63,5 см. НМРБ.

Налобные повязки *дэрбэки* имеют у эвенков достаточно древнее происхождение, причиной их создания стала вера в обереговую силу головного убора или украшения в виде полоски меха, ткани или другого материала, опоясывающего голову. Эвенкийские повязки изготавливались преимущественно из тканей и расшивались цветным бисером, кусочками меха пушных зверей, декоративной тесьмой (рис. 17).

Рис. 17. Дэрбэки (эвенк.). Повязка налобная женская. 1950-е, с. Россошино Баунтовского аймака, сшита Д.М. Мордоновой. Хлопчатобумажные ткани, бисер, нитки цветные. 29 х 8 см. НМРБ.

Летом 1970 года музей предпринял еще одну экспедицию по изучению быта северобайкальских эвенков. Руководителем группы, в состав которой вошли научный сотрудник А.Ф. Елаев и фотограф Ф.Б. Бальбуров, был директор музея К.М. Маланов. Группа обследовала села Холодное, Кумора и Уоян. В результате экспедиции была собрана богатая коллекция предметов быта, широко охватывающая все стороны жизни прибайкальских эвенков. Собрание насчитывает 37 предметов, сюда вошли орудия труда по обработке дерева – скребки *ирэпчинэ*, сверло *турун*; предметы оленеводства, охоты, рыбной ловли и собирательства – луки, копье, насадки для самострела, манок *оревун*, острога, лыжи *пешкан*, биток для сбора ягод *гулун*, туес для сбора ягод *чумнокон*, приспособление для переноски груза на спине *поняги*; вьючно-верховые принадлежности – седла, сумки переметные *инмок*; утварь; одежда производственная и сезонная – шубы, обувь и головные уборы (рис. 18, 19, 20).

Рис. 18. Iнмэк (эвенк.). Сума переметная. 1950-е. Кожа, шкура оленя, ткани, бусы. 27 х 36,5 х 14,5 см. НМРБ.

Рис. 19. Острога. Насадка на самострел. 1950-е. Сталь легированная. 20,5 х 9,4 см.; 17х3,2 см. НМРБ.

Рис. 20. Пальма (эвенк.). Орудие режущее и ударное. 1950-е. Сталь. Длина: 54 см.; ширина лезвия: 4,5 см. НМРБ.

В 1989 году сотрудниками Музея истории Бурятии Н.Р. Павловой и Этнографического музея народов Забайкалья Т.В. Гурка была предпринята совместная экспедиция к енисейским эвенкам Красноярского края, у которых были приобретены предметы, характеризующие быт красноярских эвенков середины XX века. В состав коллекции вошли предметы одежды взрослого и детского населения – меховые парки, нарядные зипуны и передники *холми* из шерстяного сукна, расшитые бисером, обувь меховая и суконная, предметы оленьей упряжи, игольницы *инмэрук* (рис. 21, 22, 23).

Рис. 21. Авса (эвенк.). Игольница. Коробочка для предметов рукоделия. 1950-е. Береста, хлопчатобумажные ткани, кожа, бусы. 24,5 х 15х11 см. НМРБ.

Рис. 22. Холми (эвенк.). Передник. 1970-е, Красноярский край. Сукно шинельное, ткани хлопчатобумажные, бисер, мех оленя, кожа. 68 х 83 х 31 см. НМРБ.

Рис. 23. Зипун женский. 1970-е, Красноярский край. Сукно шинельное, ткани шерстяные и хлопчатобумажные, бисер. Длина: 99 см.; длина рукава: 51 см.; ширина подола: 236 см. НМРБ.

Этнографическая коллекция Национального музея Республики Бурятия позволяет проследить различие и многообразие этнических групп эвенков, проживающих не только на территории современной Республики Бурятия, но и в Красноярском крае. Собрание представляет богатый материал для исследования декоративных изделий мастеров народного прикладного искусства.

Сожаление вызывает тот факт, что материальная культура забайкальских эвенков как аборигенного населения представлена лишь советским периодом. Этот факт объясняется несколькими причинами. Основная из них заключается в следующем: материальная культура эвенков столетиями складывалась в условиях резко континентального климата и кочевого быта. В этих условиях быстро изнашивались и утрачивались в первую очередь предметы одежды и основные части жилища с его убранством, изготавливавшиеся из меха оленя, изюбря и других пушных крупных и мелких животных. При этом нужно учитывать не только уникальные теплоизоляционные свойства меха оленя, но и его недолговечность из-за неизбежного выпадения волосяного покрова, а также дефектов шкур, которые зачастую проедались личиками овода и других кровососущих насекомых, которыми изобилуют природные зоны тайги и тундры. Во-вторых, эвенки, как и все кочевые народы, не обременяли себя предметами быта, что облегчало их жизнь в условиях частых сезонных перекочевок. В результате к началу XX века аутентичные предметы уже были, в основном, утрачены, а те, из которых сформировались коллекции музея, изготавливались уже в раннее

советское время. Последнее приобретение, связанное с эвенкийской темой, музей осуществил в 1997 году.

Таким образом, настоящий обзор коллекции предметов этнографии эвенков из Национального музея Республики Бурятия вводит в научный оборот уникальные предметы народного искусства. Они представляют интерес не только с исторической и культурологической точки зрения, но и с художественной – в аспекте сюжетно-образного ряда и особенностей художественной формы. Мировоззрение различных этнических групп, особенности природных условий, культуры и быта отражены в художественном языке этих произведений и ожидают своего раскрытия в научных трудах. Все это, а также приемы и технологии работы с разными материалами дают богатый сенсорный и сенситивный опыт для современных художников.

Литература

1. Залывский Н.П., Прилуцкая Е.Н., Шилова Л.А., Олексюк Л.Н., Гузенко Н.В. Северные ремесла: традиции и современность: монография. – Архангельск: САФУ, 2013. – 156 с.

2. Иванов В.Х. Этнокультурные взаимосвязи и взаимовлияния у народов Северо-Востока Сибири: (По материалам традиц. декоратив.-прикладного искусства). – Новосибирск: Наука, 2001. – 155 с.

3. Иванова-Унарова З.И. Традиционное искусство народов Северо-Востока Сибири (эвенки, эвены, юкагиры, долганы, чукчи, коряки). – Якутск: Изд-во ЯГУ, 2005. – 192 с.

4. Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. Народные художественные промыслы: Учеб. Пособие. – М.: Высш. школа, 1980. – 176 с.

5. Коренные малочисленные народы Севера и Сибири в условиях глобальных трансформаций / Отв. ред. Н. П. Копцева. – Красноярск: Сибирский федеральный университетт, 2012. – 640 с.

6. Кошаев В.Б. Вопросы формирования понятий в науке о народном искусстве. – Ижевск: Удмуртский государственный университет, 1998. – 75 с.

7. Маркова Т.Т., Сидорова Л.Е. Композиция эвенкийского орнамента для нагрудного украшения // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – № 4-3. – С. 46-49.

8. Материальная культура и быт народов Забайкалья XVII – начало XX вв. / Авт.-сост. Н.А. Киселева. – Чита: ЗабГГПУ, 2010. – 86 с.

9. Рондели Л.Д. Народное декоративно-прикладное искусство: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 144 с.

10. Сафьянникова Т.М. Орнаменты и украшения эвенков. – Красноярск: Сибирские промыслы, 2007. – 191 с.

11. Семенова Г.Р., Путинцева Л.А. Проектирование современной женской одежды по мотивам эвенкийского декоративно-прикладного искусства // Вестник Амурского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. – 2012. – № 58. – С. 76-83.

Статья поступила в редакцию 19 ноября 2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.020

EVENKS FROM TRANSBAIKALIA: COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF BURYATIA

Levitina Lyubov Filippovna
the curator of the collection «Mode of life.
Ethnography. Objects of arts and crafts»,
National Museum of the Republic of Buryatia.
Russia, Ulan-Ude.
luba0651@mail.ru

Abstract

In this article, the author gives an overview of the ethnography collection of Evenks, who are the indigenous population of Transbaikalia. A number of objects of culture and folk art of Evenks from the collection of the National Museum of the Republic of Buryatia were introduced into scientific circulation here. The collection began to form since the 1930s. The first reception dates back to 1933, the anniversary of the creation of the Buryat-Mongol Autonomous Soviet Socialist Republic. In subsequent years, the collection was replenished through expeditionary fees and today has 181 storage units of fixed and scientific and auxiliary funds. Thematically, the collection covers all aspects of the Evenks life in the northern, eastern and north Baikal parts of the modern Republic of Buryatia, these are clothes, furniture, utensils, tools (crafts).

Keywords: collection; Evenks; museum; culture; ornament; folk art; applied art.

Bibliographic description for citation:

Levitina L.F. Evenks from Transbaikalia: collection of the National Museum of the Republic of Buryatia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 287-300. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.020. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/29/ (In Russian).

References

1. Zalyvsky N.P., Prilutskaya E.N., Shilova L.A., Oleksyuk L.N., Guzenko N.V. *Severnye remesla: traditsii i sovremennost'* [Northern crafts: traditions and modernity]. Arkhangelsk, Northern (Arctic) Federal University, 2013. 156 p. (In Russian)

2. Ivanov V.Kh. *Etnokul'turnye vzaimosvyazi i vzaimovliyaniya u narodov Severo-Vostoka Sibiri* [Ethnocultural interconnections and mutual influences among the peoples of the North-East of Siberia (Based on the materials of traditional decorative and applied art)]. Novosibirsk, Nauka, 2001. 155 p. (In Russian)

3. Ivanova-Unarova Z.I. *Traditsionnoe iskusstvo narodov Severo-Vostoka Sibiri (evenki, eveny, yukagiry, dolgany, chukchi, koryaki)* [Traditional art of the peoples of the North-East of Siberia

(Evenks, Evens, Yukagirs, Dolgans, Chukchi, Koryaks)]. Yakutsk, Yakut State University, 2005. 192 p. (In Russian)

4. Kaplan N.I., Mitylyanskaya T.B. *Narodnye khudozhestvennye promysly* [Folk arts and crafts]. Moscow, Vysshaya shkola, 1980. 176 p. (In Russian)

5. *Korennye malochislennye narody Severa i Sibiri v usloviyakh global'nykh transformatsii* [Indigenous peoples of the North and Siberia in the context of global transformations / Ed. by N.P. Koptseva]. Krasnoyarsk, Siberian Federal University, 2012. 640 p. (In Russian)

6. Koshaev V.B. *Voprosy formirovaniya ponyatii v nauke o narodnom iskusstve* [Questions of formation of concepts in the science of folk art]. Izhevsk, Udmurt State University, 1998. 75 p. (In Russian)

7. Markova T.T., Sidorova L.E. *Kompozitsiya evenkiiskogo ornamenta dlya nagrudnogo ukrasheniya* [The composition of the Evenks ornament for breast decoration]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk – Actual problems of the humanities and natural sciences*, 2014, No. 4-3, pp. 46-49. (In Russian)

8. *Material'naya kul'tura i byt narodov Zabaikal'ya XVII – nachalo XX vv.* [Material culture and life of the peoples of Transbaikalia XVII – beginning of XX centuries. Comp. by O.N. Kiseleva]. Chita, Zabaikalsky State Humanitarian Pedagogical University, 2010. 86 p. (In Russian)

9. Rondeli L.D. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [Folk arts and crafts]. Moscow, Prosveshchenie, 1984. 144 p. (In Russian)

10. Safyannikova T.M. *Ornamenty i ukrasheniya evenkov* [Ornaments and ornaments of Evenks]. Krasnoyarsk, Sibirskie promysly, 2007. 191 p. (In Russian)

11. Semenova G.R., Putintseva L.A. *Proektirovanie sovremennoi zhenskoi odezhdy po motivam evenkiiskogo dekorativno-prikladnogo iskusstva* [Designing modern women's clothing based on Evenks decorative and applied arts]. *Vestnik Amurskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: gumanitarnye nauki – Bulletin of Amur State University. Series: humanities*, 2012, No. 58, pp. 76-83.

Received: November 19, 2019.

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021 УДК 7.072

АНИМАЛИСТИКА: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ И ГРАНИЦ ЖАНРА

Гордеева Екатерина Вячеславовна
Искусствовед, магистр истории искусств,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики».
Россия, г. Москва.
evgordeeva.23@gmail.com

Аннотация

Анималистика в искусстве – один из самых древних жанров. Его история начинается еще со времен палеолита и достигает своего расцвета лишь в XIX – XX веках. Изображения животных всегда были неотъемлемой частью живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Тем не менее исследований на тему анималистического жанра и его развития было сравнительно мало. Вопросы терминологии и границ жанра – основополагающие для научного исследования анималистики, определяющие вектор ее дальнейшего рассмотрения, до сих пор не до конца раскрыты в искусствоведении. В данной статье уделяется внимание причинам снижения интереса к анималистике, поднимается проблема актуальности и важности этого направления. Проводится обзор различных жанров в контексте истории искусства. Сравнение различных интерпретаций образов зверей позволяет вывести наиболее точное определение жанра, понять его специфику и обозначить, какие произведения можно относить к анималистике. Данный теоретический очерк можно считать начальным этапом в систематизации особенностей анималистического жанра для дальнейшего его изучения.

Ключевые слова: животное; анималистика; жанр; искусство; живопись; терминология; теория; обзор.

Библиографическое описание для цитирования:

Гордеева Е.В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 301-322. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/31/.

Введение

Анималистический жанр в современном отечественном искусствознании существует как самостоятельный, однако лишь на периферии жанровой системы – как и в XVIII веке [12], он все еще считается менее значимым. Сегодня анималистика оказалась несколько забыта, недостаточно глубоко исследована и мало представлена широкому зрителю. Вследствие такого поверхностного интереса и малой изученности жанр не имеет в своем описании четких границ. Принятое определение анималистического жанра – произведение искусства (живопись, скульптура, графика), изображающее животное, – слишком обширно и недостаточно точно описывает его сущность[1]. Если ориентироваться на данное определение, то в понятие «анималистика» в искусстве будет входить множество произведений, которые не принадлежат этому жанру вовсе (портреты с животными, батальные сцены, пейзажи и т. д.). Так, анималистика до сих пор не была полностью отделена, например, от охотничьей темы, и два эти жанра часто смешивают между собой. Цель данной статьи – на основе изучения литературы и анализа истории искусства сформулировать более точное определение термина «анималистика», выявить характерные особенности жанра и обозначить его формальные границы. Это позволит в дальнейшем определить круг работ, относящихся к анималистике, и проследить историю ее развития более подробно.

Мы понимаем, что тема анималистики в искусстве – всегда волнующая и приятная человеку, оказывается достаточно благодатной и весьма актуальной в современном мире, особенно в связи с растущими экологическими проблемами и борьбой за права и защитой животных. Но при этом в науке и искусстве наблюдается снижение внимания к анималистическому искусству – произведения практически не экспонируются[2]. Это можно связать и с сокращением произведений этого направления. Конечно, представители жанра существуют и не исчезли с художественной сцены, например, о прекрасных мастерах пишет И.В. Портнова: «Поколение анималистов 1970-х – 1990-х годов (М. Островская, А. Цветков, О. Малышева, А. Марц, Д. Успенский, С. Асерьянц, С. Лоик (*включим еще графика И.П. Маковееву. – Е. Г.*) и др.), опирающееся на достижения предшественников (В.А. Ватагин, Д. Горлов, В. Трофимов, П. Баландин), в своих разнообразных образно-пластических решениях и экспериментах в материале, поисках нетрадиционного художественного образа, следуя некоторым традициям, старалось сохранить природную пластику зверей и птиц. <…> Подмечая необычные проявления животной жизни, художники-анималисты расширили горизонты восприятия и изображения живой природы» [7, с. 219]. Но в данном случае речь идет о художниках-скульпторах, о художниках-преемниках, формировавшихся непосредственно в советскую эпоху, когда школа анималистики была особенно сильна. Однако что можно говорить о живописи сегодня? Где современные представители жанра? Следует отметить, что тема животных сегодня в большей степени развивается

в фотографии, о чем говорят фотовыставки, посвященные экологии и географии (например, выставки Русского географического общества, фотоработы National Geographic, работы фотохудожников Сергея Горшкова, Андрея Гудкова, Игоря Гущина и др.). В живописи при этом анимализм значительно отстает от фотографии. Из российских художников даже сложно выделить кого-либо (Владимир Румянцев, Вася Ложкин, Bird Born – но их манера скорее мультипликационная, а животные выступают как олицетворения человеческих качеств). А если говорить об относительно известных западных художниках-анималистах (Карл Брендерс, Роберт Бэйтман, Сюзан Лабури и др.), то стоит отметить общую тенденцию к натуралистичности, гиперреалистичности и искусственному «фотографическому умерщвлению» образа (за редкими исключениями – Мирко Ханак, Эндре Пеновак и др.).

При этом важно отметить, что и фотография, и живопись, изображающие животных – *образ животного*, несомненно, вызывают отклик у зрителя. А именно повышенную заинтересованность в первую очередь и далее чувство умиления, сопереживания, нежности. Причем такая реакция распространяется и на образы диких, хищных зверей, и на домашних и безобидных. Это занимательный психологический момент, который стоит принять как факт[3]. Но отметим, что фотография, в отличие от живописи или скульптуры, не имеет ряда тех выразительных средств, которые лучше работают с восприятием зрителя в других видах искусства. В первую очередь это осязательность, материальность. Также в фотографии нет возможности стилизации и «олицетворения», которые позволяют в живописи или скульптуре усилить эмоциональную составляющую образа. Так, больший отклик получают все же классические анималистические произведения, где животное «закомпановано» художником, и доля таких произведений сегодня категорически мала.

Также одна из причин малого интереса к анималистике – это отсутствие навыка разговора о ней, сложность интерпретации образа как раз из-за сильного эмоционального воздействия и психологических ассоциаций. Образы животных уже в XX веке несколько ушли из разряда высокого искусства в область детского мира, а именно – стали героями сказок, мультфильмов, иллюстрациями в книге и игрушками[4]. Снизилась популярность естественных наук и изучения животных, как это было в 1930–1960-х годах, но возросла роль масскультуры, и закономерно, что образ животного перекочевал из среды искусства в среду медиа[5]. Таким образом, «детскость» и «массмедийность» анималистики становятся еще одной причиной отсутствия основательных исследований на данную тему. Следовательно, в отсутствии интереса к развитию и изучению анималистики происходит снижение ее значимости в системе жанров и, часто, практически полное исключение. Однако образы животных все еще окружают нас, пусть и в другой сфере. И если на сегодняшний день в масс-маркете, социальных сетях мы постоянно сталкиваемся с образами зверей, то и тема не потеряла своей актуальности, наоборот – вероятно, новый виток исследования анималистики смог бы затронуть более важные экологические проблемы, поднять вопросы защиты животных.

Изучение анималистики, теоретическое обоснование ее места в системе жанров в отечественной науке началось в XX веке, в советский период, когда анималистика окончательно получила свою самостоятельность и достигла расцвета в различных направлениях и техниках.

В это время советские художники обращаются к скульптуре, научной и художественной анималистической иллюстрации. Проводятся выставки художников-анималистов по всей стране, написан ряд статей, многие из которых посвящены экологическим вопросам, философским размышлениям на тему природы в целом и в искусстве. Это связано также с развитием наук, пополнением экспозиций зоологических музеев (Дарвиновского музея, Зоологического музея МГУ в Москве и др.) [5].

Именно тогда впервые поднимаются вопросы границ жанра, понимания его специфики. Большой вклад в развитие и изучение жанра внес В.А. Ватагин, который доказал самодостаточность анималистики собственным творчеством, а также зафиксировал некоторые теоретические положения в своих трудах. Важно, что В.А. Ватагин подчеркивает воспитательную роль анималистического искусства, которое помогает прививать любовь к «братьям меньшим», учит не обижать слабых [3, с. 7]. В.А. Ватагин в «Записках анималиста» [2] один из первых говорит о значении животных в жизни человека и их равноправии человеку же. Это не значит, что в искусстве эта проблема ранее не звучала. Напротив, животное как полноправный персонаж, уподобляющийся человеку, появляется уже в XIX веке (*см. ниже*). Но В.А. Ватагину удалось в своем творчестве особенно ярко продемонстрировать именно эту идею, отразить душу животного. В своих трудах он подчеркивает, что не каждое изображение животного является анималистическим жанром. Зачастую звери играют подчиненную сюжету роль и служат решению посторонних задач – художественного или содержательного плана, часто являются «декором». Анималистика, по утверждению В.А. Ватагина, – это изображение, где животное является полноправным героем: «только там, где животное трактуется как сама себя оправдывающая цель, где живой выразительный образ проникнут особой остротой восприятия и передачей характеристики, такой образ может по праву называться анималистическим» [2, с. 71]. При этом В.А. Ватагин отмечает, что: 1) анималист должен быть заинтересованным и пристрастным к животным, 2) у него должно быть чувство характерного и выразительного, что вызвано любовью к животному, и 3) обязательное знание животного, его формы и анатомии [2, с. 71-72]. Только тогда художник сумеет передавать присущую природе красоту, причем обращаясь к ограниченному излюбленному кругу сюжетов, в которых достигает особой выразительности [2, с. 73] (рис.1).

Вопрос о границах жанра также ставит исследователь В.А. Тиханова. Автор больше изучала вопросы анималистической скульптуры. В своей книге «Лик живой природы» она посвящает отдельную главу вопросу «О границах жанра» [11, с. 141-167]. Основополагающими для анималистики В.А. Тиханова выделяет знание и преданность натуре. Даже работая в декоративном направлении, художник отталкивается от природы и уже вносит собственное художественное переосмысление в реальный образ. Автор выделяет объединяющее начало многочисленных форм интерпретаций – животное всегда остается самоценным образом природы. Так, следуя В.А. Ватагину, В.А. Тиханова принимает это положение и подчеркивает значимость зверя как равноценного человеку персонажа.

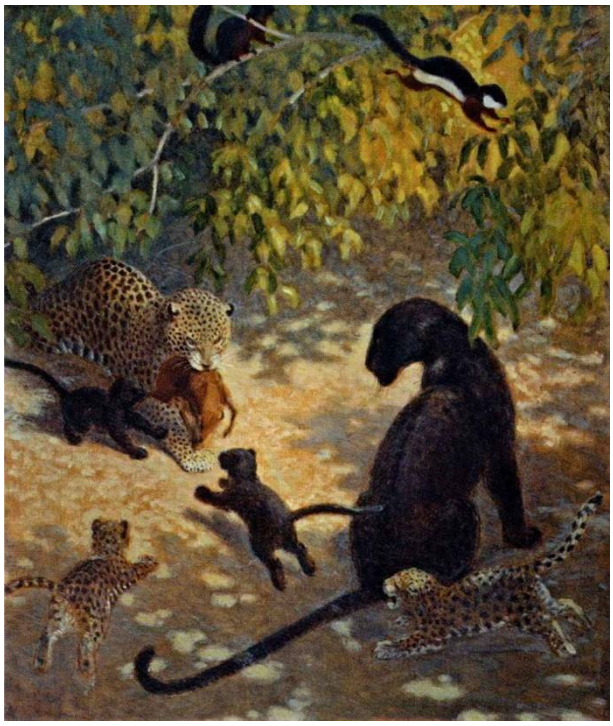


Рис. 1. Ватагин В.А. Диморфизм леопардов. 1934. Фанера, масло. 162×134 см. Дарвиновский музей. Источник: sivatherium.narod.ru.

Определение и характеристика жанра, данные В.А. Ватагиным, актуальны до сих пор, и многие уже современные исследователи активно к ним обращаются (мы также в большей степени считаем работы В.А. Ватагина основными в исследовании границ жанра). Однако само изучение анималистического жанра несколько приостановилось. Если ранее множество работ было посвящено современному советскому искусству: обзоры выставок, творчества отдельных художников-анималистов, то сегодня искусствознание, собственно, застыло на этом этапе. Истоки, история формирования и развития жанра – что логично должно было стать следующей ступенью в изучении анималистики – не вызвали интереса у историков и теоретиков искусства, а редкие попытки рассмотреть эти процессы приводят к путанице жанров и противоречиям: что отнести к анималистике?

Например, искусствовед И.В. Портнова посвятила ряд статей и полноценную монографию изучению отечественного анималистического жанра: начиная от XVIII века и заканчивая развитием анималистики в современном искусстве. В своих многочисленных трудах исследователь рассматривает истоки зарождения жанра в России, пытается проследить эволюцию анималистики, обозначить ее художественные методы. Важной является статья И.В. Портновой, посвященная теме границ жанра [7]. Здесь автор пытается: 1) обозначить, что есть анималистика, и 2) проследить пути ее развития в русском искусстве. Ссылаясь на В.А. Ватагина [7, с. 217], И.В. Портнова, однако, не совсем следует этому определению. Она отмечает, что анималистика всегда существовала в структуре других жанров [7, с. 216] и главной целью в XVIII–XIX веках была познавательная натуралистичность изображения. По мнению И.В. Портновой, только в XX веке складывается тип анималистики в понимании В.А. Ватагина, а в XIX веке образ животного рассматривался только как точное его воспроизведение [7, с. 218]. Но если жанр зарождался уже в XVIII веке, и если его принципы особенно не развивались в XIX веке, а сложились только в XX веке, что остается между? Как произошел переход от натуралистичной изобразительности к творческому

осмыслению, которое свойственно анималистике? Анималистика рождается тогда, когда освобождается от других жанров, как верно отметила в своей статье М. Стекольникова [5, с. 6], а этот процесс происходит ближе к концу XIX века. Автор упускает целый пласт развития, а именно конец XIX – начало XX века, когда в среде художников зарождается особенно активный интерес к живым анималистическим образам. К тому же, несмотря на верные ссылки и замечания, все же складывается впечатление, что анималистика для И.В. Портновой – это любое изображение животного. Эта позиция прослеживается также в статье о сложении жанровой анималистической картины в русском искусстве [9], где анималистика ограничивается только образом лошади, и в творчестве жанристов крестьянского и охотничьего направления и баталистов, перед которыми стояли несколько иные задачи, чем перед анималистами в обозначенном выше понимании слова (см. В.А. Ватагин).

Из монографии же И.В. Портновой [8] складывается впечатление, что к анималистике относится любое изображение животного, будь это портрет или натюрморт, не разграничиваются жанровые особенности и цели. На подобранном разнообразном материале и его анализе (и живопись, и скульптура, и различные культурные явления) автору также не совсем удается проследить именно эволюцию анималистического жанра и определить его специфику. Происходит размывание границ между анималистическим и не анималистическим произведением. Определение термина «анималистика» (в искусстве) так и остается нераскрытым.

Методы

При анализе анималистического жанра автором данной статьи рассматривались произведения живописи русского и западноевропейского искусства, начиная с XV до начала XX века. В качестве основной литературы мы опираемся на теоретические труды второй половины XX века и современных исследователей. Для решения поставленных задач применен комплекс методов, включающий историографический анализ, историко-культурный анализ, иконографический анализ и формально-стилистический анализ.

Результаты

Условно можно разделить зверей в произведениях искусства на «анималистические *образы*», когда имеется в виду изображение животных в рамках других жанров (бытовом, охотничьем, батальном, натюрморте и др.), и персонажей непосредственно «анималистического *жанра*» [4, с. 34], где животное и его жизнь – самоцель художественного произведения[6]. Именно на этой тонкой грани исследователи смешивают понятия, обозначая «анималистикой» любое изображение животного, не вдаваясь в *содержание* композиции. Вследствие этой путаницы сцены охоты, пейзажи со стаффажными фигурами животных, декоративные натюрморты становятся анималистическими произведениями.

Определение жанра зависит и от форм *функционирования* (*термин введен автором статьи. – Е.Г.*) персонажей-животных в искусстве, которые чрезвычайно разнообразны [4, с. 34]. Это всегда было связано с особенностями восприятия животных в культуре эпохи и непосредственно с замыслом автора. Жанр определяется целью создаваемого изображения и, соответственно, последующей интерпретацией образов. Например, еще

в эпоху палеолита зверь выступал как неотъемлемый атрибут промыслового быта человека, как знак охоты, добычи. А с появлением первых цивилизаций животное становится символическим образом и связывается с культами богов, становится их олицетворением, как в Древнем Египте, и позже эта линия развивается в культуре Древней Греции. Здесь же рождаются первые интерпретации образа природы и пейзажа, где животные становятся частью окружающей среды. Появляется тема охоты, связанная с «придворным» бытом и жизнью богов. Вместе с тем животные постоянно фигурируют в качестве персонажей мифов, связанных с метаморфозами. Таким образом, уже на самых ранних этапах мы наблюдаем интерес к животному миру, тесную его связь с мировоззрением человека [4, с. 34-35].

Так, животные в искусстве имеют следующие функции.

1. *Религиозный символ*

С появлением христианства образы животного мира переходят в новую иконографию и принимают новые символические значения (например, животные как символы евангелистов, голубь как святой дух, агнец как символ жертвы Христа, присутствие животных осла и вола в сценах Рождества и т. д.). А также звери связываются со многими агиографическими текстами (Св. Франциск, Св. Иероним, Св. Даниил, Св. Георгий). В Средние века распространяются бестиарии (в древнерусской традиции «физиологи») – иллюминированные сборники «зоологических статей» с описанием различных животных – реальных и мифических, которым приписывались аллегорические значения и нравоучительные послания. Многие мифические и символические животные также служили декором для архитектуры (см., например, романские и готические соборы в Европе, соборы Владимиро-Суздальского княжества на Руси) [4, с. 35].

2. *«Басенно»-нравоучительный (часто антропоморфный) и аллегорический символ*

В Средние века образы бестиарных животных особенно были распространены в миниатюрах, которые обычно носили более светский характер[7]. Часто они приобретают антропоморфные черты и становятся олицетворением высмеивания и отражения пороков, несут нравоучительный характер для малограмотных верующих. Эта линия восприятия образа животных достаточно устойчива в искусстве и получила яркое воплощение в творчестве уже нидерландских художников, где животные приобретают новые аллегорические интерпретации (Иероним Босх, Питер Брейгель Ст., Давид Тенирс), становятся выражением человеческих пороков, образами народных пословиц и поговорок «басенно»-нравоучительного характера [4, с. 36][8]. Эта традиция сохранилась и до более позднего времени, животные часто исполняли роль аллегории, имели «басенные» черты (что особенно ярко проявилось в творчестве американского художника Уильяма Бирда).

Аллегорическое и символическое значение животных к XV веку переходит и в развивающееся светское искусство. Зверей часто можно встретить в светских портретах. Например, в «Портрете четы Арнольфини» Яна ван Эйка (1434, дерево, масло, 81,8 x 59,7. Лондонская национальная галерея) образ собаки символизирует верность и семейное благополучие; в «Аллегории благоразумия» Тициана (1565–1570, холст, масло, 76,2 x 68,6, Лондонская национальная галерея) присутствуют символы льва, пса и кабана (рис. 2). Также образ собаки часто фигурирует в надгробиях аристократов (собака лежит в ногах у своего почившего хозяина, означая вечную

преданность). Нередко в надгробиях встречаются и мифические существа, происходящие из бестиариев (драконы и ящерицы) [4, с. 36].

Рис. 2. Тициан. Аллегория благоразумия. 1565–1570. Холст, масло. 76,2 х 68,6 см. Лондонская национальная галерея. Источник: nationalgallery.org.uk.

3. *Элемент жанровых сцен, связанных с народным или придворным бытом*

Постепенно животные освобождаются от символического значения. Стоит отметить творчество «малых голландцев» с их интересом к жизни народа и достоверным отражением крестьянского быта. Во Фландрии и Нидерландах на передний план выходит образ материального благополучия, в искусстве развиваются жанровая живопись (особенно охотничья тема) и портрет. Часто изображаются собаки, лесные звери, домашний скот (см. работы таких художников, как Паулюс Поттер, Франс Снайдерс, Питер Пауль Рубенс, Корнелис де Вос и др.). Здесь животные присутствуют как неотъемлемая часть быта (Ян Стен, Габриэль Метсю, Герард Доу, Корнелиус Бисшоп и др.) (рис. 3). Таким образом, уже в XVII веке животное окончательно приобретает светскую и реалистическую трактовку. И именно в нидерландской живописи, где эта сторона была сильно развита, животные принимают самостоятельное значение, становятся спутниками жизни человека.

Именно от малых голландцев берет начало развитие бытового жанра и в других странах. В искусстве уже XVIII–XIX веков все более растет интерес к реальной жизни, животные также находят свое место в камерных жанровых сценах как участники событий, как часть быта. Например, во Франции XVIII века, в эпоху рококо, животные стали особенно часто появляться в бытовых сценках (Ж.Б. Шарден, Ж.О. Фрагонар), а также в XIX веке в русской живописи, в частности художников-передвижников (В.Г. Перова, В.Е. Маковского, И.Е. Репина). Животные как часть быта стали одной из вечных тем жанровой живописи и с XVII по XX век, несомненно, присутствовали в искусстве.

Рис. 3. Габриэль Метсю. Девушка, продающая птицу. 1662. Дерево, масло. 61×45 см. Дрезденская картинная галерея. Источник: artchive.ru.

4. *Атрибут в портрете (светском, охотничьем, военном, придворном, позже – в качестве дополнения образа хозяина, в качестве его любимца)*

В XVI–XVII веках особенно часто животные встречаются в парадных портретах правителей и придворных, портретах военных или охотников. Животные – собаки и лошади – несомненно, изображаются уже как реальная и неотъемлемая часть образа [4, с. 36]. Звери, особенно небольшие собачки, часто фигурируют в изображениях придворного быта как реальный атрибут жизни высшего света того времени. Часто они изображаются в портретах со своими хозяевами, присутствуют на семейных портретах, в сценах охоты (портреты Диего Веласкеса, Ван Дейка, Маргерит Жерар; портреты К.П. Брюллова, В.А. Серова и др.).

В XVIII веке в жанровых сценах животные часто изображаются как верный спутник рядом с людьми, играют с детьми или изображаются на портрете с хозяином (см., например, Уильям Хогарт «Автопортрет с мопсом», 1745, холст, масло, 70×90, Галерея Тейт, Лондон; Томас Гейнсборо (1727–1788), семейные и охотничьи портреты) [4, с. 38].

В XIX веке провозвестник реализма в искусстве Гюстав Курбе также пишет «Автопортрет с собакой» (1841, холст, масло, 46,3 x 55,5, Пети Пале, Париж), по типу автопортрета Хогарта с домашним любимцем[9]. Но Курбе изобразил себя на одном с псом уровне, придал схожие черты, что также встречалось в портрете Хогарта, тем самым продемонстрировал равнозначность персонажей композиции. Человек не превосходит животное, оно ценно само по себе, как существо с душой [4, с. 42]. Эта новая и важная в XIX веке линия восприятия образов животных впоследствии

получит особенное развитие и приведет к становлению самостоятельного анималистического жанра (рис. 4).

Рис. 4. Гюстав Курбе.
Автопортрет с черной собакой.
1842. Холст, масло. 46,3×55,5 см.
Пти Пале, Париж.
Источник: wikipedia.org.

5. *Атрибут охотничьей живописи* (в жанровых сценах светской охоты животные изображаются вместе с людьми или выступают как действующее лицо, но присутствие человека подразумевается)

Тема охоты в искусстве присутствовала на всех этапах истории искусства и во всех странах. Охота в живописи была отражена и как мифологический сюжет, и как пышное светское мероприятие, придворный церемониал, и как просто промысел. Сформировался отдельный охотничий жанр. К нему относятся различные сцены подготовки к охоте, процесса охоты, образы охотников и животных в «действии», пейзажи, по-охотничьи романтично дополненные образами лесных зверей (*см. ниже. – Е.Г.*). Сюжеты изображений менялись в зависимости от традиций охоты в разное время [4, с. 45-46].

Изначально традиция охоты как в России, так и в Европе была связана с особым царским-императорским церемониалом[10]. Сценарии охоты как светских мероприятий с особой пышностью сохранялись до XIX века. Постепенно отношение к охоте меняется – охота переходит в область частного «времяпрепровождения» и развлечения. Складывается любительская охота, и развивается спортивный интерес к ней. Формируется новый тип охотника – любитель-профессионал, увлекающаяся личность. Охота становится доступна различным сословиям и уже не требует постановки «спектакля» и участия множества людей, за которыми закреплены отдельные «роли». Следовательно, растет круг заказчиков, тема охоты в искусстве и литературе активно популяризируется и поэтизируется. В охотничьей живописи в большей степени начинает поощряться достоверность и точность изображения (внимание к деталям принципов охоты, к породам животных, костюмам) [4, с. 46].

Животное в сценах охоты всегда рядом с человеком, является вторым после охотника несомненным атрибутом. В сценах охоты всегда изображаются кони, охотничьи собаки и, конечно, лесные звери-добыча: кабаны, медведи, лисы, зайцы, волки, утки и др. (Франс Снейдерс, Питер Пауль Рубенс, Эжен Делакруа, Томас Блинкс;

Н.Е. Сверчков, А.С. Степанов и др.). Здесь животные являются несомненным признаком жанра, без которых тема не будет раскрыта полностью. Животные становятся самим символом охоты (рис. 5). Также, помимо обозначения темы, звери служат формальным задачам: для демонстрации быстрого и стремительного движения, погони или для того, чтобы внушить страх – например, свирепый медведь или кабан, и показать эмоции, браваду или ловкость охотника, за редкими исключениями вроде «Наказания охотника» Паулюса Поттера (холст, масло, 84×120 см. Государственный Эрмитаж), где вся сцена – это скорее аллегорический символ. Нередко звери изображаются уже мертвыми, из чего рождается отдельный жанр натюрморта с охотничьими трофеями.

Рис. 5. Эжен Делакруа. Охота на львов. 1855. Холст, масло. 54×74 см. Национальный музей Швеции, Стокгольм. Источник: artchive.ru.

6. В натюрмортах в качестве добычи или присутствующих, дополняющих композицию персонажей (в частности как декоративный элемент в панно, в натюрмортах – обычно птицы)

В Северной Европе много внимания уделялось светскому образу жизни, а заказчиками в основном выступали не церковь или двор, но представители буржуазии. В связи с этим особенное развитие приобретает жанр натюрморта – произведения, которое становится знаком достатка владельца. В натюрмортах часто изображаются охотничьи трофеи и битая дичь или хитрые подворовывающие домашние звери. Натюрморты с трофеями были чрезвычайно популярны, в живописи они существовали вплоть до XIX века. Заказчикам – заядлым охотникам было почетно иметь дома такого рода живопись, демонстрирующую их статус и достижения в своем увлечении. Образы животных постепенно переходят и в область декора – например, многочисленные панно с образами райских животных, «Птичьи концерты» (Франкен Франс, Франс Снайдерс, Мельхиор де Хондерхутер и др.) [4, с. 37].

Или, например, натюрморты Франса Снайдерса, несравнимые по богатству и пышности (рис. 6), сумели ярко продемонстрировать все многообразие фауны. Помимо известных натюрмортов – охотничьих трофеев, в его творчестве встречаются и бесконечные торговые лавки с рыбным ассортиментом, и часто кошка или собака пытаются стащить лакомый кусочек. Такая деталь натюрморта была особенно популярна среди фламандских художников, а позже она распространилась и в другие

страны (Александр-Франсуа Депорт, Жан-Батист Шарден), где подобные сцены существовали достаточного долго.

Рис. 6. Франс Снайдерс. Натюрморт с лебедем. 1640-е. Холст, масло. 162,5×235 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Источник: arts-museum.ru.

7. *Персонаж батальной живописи (кони)*

Батальные сцены в живописи, как и охота, – одна из вечных тем. Большого внимания в этом жанре, конечно, заслужили лошади. Кони изображались в парадных воинских портретах и в самих батальных сценах (Антуан Жан Гро, Орас Верне, А.И. Зауервейд, Б.П. Виллевальде, П.О. Ковалевский, В.В. Верещагин, Ф.А. Рубо, Н.С. Самокиш и др.) (рис. 7).

Рис. 7. Орас Верне. Битва при Лас-Навас-де-Толоса в 1212 году. 1817. 405×492 см. Версальский дворец, Париж. Источник: collections.chateauversailles.fr.

Невозможно представить бой без кавалерии и лошадей. Они особенно экспрессивные, выразительные в своей стати и динамике. Присутствие коней в батальной живописи – это не просто символ (как, например, гончие собаки – символ охоты), но и отражение реалий времени, без которых невозможно представить бой (разве что морской бой обходился без лошадей). При этом именно образ лошади, не просто как средства к ведению боя, но как военного товарища, стал наиболее

важным в этом жанре. В связи с этим отдельно в творчестве художников развивается ***иппический жанр*** – произведения, где образ лошади занимает центральное место, и который сохранил значимость на протяжении всего XIX века и перешел в начало XX века (Джордж Стаббс, А. Орловский, Н.Е. Сверчков, М.К. Клодт, Теодор Жерико, Алфред Маннингс, Эдгар Дега и др.).

8. *Персонаж пейзажа (анималистического пейзажа)*

Присутствие животных в пейзаже – также древняя традиция. Природа невозможна без живых существ – птиц и зверей, без них она является неполной. Так, в пейзажах часто не только люди, но и звери (овцы, коровы, птицы и др.) служат статфажными фигурами, позволяющими оживить картину, внести движение и некоторый сюжет в произведение. Такая традиция классического пейзажа получила распространение в XVIII веке, оказалась достаточно устойчивой и развивалась на протяжении всего XIX века, смело перешла в искусство XX века. Особенно ярко пейзаж начал развиваться в 1830-х годах, в творчестве художников «барбизонской школы». В их произведениях образы животных стали идиллическим выражением красоты природы, звери существовали в пейзаже как его часть (Камиль Коро, Шарль Франсуа Добиньи, Жюль Дюпре, Констан Тройон и др.) (рис. 8).

Рис. 8. Констан Тройон. Отправление на рынок. 1859. Холст, масло. 260,5×211 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник: hermitagemuseum.org.

В творчестве «барбизонцев» изображены в основном домашние животные: овцы, коровы, лошади, собаки – те, которые близки человеку. Они существуют в рамках пейзажа и отсылают к жанровым сценам сельского быта. Эта традиция бытового пейзажа с животными также получила развитие и в русской живописи (М.К. Клодт, И.И. Шишкин, С.И. Светославский, В.А. Серов, А.С. Степанов и др.) [4, с. 43].

Обозначим, что анималистический пейзаж – это пейзаж, где животное не совсем является стаффажным дополнением или атрибутом, но выступает в роли персонажа на равных с самим пейзажем [4, с. 45]. Тем не менее анималистический пейзаж нельзя считать анималистикой, так как пейзажу все же отводится большее значение, что и образу животного.

Отдельным направлением является *охотничий* пейзаж, где образы природы и животного подбираются особенно тщательно. В данном случае пейзаж должен отражать не просто определенный сезон охоты (зима, осень, лето), время суток, но и изображать животное, на которое принято охотиться в этот период. Сам охотник и процесс охоты остаются в стороне, цель художника – передать именно идиллическое состояние дикой природы. Часто персонажами таких пейзажей становятся исключительно дикие животные: лоси, кабаны, медведи, волки, львы и др. (Е.А. Тихменев, граф Л.В. Муравьев и др.).

Таким образом, мы видим основные функции животных в живописи и очевидно, что зверь в таком контексте всегда играет подчиненную общей идее роль. Так, животные не выступают в качестве главных героев, не раскрываются их характеры, не передаются эмоции и чувства [4, с. 49]. Отношение художника к зверю – скорее нейтральное, нет соучастия к его жизни. Именно соотношение значимости образа животного и содержания композиции, место животного (подчиненное или центральное), его выразительность и роль в сюжете определяют границы жанра анималистики.

В целом, мир животных всегда был интересен человеку и в особенности художнику: всегда их анатомию изучали, существовали атласы, всегда с любовью включали в свои композиции. Отношение к анималистическому жанру как к вспомогательному существовало в искусстве вплоть до XIX века и эпохи романтизма, когда художникам стал особо интересен мир природы, ее многообразие. В это же время появляются новые научные открытия и философские теории, появляется возможность путешествовать, открываются зоологические сады. Теперь звери все больше фигурируют в культуре в целом и чаще появляются в живописи, приобретают самостоятельность, становятся все более реалистичными (Теодор Жерико, Эжен Делакруа). Художники все больше понимают свою натуру, появляется желание раскрыть образ зверя как самостоятельного героя.

Постепенно меняется отношение к образам животных. Изначально люди и художники понимали, что звери – это часть природы, проявление ее многообразия. Считалось, что мир человека и мир животного, цивилизация и природа противопоставлены, но теперь животное стало восприниматься на равных с человеком – как достойный персонаж живописи. Рождается отношение к животному как существу, способному мыслить, как человек, – испытывать и выражать чувства, быть верным другом, любить. Художники признают, выражают свое сочувствие, понимание и уважение. Так, в жанровых сценах XIX века животные выступают уже как друг человека, сопереживающий и поддерживающий, но при этом не становятся антропоморфными существами из сказок и басен, а остаются животными. Такое восприятие зверя особенно распространилось в странах Северной Европы (Англия, Германия). Художники часто обращаются к сюжетам как из лесной жизни, так и к сценам повседневности, и выражают отношения животных, их взаимодействия друг с другом или с человеком (Франк Патон, Джон Эммс). Особенно ярко эта тенденция

проявилась в творчестве сэра Эдвина Ландсира. Животные в его произведениях по-настоящему скорбят, тоскуют, переживают за человека или друг за друга. Наделение животных человеческими нравственными качествами, отражение их чувств также типично для творчества немецкого художника Августа Шенка. Основная задача художников – показать чувства зверя, раскрыть его душу (например, А. Шенк «Страдание», 1878–1880, холст, масло, 251,2 х 151, Национальная галерея Виктории, Мельбурн; сэр Эдвин Ландсир «Тоска. Главный скорбящий по старому пастуху», 1837, холст, масло, 45,7 х 61, Музей Виктории и Альберта, Лондон) (рис. 9). Именно такое новое понимание зверя, интерес к его сущности становится началом анималистического искусства.

Рис. 9. Эдвин Ландсир. Скорбящий по старому пастуху. 1837. Холст, масло. 45,7×61 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник: collections.vam.ac.uk.

Исходя их этого нового отношения к образу животного, нового его восприятия и интерпретации, в XIX веке жанр анималистики утверждается как самостоятельный. Анималистические произведения перестают служить идее, связанной с другими жанрами. Формируются две линии развития жанра: 1) дикие животные, которые позиционируются как образ силы и красоты, представители мира природы, художник любуется зверем со стороны и выражает свое восхищение; 2) домашние животные, которых изображают как преданного друга человека с собственным образом мыслей, художники выражают свою любовь и сопереживают героям [4, с. 44]. Появляется тип художника-анималиста, в творчестве которого анималистические композиции становятся основным направлением[11]. Во Франции в XIX веке одним из ведущих анималистов стала художница Роза Бонёр, которая писала домашних овец, коров, лошадей, а также делала зарисовки в зоологических садах и исполнила ряд известных произведений с дикими животными (львами, тиграми) (рис. 10). Художница достигла максимальной достоверности и живости в своих работах. Ее животные не помещаются в драматические ситуации и не наделяются человеческими эмоциями, но при этом они выразительные, настоящие в своей природе и натуре.

Рис. 10. Роза Бонер. Львы. 1895. Холст, масло. 63,7×100,5 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Источник: pushkinmuseum.art.

Вместе с тем в рамках анималистического жанра и линии «животное – главный герой» можно выделить и *поджанры*, которые, с одной стороны, ставят в центр изображения самого зверя, но при этом отвечают иным задачам: 1) *научные зарисовки (анатомические атласы; научная анималистика)* и 2) *«портреты» выдающихся рысаков и охотничьих собак*.

В первую очередь следует отметить, что в названных двух поджанрах нет стремления говорить о животном как о живом мыслящем существе, нет цели вызывать эмоциональное сочувствие, раскрыть персонаж. Следовательно, и научная иллюстрация, и «портрет» не совсем могут являться анималистикой, так как животные здесь имеют определенную функцию, а не являются самостоятельным героем.

В научной иллюстрации важно показать именно анатомическую точность изображения, подробно и детально представить как самого зверя, так и среду его обитания, раскрыть его привычки и повадки, всесторонне исследовать его. Прорывом и даже исключением можно считать советскую научную анималистику, которая доказала, что не обязательно воспринимать зверя исключительно как предмет изучения, что это не исключает его живую сущность.

В звериных же «портретах» художник ставит цель показать животное в наиболее выгодном ракурсе, наиболее точно и детально, поместить его в необходимую среду – ипподром или лес. В подобных изображениях на первый план выдвигается достоверность изображения породы и масти, допускается идеализация образа, по аналогии с парадными портретами высокопоставленных лиц [4, с. 39]. Образ жизни зверя, его связь с природой, натура и характер в данном случае не являются основным предметом изображения. В целом, задача портрета – показать пса или рысака как своего

рода «трофей», «предмет гордости» хозяина. Тем самым образ зверя, как и в «препарирующих» научных атласах, несколько «умерщвляется» и понимание его как живого существа уходит на второй план. В целом, являются ли научная иллюстрация и «звериный портрет» анималистикой – вопрос спорный и требует более подробного рассмотрения.

Разновидностью портрета животного, но уже строго в рамках анималистики, можно назвать изображения домашних питомцев в уютной обстановке, в интерьере (И.-А.-Г. Швабе, Н.Е. Сверчков, Генриетта Роннер-Книп, Чарльз ван ден Вейкен) (рис. 11). Они более приближены к человеку. В XIX веке самостоятельные изображения животных, в особенности кошек и собак, в интерьере, часто вместе с детьми стали очень популярны и востребованы среди заказчиков. Анималистикой эти произведения можно считать именно исходя из отношения художника к образу: интереса к его натуре, характеру и поведению. Животное как друг и как полноценное действующее лицо – в данном случае это определяет суть анималистического жанра. Такие «зарисовки» питомцев наполнены особенной теплотой, более располагающие к себе, здесь есть возможность показать их индивидуальный характер, и поэтому в данном случае мы действительно можем говорить об анималистическом жанре.

Рис. 11. Генриетта Роннер-Книп. Котенок за игрой. 1860–1878. Дерево, масло. 32,8×45,2 см. Риксмузеум, Амстердам. Источник: rijksmuseum.nl.

Итак, принципиальная разница между «*анималистическим образом*» и «*анималистическим жанром*» проявляется: 1) в «функции» животного в изображении и 2) в отношении художника к образу и композиции в целом [4, с. 48]. Так, при исследовании произведения с изображением животного стоит рассматривать эти два пункта и ответить на вопрос: какая роль у животного – подчиненная или главная? Животное нужно художнику, чтобы дополнить работу, или животное явилось целью?

Подведем итог и определим анималистический жанр как *жанр произведения живописи, графики или скульптуры, где животное становится целью изображения, раскрывается как полноценный персонаж, равноправный человеку, со своей сюжетной линией, индивидуальным характером. Анималистические произведения ставят своей целью не только показать зверя с точки зрения анатомической точности, но и внести в его образ эмоциональную составляющую*.

Тема анималистики в искусстве все еще остается нераскрытой в научной литературе. Данная систематизация и попытка провести терминологические границы позволит обратиться к дальнейшему подробному изучению специфики и истории развития жанра.

Примечания

1. «Анимализм; м. [от лат. animal – животное] – жанр изобразительного искусства (живописи, графики, скульптуры), основным мотивом которого является изображение животных» [1].

2. Одна из последних крупных выставок с сопроводительной статьей М. Стекольниковой и А. Боровского прошла в 2004 году в Русском музее [5].

3. Существуют отдельные зоопсихологические исследования: см., например, работы Никольской А.В., Сотской М.Н., Фабри К.Э., Щуковой Г.В., Alison Natasi, Jordi Jarque и др. [6, 10, 13, 14, 15, 16].

4. Современный российский художник Ростан Тавасиев работает с игрушками-животными, создавая новые произведения. Работа с анималистическим образом и его новая интерпретация позволяют отчасти отнести автора к анималистам нового поколения.

5. Этот вопрос является отдельной темой для исследования и выходит за рамки данной статьи.

6. Термины «анималистический образ» и «анималистический жанр» введены автором статьи с опорой на труды В.А. Ватагина.

7. В России вплоть до XVIII века не существовало светского искусства, но развивалась христианская живопись, и животные оставались в пределах именно религиозных трактовок.

8. Например, обезьяна – символ греха и безнравственности, позже обезьяна стала пародийным, ироничным образом человека и его деятельности; сова – символ мудрости, собака – символ преданности, кролик – как символ чистоты, так и земных страстей и искушений и т. д. Ян Брейгель, Питер Брейгель, позже Дэвид Тенирс Младший пишут обезьян, «монограммой» Босха стала сова и др.

9. Курбе также часто изображал сцены охоты, где основными персонажами становились животные, а не люди: охотничьи псы, олени, лошади. Также художник писал и отдельные образы животных – лис, лесных оленей, портреты домашних собак, изображения коров и быков.

10. Например, русская царская охота происходила по определенному сценарию, для каждого вида охоты – соколиной, псовой, медвежьей и др. – сценарий был особенный. Она отличалась пышностью и богатством, широтой размаха, в охоте принимало участие большое количество людей разных должностей, нередко охотничий церемониал служил способом дипломатической коммуникации. Дворяне также не оставались в стороне от царского обычая и активно увлекались охотой, разводили скакунов и охотничьих собак, тщательно планировали свои долгие выезды на охоту.

11. Например, в Англии: Чарльз Бертон Барбер, Чарльз ван Эйкен; в Германии: Иоганн Каспар Гертерих, Иоганн Фридрих Вольтц, Генрих Иоганн фон Цюгель; во Франции: Филипп Руссо; в Америке: Уильям Холбрук Берд и др.

Литература

1. Анимализм // Большой толковый словарь русского языка / Ред. С.А. Кузнецов. – 1-е издание. – СПб.: Норинт, 1998. URL: http://endic.ru/kuzhecov/Animalizm-103.html (дата обращения 20.09.2019).

2. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи / Сост. И.В. Ватагина. – М.: Советский художник, 1980. – 213 с.

3. Ватагин В.А. Изображение животного: записки анималиста. – М.: Искусство, 1957. – 170 с.

4. Гордеева Е.В. Творчество А.С. Степанова: от охотничьего к анималистическому жанру: дипл. работа (диссертация магистра истории искусств). Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики». – Москва, 2019.

5. Домашние и дикие: Анималистика в русском искусстве XVIII–XX веков из собрания Гос. Русского музея / Гос. Русский музей; Науч. рук. Е.Н. Петрова; Авт. ст. А. Боровский, М. Стекольникова. – СПб.: Palace Editions, 2004. – 152 с.

6. Никольская А.В. Зоопсихология и межвидовая психология. – М., 2010. – 354 с.

7. Портнова И.В. Анималистика в отечественном искусстве XVIII–XX веков: проблема границ жанра // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – № 4. – С. 216-219.

8. Портнова И.В. Анималистические искусство в России XVIII – первой половины XX века. – М.: Спутник, 2013. – 511 с.

9. Портнова И.В. Сложение жанровой анималистической картины в творчестве русских художников второй половины XIX века // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2009. – № 64 (5). Изд. СГУ – С. 279-284.

10. Сотская М.Н. Зоопсихология и сравнительная психология в 2 ч. Часть 1: Учебник и практикум для академического бакалавриата. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – 323 с.

11. Тиханова В.А. Лик живой природы: очерки о советских скульпторах-анималистах. – М.: Сов. художник, 1990. – 238 с.

12. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: Типография морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.

13. Фабри К.Э. Основы зоопсихологии. – М.: Российское психологическое общество, 1999. – 464 с.

14. Шукова Г.В. Межвидовое взаимодействие человека и домашних животных как предмет экопсихологического исследования // Экопсихологические исследования-3: сб. науч. ст. под ред. В. И. Панова. – М.; СПб., 2013. – С. 76-109.

15. Alison Nastasi, Why do people seem to care more about the suffering of animals than humans? // Hopes&Fears. URL: http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/215977-cecil-animal-human. Перевод публикации: Страховская Ольга. Почему мы больше сочувствуем животным, чем людям. 2015 // Wonderzine. URL: https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life-opinion/215687-stop-the-violence (дата обращения 20.09.2019).

16. Jordi Jarque. El vínculo afectivo con los animales // La Vanguardia, 2013, November 22. URL: https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20131122/54393704768/el-vinculo-afectivo-con-los-animales.html. Перевод с испанского: Жорди Харке. О привязанности к животным // ИноСМИ.ru. – 2013. – 22 ноября. URL: https://inosmi.ru/world/20131208/215311775.html vida/20131122/54393704768/el-vinculo-afectivo-con-los-animales.html (дата обращения 20.09.2019).

Статья поступила в редакцию 28.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021

ANIMALISTIC ART: THE PROBLEMS OF TERMINOLOGY AND GENRE FRAMES

Gordeeva Ekaterina Vyacheslavovna
Art historian, Master of Arts,
National Research University "Higher School of Economics".
Russia, Moscow.
evgordeeva.23@gmail.com

Abstract

Animalistic Art is one of the most ancient genres. Its history dates back to Paleolithic era, and in XIX – XX centuries it had the peak of the development. The depiction of animals has always been an essential part of painting, sculpture, decorative arts. Nevertheless, there animalistic genre and its evolution are relatively little studied. The problem of terminology and genre frames – a sufficient part for scientific research of animal art, which gives the direction for further analysis. But it hasn't been taken as a subject among art historians yet. This article pays attention to the reasons of waning interest to animalistic art among specialists; raises the problem of relevance and importance of this genre. The article provides a review of different genres in terms of the art history. The comparison of different interpretations of animal images provides an opportunity to make a precise definition of genre, to understand its specificity and distinguish animalistic art-objects among others. This theoretic essay can be considered as the first step for future studies.

Keywords: animal; animalistic art; genre; art; painting; terminology; theory; review.

Bibliographic description for citation:

Gordeeva E.V. Animalistic art: the problems of terminology and genre frames. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), 301-322. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/31/ (In Russian).

References

1. *Animalizm* [Animalism]. In: *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Big explanatory dictionary of the Russian language. Ed. by S. A. Kuznetsov]. 1st edition. St. Petersburg, Norint, 1998. Available at: http://endic.ru/kuzhecov/Animalizm-103.html (accessed 20.09.2019). (In Russian)

2. Vatagin V.A. *Vospominaniya. Zapiski animalista. Stat'i* [Memories. Notes of the animal painter. Articles. Comp. by I.V. Vatagina]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1980. 213 p. (In Russian)

3. Vatagin V.A. *Izobrazhenie zhivotnogo: zapiski animalista* [Depiction of an animal: notes of an animal painter]. Moscow, Iskusstvo, 1957. 170 p. (In Russian)

4. Gordeeva E.V. *Tvorchestvo A.S. Stepanova: ot okhotnich'ego k animalisticheskomu zhanru* [Creativity of A.S. Stepanov: from hunting to animalistic genre: thesis (dissertation, master of art history)]. Moscow, Research University Higher School of Economics, 2019. (In Russian)

5. *Domashnie i dikie: Animalistika v russkom iskusstve XVIII–XX vekov iz sobraniya Gos. Russkogo muzeya* [Domestic and wild: Animalism in Russian art of the XVIII – XX centuries from the collection of the State Russian Museum. Ed. by E.N. Petrova]. St. Petersburg, Palace Editions, 2004. 152 p. (In Russian)

6. Nikolskaya A.V. *Zoopsikhologiya i mezhvidovaya psikhologiya* [Zoopsychology and interspecific psychology]. Moscow, 2010. 354 p. (In Russian)

7. Portnova I.V. *Animalistika v otechestvennom iskusstve XVIII–XX vekov: problema granits zhanra* [Animalism in Russian art of the XVIII – XX centuries: the problem of the boundaries of the genre]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova – Bulletin of the Kostroma State University*, 2014, No. 4, pp. 216-219. (In Russian)

8. Portnova I.V. *Animalisticheskie iskusstvo v Rossii XVIII – pervoi poloviny XX veka* [Animalistic art in Russia of the XVIII – the first half of the XX century]. Moscow, Sputnik, 2013. 511 p. (In Russian)

9. Portnova I.V. *Slozhenie zhanrovoi animalisticheskoi kartiny v tvorchestve russkikh khudozhnikov vtoroi poloviny XIX veka* [The addition of a genre animalistic picture in the works of Russian artists of the second half of the XIX century]. *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of the Stavropol State University*, 2009, No. 64 (5), pp. 279-284. (In Russian)

10. Sotskaya M.N. *Zoopsikhologiya i sravnitel'naya psikhologiya v 2 ch. Chast' 1: Uchebnik i praktikum dlya akademicheskogo bakalavriata* [Zoopsychology and comparative psychology in 2 parts. Part 1: Textbook and workshop for academic undergraduate]. Moscow, Yurayt, 2019. 323 p. (In Russian)

11. Tikhanova V.A. *Lik zhivoi prirody: ocherki o sovetskikh skul'ptorakh-animalistakh* [The face of wildlife: essays on Soviet animal sculptors]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1990. 238 p. (In Russian)

12. Urvanov I.F. *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytakh. Sochineno dlya uchashchikhsya khudozhnikom I.U.* [A brief guide to the knowledge of drawing and painting of a historical kind, based on speculation and experiments. Composed for students by the artist I.U.]. St. Petersburg, Tipografiya morskogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa, 1793. 133 p. (In Russian)

13. Fabry K.E. *Osnovy zoopsikhologii* [The basics of zoopsychology]. Moscow, Russian Psychological Society, 1999. 464 p. (In Russian)

14. Shukova G.V. *Mezhvidovoe vzaimodeistvie cheloveka i domashnikh zhivotnykh kak predmet ekopsikhologicheskogo issledovaniya* [Interspecific interaction of humans and domestic animals as a subject of ecopsychological research]. In: *Ekopsikhologicheskie issledovaniya-3* [Ecopsychological research-3: Proceedings. Ed. by V.I. Panov]. Moscow, St. Petersburg, 2013, pp. 76-109. (In Russian)

15. Alison Nastasi. Why do people seem to care more about the suffering of animals than humans? In: Hopes&Fears. URL: http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/215977-cecil-animal-human (accessed 20.09.2019).

16. Jordi Jarque. *El vínculo afectivo con los animales* [The emotional bond with the animals]. In: La Vanguardia, 2013, November 22. URL: https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20131122/54393704768/el-vinculo-afectivo-con-los-animales.html (accessed 20.09.2019). (In Spanish)

Received: October 28, 2019.

ОТ РЕДАКЦИИ:

Лама Ганхуугийн Пурэвбат – художник-иконописец, религиозный деятель современного монгольского буддизма, автор фундаментальных работ по буддийскому искусству, основатель и настоятель монастыря Улзий бадруулагч хийд.

С разрешения автора мы публикуем фрагмент из книги «Их Монголын суврага: онол хийгээд бутээх ёс» [Великие монгольские ступы: теория и традиции создания. – Улан-Батор, 2005. С. 361-368 (На монгольском языке)], в переводе с монгольского языка С.М. Белокуровой.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.022 УДК 75.046:24

ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СТУП В ЖИВОПИСИ ТАНКА

Лама Ганхуугийн Пурэвбат
Перевод с монгольского: С.М. Белокурова

Библиографическое описание для цитирования:

Пурэвбат Г. Традиции изображения ступ в живописи танка // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 323-332. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.022. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/32/.

Ключевые слова: буддийское искусство; танка; рукописная танка; печатная танка; ступа; традиция; техника; лама Пурэвбат; Монголия.

Традиции изображения ступ в танковой живописи на подготовленном фоне весьма разнообразны. Существует несколько последовательно разработанных методов, подразделяющихся на следующие типы:

1. рукописная танка,
2. печатная танка,
3. комбинированный тип, включающий первые два.

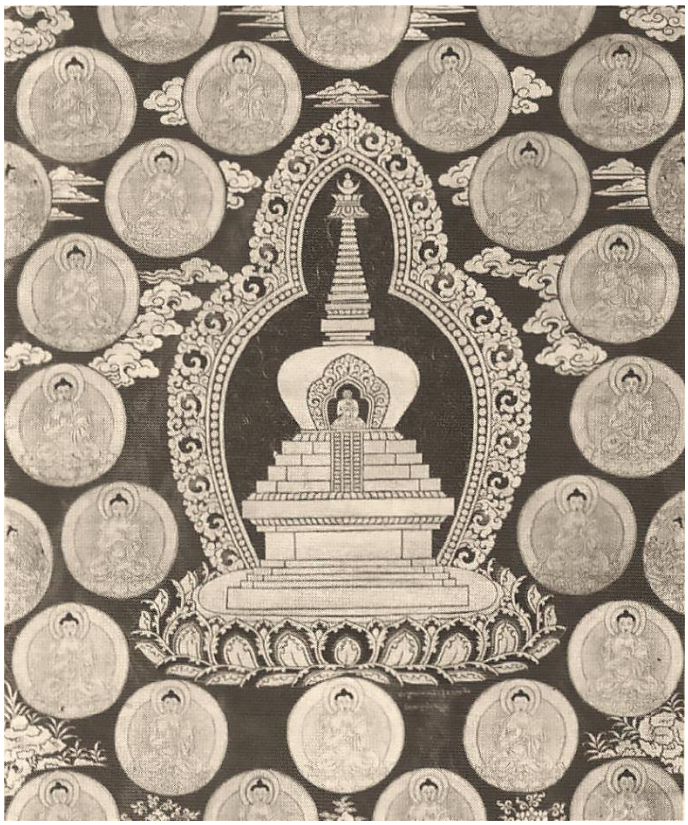


Рис. 1. Ступа, сходящая с небес (танка).

I. Рукописная танка

Для создания образа ступы, предназначенного для свершения ритуалов, используется метод копирования. Изображение переносится на холст через прокалывание и прорисовку графитом. Затем наносится 32 грунта, накладывается цветной грунт, полученный из краски 16 видов, выполняется прорисовка, проводятся контуры, все проверяется и завершается окроплением. Все необходимые действия, связанные с созданием сакрального образа вплоть до смешивания красок и манеры держания кисти, требуют высокого художественного мастерства.

Рис. 2. Танка, изображающая Будду Шакьямуни в окружении восьми ступ. Художники – первые ученики ламы Пурэвбата, мастера танки Д. Ухаанзаяа (слева) и Ц. Энхмандах (справа).

II. Печатная танка

Подготовка печатной танки начинается с выбора дерева и его тщательной просушки. Затем на прозрачную бумагу наносится первичный рисунок образа и клейстером наклеивается на доску.

Затем с помощью проколов, выемок, больших и малых ножей на доске вырезается рисунок. В конце работы, согласно традиции, доска пропитывается маслом.

В конце подготовки печати черные чернила или красная киноварь ровным слоем наносится на доску, и ровно вырезанный на доске образ печатается на бумаге, холсте или шелке. Таким образом создаются образы ступы в печатных танках, в том числе посвященных отдельным духам, а также в изображениях, используемых в погребальных обрядах.

Суть ступы отражена в следующем примере: «Печатная танка – покрывало Дхармы».

Об освященной ступе

Освященная ступа сопровождается словами мантры. Эти слова создают тело для умершего, если им поклоняются, слушают, сохраняют, читают, держат в устах после прочтения и используют их в богослужениях об умерших живых существах.

От основания Вселенной до сегодняшних дней пять непрерывных грехов и прочие дурные дела, уничтожившие учение (*дхарму*), будут очищены, равно и препятствия будут разрушены.

Своими силами от дурной кармы избавятся живые существа в аду, животные, все во вселенной смерти и страдания и даже те монахи, кто рожден был с плохой кармой.

И те, кто рожден в аду животных или в иных страданиях, даже оттуда возродятся в райских землях.

Страдание, рожденное в чистой земле, завершится с уходом бодхисаттвы.

Над телами, подлежащими оставлению или кремации, перед похоронным обрядом создается (изображается) освященная ступа на покрывале. Это считается равносильным воздвижению настоящей ступы. Если грехи не позволяют родиться с благоприятной кармой, освященная ступа снимает причину и уменьшает силу влияния злой судьбы так, что последующее рождение будет в доброй карме.

И даже черт не сможет войти в тело.

Все благодеяния, наряду с более тонкими подробностями действий и смыслов освященной ступы, проповедуются в трактатах «Светлая сутра Бэндурьяа», «Сутра основания мирной земли», «Основание для уничтожения препятствий на пути действия Всеведущим очистителем», «Положение об избавлении от злой кармы», «Начальное основание Всеведущего и Победоносного», «Основание уничтожения грехов (грязи)», «Основание тайного праха», «Украшение 100000 будд», «Сердце сакральной постройки».

Среди благодеяний:

Только услышав слова освящения, можно избавиться от препятствий, созданных за 100000 эпох.

Не смогут родиться адские твари, племена асуров, не возродится мир смерти. Когда освящение произносится, слушается или копируется, все живые существа становятся чистыми.

Освящение хранят, написав на острие знамени победителя; хранят в склоне высокой горы, обо, в стене ступы. Тот, кто увидит ее или рядом окажется, или в тень попадет, или перед ветром устоит, полностью очистит свои грехи, сделает карму светлой и избежит опасности в нынешней жизни. […]

Болезни уйдут.

Препятствия очистятся.

Все избавятся от плохой судьбы.

Тот, кто ежедневно 21 раз будет это читать, совершит ритуал поклонения миру. Будет у него долгая жизнь. Будет безмятежно блаженствовать. Избежит горя. Вечные желания достигнут идеала. А также прочих милостей неизмеримо много.

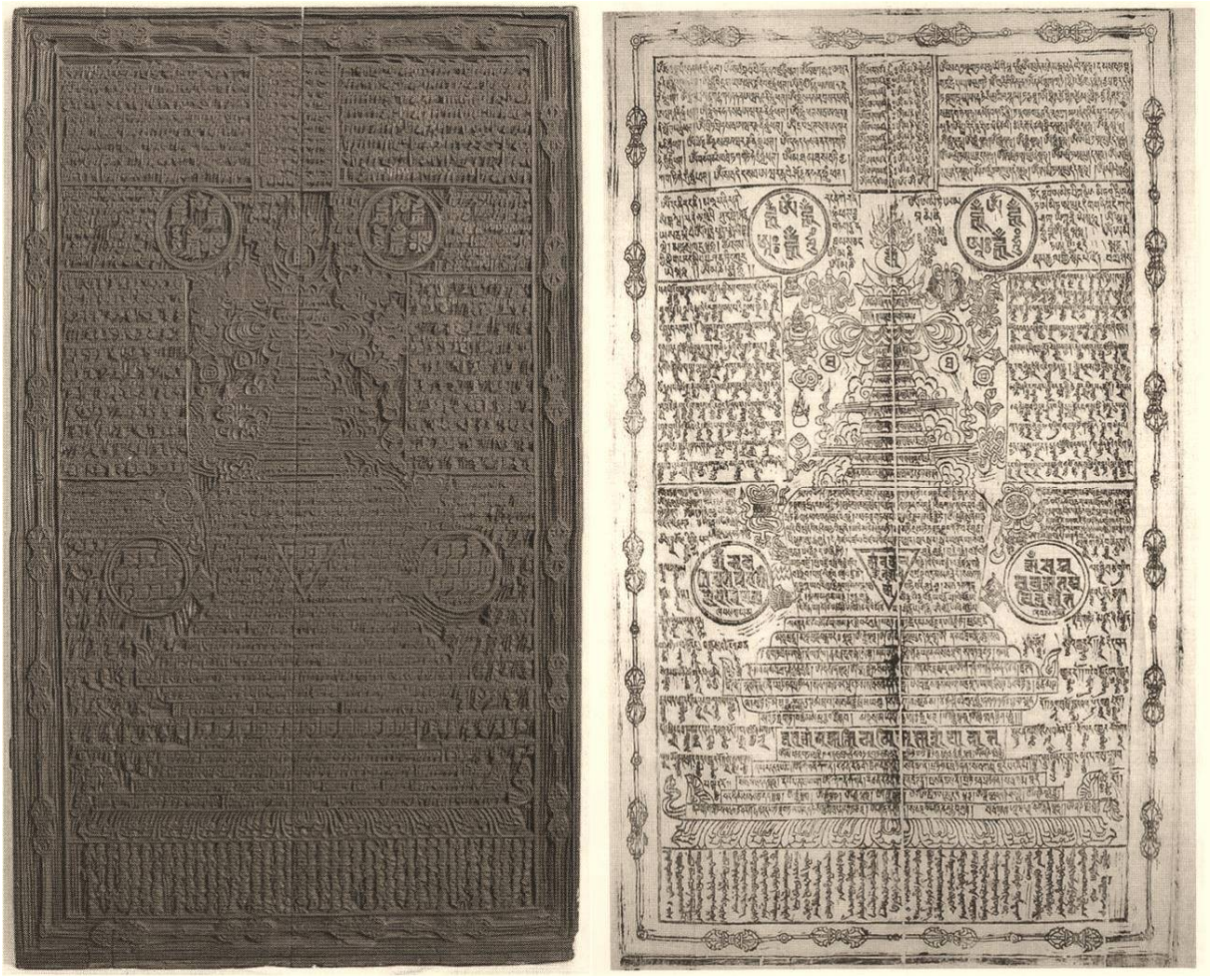


Рис.3. Деревянная доска с рисунком для покрывала Дхармы для покрытия умершего и оттиск на ткани.

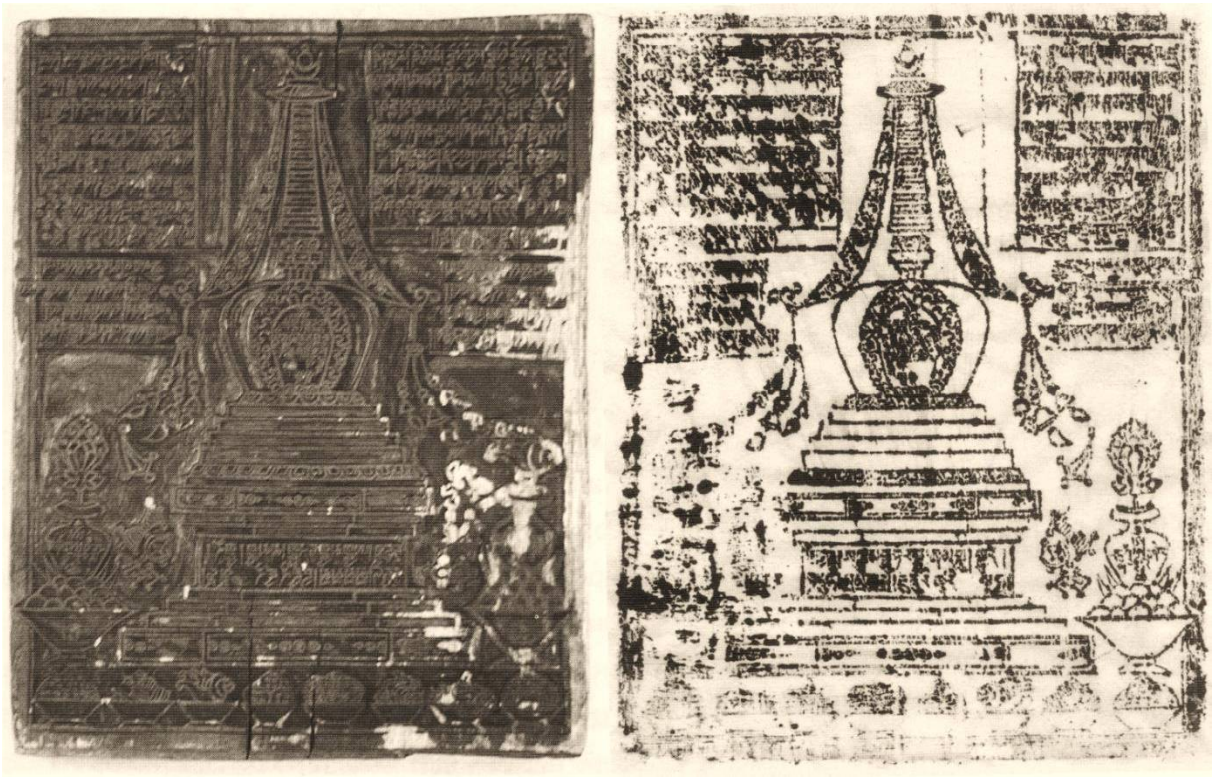


Рис. 4. Ступа Всеведущего духа-очистителя препятствий, или ступа Преодолевающего препятствия на дереве и ее оттиск (тантрические ступы, защищающие от плохой кармы).

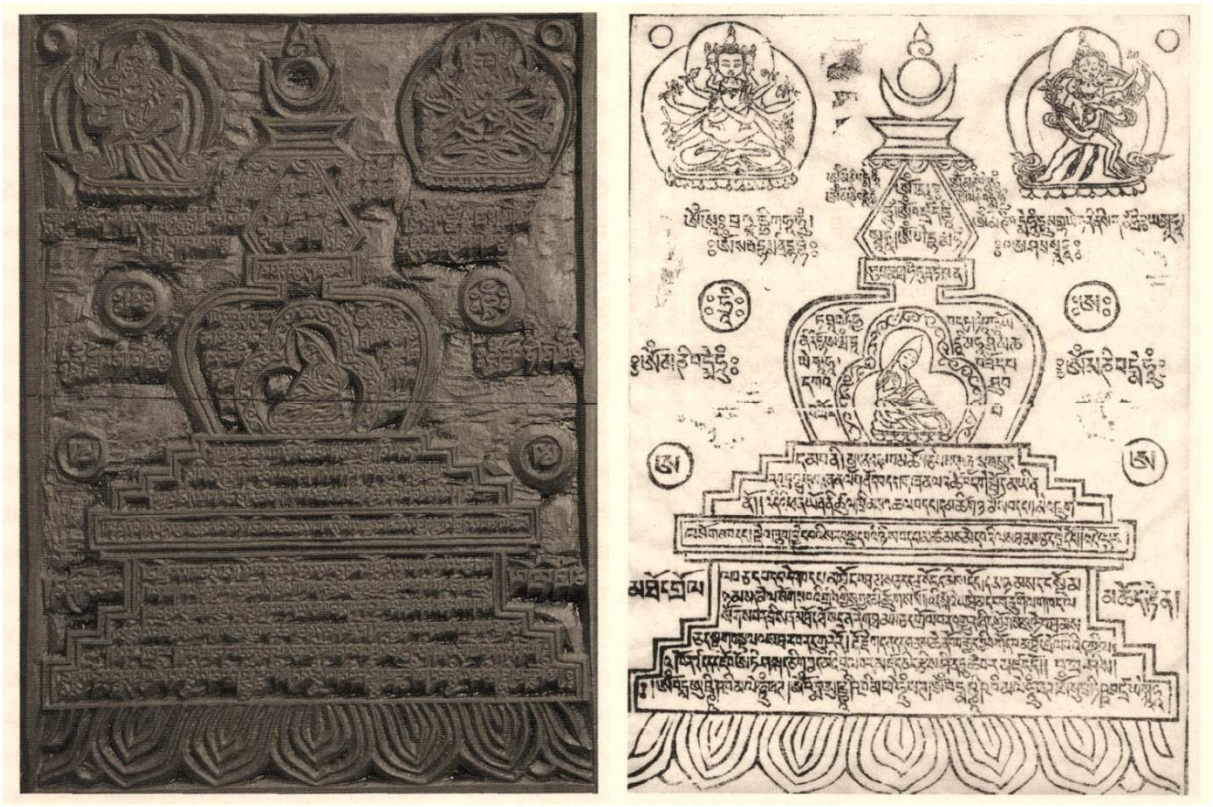


Рис. 5. Ступа Всеведущего духа-очистителя препятствий, или ступа Преодолевающего препятствия на дереве и ее оттиск (тантрические ступы, защищающие от плохой кармы).

Тот, кого называют Всеведущий дух-очиститель, от поклонения ему может стать бурханом. И мудрость его воплощена в ступе Преодолевающего препятствия.

Рис. 6. Оттиск ступы Преодолевающего препятствия (тантрические ступы, дарующие свободу от страданий путем их созерцания).

Ступа Преодолевающего препятствия и знание, по словам Бурхана, способна очистить все дурные деяния в землях, где обосновались порок и хаос, где нарушаются клятвы и обеты. Тот, кто будет у тела ступы, увидит его, избавится от плохой кармы. В этих землях изображение ступы крепят на притолоку у входа в юрту, словно создавая ее. Те, кто увидит изображение, услышит о нем, запомнит его, смогут избавиться от всех мук вселенной. Говорят, что в высших сферах за один миг слуга божий Жову Адиша создал восемь великих построений на основании мандалы хот (*мандала, применяющаяся в градостроительстве и планировке зданий. – Прим. перев.*) для совершения множества обрядов.

Рис. 7. Оттиск благословенной ступы восставшего Будды, собранной за три месяца благословений Победителем буддой Янбанжандом.

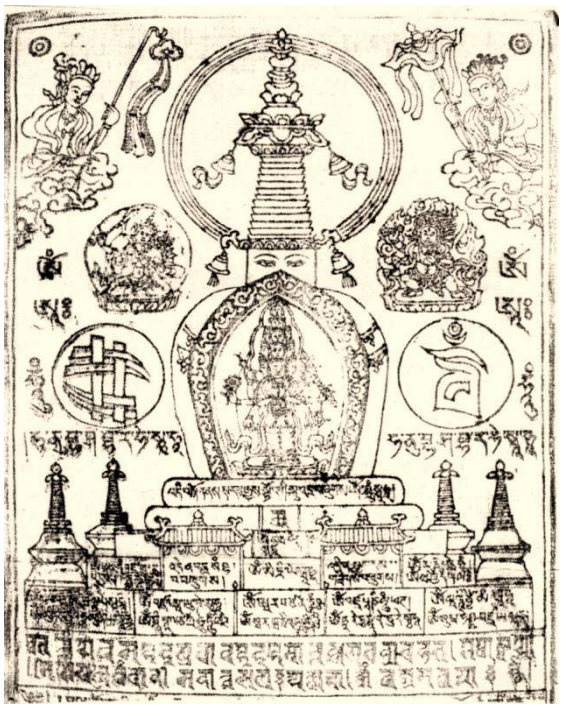


Рис. 8. Оттиск великой ступы догшида (гневное божество, защитник буддийского учения. – Прим. перев.) Хэруги. Одна из восьми великих ступ, построенных для укрощения восьми видов колдовства восьми ведьм. Ступа построена в земле Балб, в ней, внутри древа жизни, погребено тело бурхана земли Магад – Жарун Хашора.

Рис. 9. Ступа, очищающая землю, дерево, воду, камень от болезней и всего плохого.

Рис. 10. Ступа восьми гэгэнов (святых. – Прим. перев.), уменьшающая вред лусов (духов природы. – Прим. перев.) и хозяев земли.

Рис. 11. Дух, благословляющий ступу.

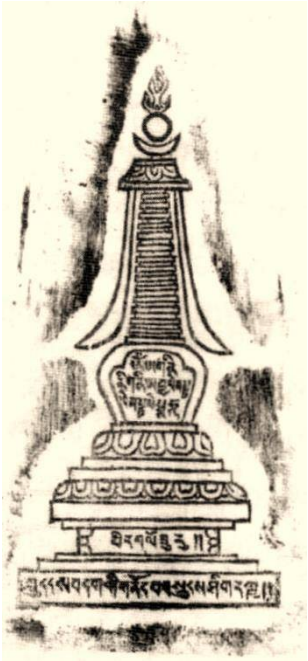


Рис. 12. Ступа, очищающая от вреда лусов и хозяев земли.

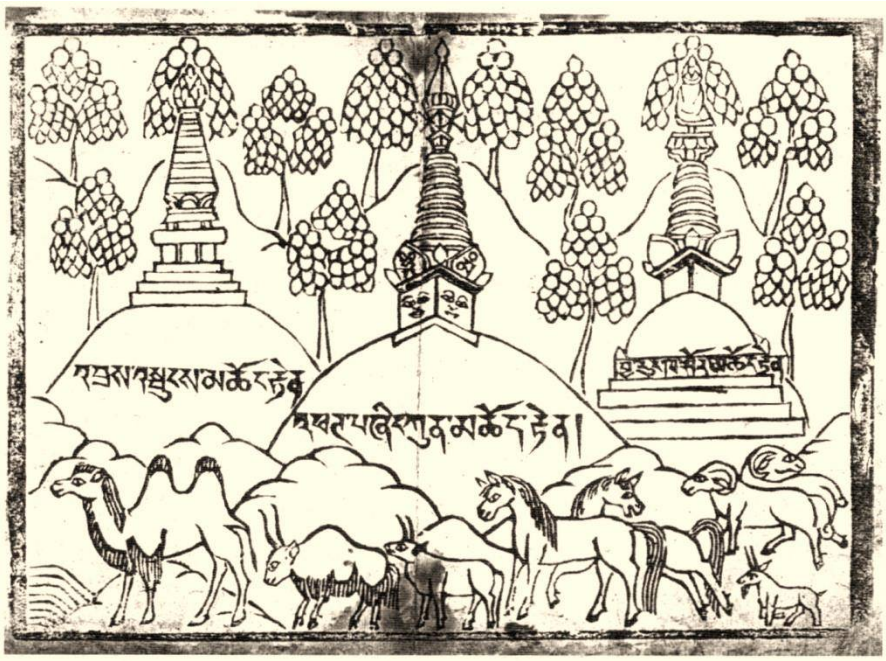


Рис. 13. Оттиск трех знаменитых ступ, расположенных в Индии на бенгальской окраине Хар Нанхиад в местности Асудгая, что в трех дневных переходах от великого океана: ступа Цогт ур (монг. – «великое произведение». – Прим. перев.), ступа Сомкнутых Уст (или Жарун Хашор), Великая ступа Шингун хутухты (хутухта – один из буддийской иерархии. – Прим. перев.).

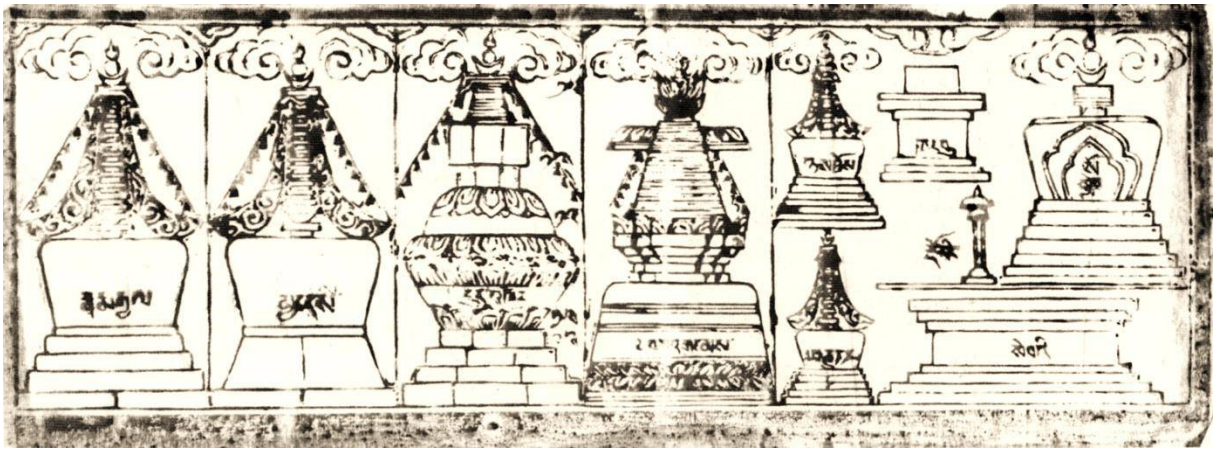


Рис. 14. Оттиск нескольких строений: ступа Всеведущего победителя, ступа-избавительница от горя, ступа Великого колеса времени, ступа Учения и наставления, ступа Последователя Будды, ступа Монаха Малой колесницы, ступа с этажной надстройкой, ступа низших живых существ, стол со львами.

Рис. 15. Ступа Великого колеса.

Если кто-либо из слуг божьих повесит в доме изображение ступы Великого колеса времени, то заразные болезни, эпидемии, злые духи-искусители, неудачи, сплетни, воровство, вред животным, беды верхнего и нижнего мира обойдут дом стороной. Тот, кто будет распространять силу духа, пребывая в спокойствии и приобщаясь к высшим ценностям, после смерти возродится в Шамбале. Ритуал Великого колеса времени создан слугой божьим Жалсрай Доржечаном.

Рис. 16. Оттиск ступы Великого колеса времени из Асудгая, возведенной после дождя слугой божьим по имени Егузер с помощью силы человеческой и небесной мощи.

Рис. 17. Ступа Преодолевающего препятствия с 9 бурханами астрологии. Деревянная доска и оттиск.

III. Комбинированный тип танки

Этот тип танки предусматривает различные способы нанесения цветовых пятен на уже напечатанную танку. Все, что связано с созданием рукописной и печатной танки – краски и тушь, ценные и сакральные снадобья, благовония и прочие общие и частные вещи, – выбирается и используется согласно существующим традициям и тому, что можно узнать у учителя.

Статья поступила в редакцию 05.12.2019 г.

Искусство XX–XXI веков

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.023 УДК 75+76

ТВОРЧЕСТВО БУРЯТСКОГО ХУДОЖНИКА ДАШИ-НИМЫ ДУГАРОВА

Алексеева Татьяна Евгеньевна
Заведующая сектором хранения
изобразительного искусства,
Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
t.e.alekseeva@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена творчеству бурятского художника, члена-корреспондента Российской академии художеств Даши-Нимы Дугаровича Дугарова. Многие его произведения считаются классическими и служат образцом живописного мастерства, композиционной цельности, единства замысла и талантливого воплощения. Автор делает обзор творческого пути художника, предпринимает анализ ряда его ключевых произведений живописи, графики, проектов Союза художников Бурятии. Отмечены параллели с буддийскими иконами и народным искусством, подчеркнуто отражение бурятской культуры в темах, сюжетах, образах и технике их воплощения. Также раскрывается деятельность Д.-Н.Д. Дугарова как руководителя Всебурятской ассоциации развития культуры.

Ключевые слова: Даши-Нима Дугаров; искусство Бурятии; бурятская культура; современное искусство; живопись; буддийское искусство; народное искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Алексеева Т.Е. Творчество бурятского художника Даши-Нимы Дугарова // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 333-350. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.023. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/34/.

Творчество народного художника России Д.-Н.Д. Дугарова[1] «принадлежит к числу значительных явлений в бурятском изобразительном искусстве. В его живописи и графике, в крупных проектах Союза художников Бурятии, в деятельности президента

Всебурятской ассоциации развития культуры (ВАРК) полно и ярко отразились народные художественно-эстетические традиции бурятской культуры» [Цит. по: 2].

Дугаров Д.-Н.Д. родился 27 апреля 1933 года в селе Амитхаша Агинского национального округа Читинской области[2]. Его родители – Дугар Жигжитов, потомственный кузнец, серебряных дел мастер, и Гарма Рабзарова занимались нелегким скотоводческим трудом, работали в колхозе, растили детей, прививали им любовь и уважение к обычаям своего народа. С детства он слышал старинные напевные сказания о великих богатырях, видел бурятские иконы (танка), находившиеся в божницах (гунгарба), подолгу рассматривал узоры расписных сундуков и серебряных украшений искусных народных умельцев. И сама Агинская степь сохраняла еще основы скотоводческого быта, устои и обряды, передаваемые в бурятских родах из поколения в поколение. Навсегда запомнил он красоту, приволье и запах родных кочевий, незатейливую бурятскую юрту, в которой легко дышалось, и домашних животных, помогавших пережить трудные и голодные годы. В 1937 году его отец был репрессирован (реабилитирован посмертно в 1964 году).

В раннем возрасте Даши-Нима уже чеканил пуговицы, несложные украшения кузнечными инструментами деда, доставшимися его отцу по наследству. Наблюдая за работой известного в Аге мастера росписи сундуков, овладел техникой работы минеральными красками. Соседи и односельчане стали заказывать ему раскраску важных предметов обстановки юрты, которые украшали жилище кочевников. Магия цвета привлекала его. Смешивая краски, он неожиданно получал новый удивительно красивый тон, что радовало, поднимало настроение и вызывало желание более глубоко постичь секреты живописного мастерства. В школе Даши-Нима узнал имя одного из первых и знаменитых бурятских художников Цыренжапа Сампиловича Сампилова[3]. Иллюстрации к сказке «Четыре прекрасных коня Дуудэй Батора» и репродукция с картины «Любовь в степи» в учебнике оказались созвучными его душе и сердцу, показали возможность выражения любви к степному простору с пасущимися животными, неприхотливому улусному быту на листе бумаги. Даши-Нима Дугарович считал Ц.С. Сампилова своим учителем. Творчество талантливого художника открыло ему путь в большое искусство.

В 1948 году Даши-Нима Дугарович поехал в Улан-Удэ к Сампилову. По дороге остановился в Чите и зашел в художественную школу, где в то время преподавал К.В. Мюллер – ученик И.Н. Жукова, известного в Бурятии как учителя, наставника и друга Ц.С. Сампилова. Посмотрев эскизы и рисунки юноши, К.В. Мюллер предложил ему пройти курс живописи масляными красками. Способный ученик за несколько месяцев освоил трехгодичную программу художественной школы, а в 1949 году учился уже в Иркутском художественном училище. Стремление получить хорошую профессиональную подготовку привело Д.-Н.Д. Дугарова с рекомендацией Союза художников Бурятии в Ленинград, сначала он поступил в среднюю художественную школу при Академии художеств, а в 1955 году стал студентом Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Санкт-Петербургская академия художеств снискала славу Мекки художественного обучения. Не одно поколение художников мечтало и мечтает учиться в стенах одного из первых учебных заведений России. Совершенно другая, отличная от его размеренного степного бытования, жизнь открылась перед Д.-Н.Д. Дугаровым – углубленная работа

над совершенствованием своего мастерства, великолепные памятники архитектуры, которые окружали его на каждом шагу, знакомство с мировыми шедеврами изобразительного искусства, встречи с маститыми художниками-классиками советского времени. Студенческая пора пролетела быстро, но всегда вспоминалась как счастливое время дерзновенного юношеского поиска, первых радостей и мук творчества.

Будучи студентом, Д.-Н.Д. Дугаров принял участие в Декадной выставке бурятского искусства в Москве в 1959 году [3]. «Картины "В родном улусе" и "Проводы невесты" были высоко оценены зрителями, искусствоведами, профессиональными художниками и принесли Д.-Н.Д. Дугарову первое общественное признание. В них молодой художник синтезировал прошлое и настоящее своего народа» [2], которые одинаково дороги ему и гармонично уживаются в его душе.

Прошлое – это детское воспоминание о степных просторах, летнем кочевье, войлочной юрте как центре мироздания. Восприятие окружающего пространства, ощущение единения с природой, особый образ жизни и мышления проникали в современную жизнь в виде генетической памяти материальных и художественных традиций. Находясь в совершенно другом эстетико-культурном пространстве, тоскуя по родине, Д.-Н.Д. Дугаров обращался к близким по духу темам, которые могли полностью отразить его чувства и переживания.

Работа «В родном улусе» (1959, х., м. НМРБ) запечатлела простой и вечный сюжет возвращения в родительский дом после долгого отсутствия. Много раз художник сам переживал встречу с родными, когда приезжал на каникулы домой. Все семейство радостно выбегало ему навстречу, и старенькая мать спешила обнять своего сына. Учебная композиция на свободную тему показала, что он не только легко осваивал секреты академической реалистической школы, но очень интересно, самостоятельно разрабатывал сюжет. В картине он проводит параллель: юрта – машина, прошлое – настоящее, но это не оппозиция, не противоречие, а новые реалии времени.

Рис. 1. Д.-Н.Д. Дугаров. Проводы невесты. 1959. Холст, масло. 121 х 284. Фото: НМРБ.

Картина «Проводы невесты» (рис. 1) была написана по впечатлениям детства. Много раз Д.-Н.Д. Дугаров наблюдал, как односельчане провожали невесту в другой улус к жениху. И на его полотне невеста в бурятском халате, украшенная праздничным комплектом из серебра и кораллов, выезжает из белой юрты на белом верблюде

в сопровождении свадебного каравана. Плавно, размеренно двигается верблюд в такт серебряному звону украшений, вокруг лихо джигитуют молодые всадники, показывая свою ловкость и сноровку. Динамичная диагональная композиция подчеркивается мчащимися силуэтами наездников на фоне закатного неба, но они не нарушают общий степенный ритм картины. В изображении неба, национальных костюмов молодой художник использует декоративный колорит, традиционный в росписи дацанов и предметов быта. В целом общее решение полотна придает современное звучание традиционному сюжету [7].

В институте Д.-Н.Д. Дугаров учился в мастерской А.Д. Романычева и Ю.М. Непринцева. Эти и другие преподаватели дали ему ту академическую основу рисунка, композиции, живописной техники, без которых художник свободно творить не может. Они доброжелательно относились к талантливому юноше из Бурятии, поддерживали в выборе свободных тем, делились мудрыми, практическими советами.

В 1962 году учеба в Академии художеств завершилась монументальной дипломной работой «Дочери Бурятии» (рис. 2, 3, 4). Это уже мастер, которому известны не только тонкие нюансы колористического совершенства, но под силу передать сложные человеческие характеры [9].

Рис. 2. Д.-Н.Д. Дугаров. Дочери Бурятии. 1962. Холст, масло. 157 х 275. Фото: НМРБ.

Прекрасные дочери Бурятии: порывисто-стремительные, застенчиво-стеснительные, кокетливо-игривые, в ярких национальных костюмах на любимых бурятским народом лошадях. Настоящая академическая картина с композиционным ядром, с четкой разработкой пространства, колористическим решением. Степь, уходящая вдаль, сопки, сливающиеся с небом на горизонте, и в центре – яркая группа молодых всадниц. В палитре народных костюмов Д.-Н.Д. Дугаров применяет любимые цветовые комбинации, издавна используемые в росписи радужной окантовки орнаментальных узоров бурятских сундуков, характерных для буддийских икон

и народного искусства: синий, розовый, красный, желтый, зеленый. Картина вызвала одобрительные отзывы, привлекла внимание исследователей искусства и художников талантливой градуированной разработкой основного белого цвета, умелым композиционным построением (в музее хранятся рисунки, которые показывают кропотливую работу над композицией), сочетанием образной и художественной выразительности.

Рис. 3. Д.-Н.Д. Дугаров. Эскиз к картине «Дочери Бурятии». 1961. Бумага, тушь, перо. 19 х 27. Фото: НМРБ.

Рис. 4. Д.-Н.Д. Дугаров. Эскиз к картине «Дочери Бурятии». 1961. Бумага, карандаш. 19 х 27. Фото: НМРБ.

Годы учебы Д.-Н.Д. Дугарова в Академии художеств совпали с процессом обновления творческой жизни страны. Новое эстетическое мышление, художественное видение рождались в горячих дискуссиях и острой полемике на страницах газет и журналов. Выставки художников «сурового стиля» давали массу разнообразных впечатлений, побуждали к размышлениям об искусстве, его общественной значимости, динамике развития, а главное, обозначили социально-философское направление развития искусства в середине 60–70-х годов. Именно в этот период начал свой самостоятельный творческий путь Д.-Н.Д. Дугаров. Он сумел уловить дух перемен, увидеть современный мир в его противоречивой сложности, почувствовать новизну творческих исканий молодых художников.

Вернувшись в Улан-Удэ, Д.-Н.Д. Дугаров написал монументальное полотно «Суровый край» (1964, х., м., БРХМ), где правдиво и без прикрас отразил тяжелые будни своих земляков. Характерный для Бурятии пейзаж – чабан на лошади пасет отару овец, которые под снегом ищут подножный корм, – изображен в классическом стиле с разделением пространства на планы. На первом плане – чабан, яркие детали одежды которого повторяются на небольшом просвете свинцового неба, на втором – в ложбинке пасутся овцы, а дальше простирается холодная зимняя степь. Серо-синяя цветовая гамма усиливает ощущение непогоды и создает впечатление суровости Забайкальского края. Автор показывает реальную картину жизни и труда сегодняшних скотоводов, занимающихся извечным делом своих предков.

В эти же годы художник приступает к работе над портретом друга-земляка народного артиста СССР Л.Л. Линховоина в роли Кончака (рис. 5) в опере А.П. Бородина «Князь Игорь»[4] [4]. Картина была завершена в 1966 году.

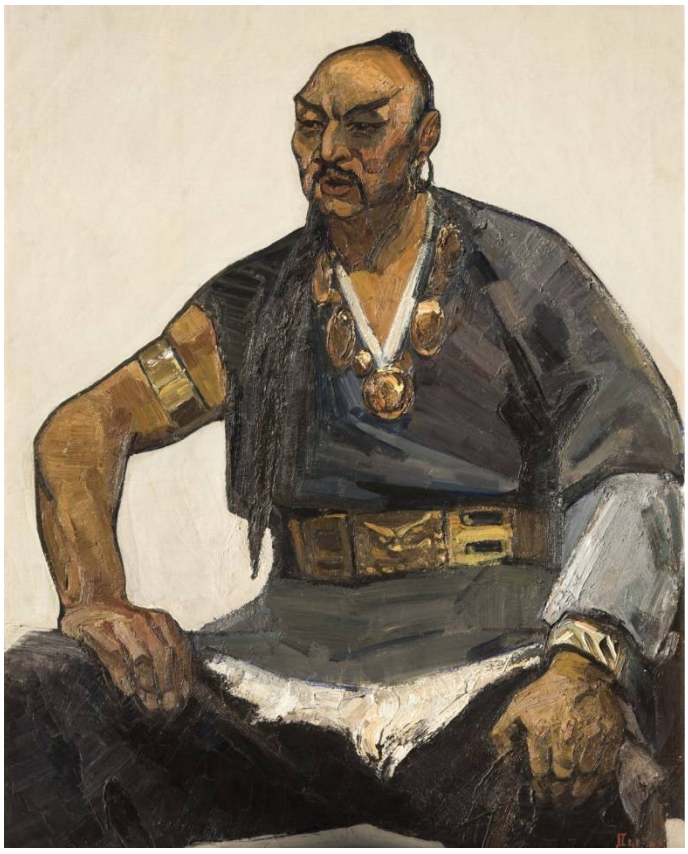


Рис. 5. Д.-Н.Д. Дугаров. Портрет Линховоина в роли Кончака. 1966. Холст, масло. 147 х 120. Фото: НМРБ.

Подготовительные эскизы к портрету показывают постепенное оформление композиционного и цветового строя живописного полотна, поиск соответствующих выразительных средств, в полной мере отразивших могучий образ половецкого хана. В окончательном варианте художник нашел устойчивую треугольную композицию, подчеркивающую значимость и монументальность образа. На светло-сером фоне почти скульптурно выделяется крупная фигура артиста. Колористическое решение скупо и построено на контрасте светлых и темно-серых с синевой, коричневых цветовых пятен. Все живописные приемы организованы так, чтобы выявить главную художественную задачу: создать портрет в момент талантливого перевоплощения. Роль Кончака была значительной в вокальном искусстве Л.Л. Линховоина. Она как будто

была написана для него, обладавшего колоритной внешностью, красивым густым басом. Он пел эту партию на сцене Большого театра в Москве и считался одним из лучших ее исполнителей. Портрет стал подлинным образцом творчества двух одаренных представителей бурятского народа: артиста, создавшего незабываемый образ сурового хана, и художника, воплотившего этот образ на полотне.

Поиск новых изобразительных форм для отражения национальной истории и культуры привел молодого художника к народной эстетической традиции. В триптихе «Прошлое» (рис. 6, 7, 8) он качественно изменил стилистическую и пластическую структуру произведения: «Авторские размышления выделили основное ядро традиционной культуры: преемственную связь поколений, моральные устои, народные обычаи («Материнство», левая часть), вековую основу хозяйственного уклада скотоводов, источник благосостояния и благополучия («Труд», центральная часть), творческую потенцию народа с самобытным образным мышлением и нравственными представлениями («Сказитель», правая часть)» [6, с. 106].

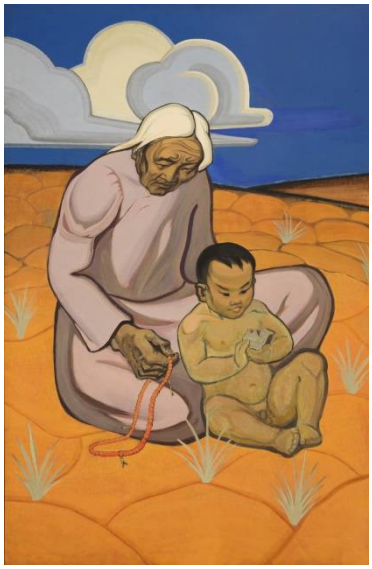


Рис. 6. Д.-Н. Д. Дугаров. Материнство. Триптих «Прошлое». (Левая часть). 1967. Холст, темпера, 204 х 130. Фото: НМРБ.

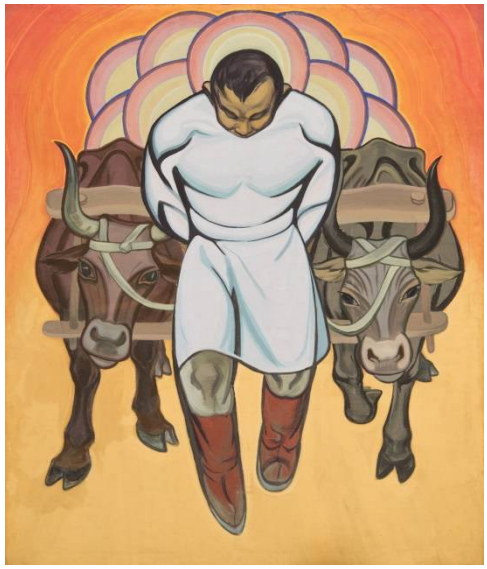


Рис. 7. Д.-Н. Д. Дугаров. Труд. Триптих «Прошлое». 1967. Холст, темпера. 204 х 180. Фото: НМРБ.

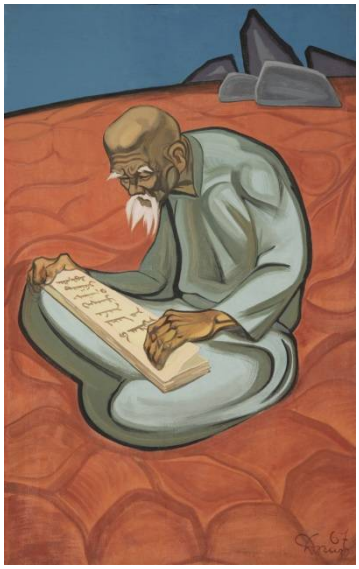


Рис. 8. Д.-Н. Д. Дугаров. Сказитель. Триптих «Прошлое». (Правая часть). 1967. Холст, темпера. 204 х 130. Фото: НМРБ.

Философская идея произведения получила воплощение в декоративно-плоскостной живописи, изобразительный строй которой характерен для старобурятской иконы (танка). Трехчастное композиционное построение с лаконичной компоновкой ключевых фигур, выразительный линейный ритм, условно-локальная цветовая гамма выявляют глубокий смысл исторической правды и рождают ассоциативное восприятие. Бабушка с внуком олицетворяют круг непрерывных рождений, передачу материального и духовного наследия народа следующим поколениям. Труд скотоводов – это будни зрелого возраста с тяжелой работой и краткими минутами радости, старик с ксилографом – народная мудрость, живущая в устных преданиях, легендах и книгах. Символика колорита напоминает поэтико-философские три возраста человека: детство

– мягкие отношения оранжевого, нежно-зеленого, синего цвета, зрелость – яркие, бьющие своей открытостью пятна желтого и красного, старость – приглушенные тона основной палитры произведения. Триптих «Прошлое» стал знаменательным событием в бурятском изобразительном искусстве и поворотным этапом в творчестве самого художника. Он отразил глубокие процессы, происходившие в обществе, воплотил его стремление к народной эстетике. Триптих «Прошлое» относится к таким произведениям искусства, которые, перерастая свой первоначальный замысел, интерпретируются новыми зрителями соответственно временному мироощущению и восприятию окружающего пространства.

В 1966 году Д.-Н.Д. Дугаров с туристической группой посетил Японию. Древняя культура японцев, синтез классического и современного искусства поразили художника. Из краткосрочной поездки по Японии он привез альбом путевых зарисовок, где легкими, быстрыми линиями карандашом или фломастером фиксировал грациозные движения девушек в кимоно, улицы городов, знаменитые памятники культуры.

Неизгладимые впечатления оставила поездка на IX Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Софии в 1968 году. Встречи с представителями разных народов мира, именитыми гостями он отразил в портретных набросках фестиваля: «Космонавт Леонов», «Эдита Пьеха», «Витка», «Родриго Барахонз» и др. Д.-Н.Д. Дугаров принял участие в фестивальном конкурсе на лучший эскиз «Мир, дружба, солидарность». Его картон занял первое место и был воплощен группой художников из разных стран в картину, которая хранится в Музее изобразительных искусств в Софии.

В архиве художника находится огромное количество набросков, рисунков, зарисовок, шаржей на друзей и знакомых. В каждом листе чувствуется уверенная рука мастера и зоркий глаз, подмечающий не только особенности сокровенной сути человека, но и комические, юмористические грани характера персонажей: «Бидия», «Максим», «Пурбо», «Тагар Даба» и др.

Триптих «Вся власть Советам» относится к 1970 году. Историко-революционная тема осмысливалась художником в стиле героической романтики. Внутренняя сдержанность, статичное спокойствие триптиха «Прошлое» уступает место динамике порыва, накалу драматического чувства. В композиционном построении автор использовал неожиданные ракурсы, жесткие острые углы, разнонаправленное движение, сложную цветовую гамму, фактуру послойного наложения размашистых мазков, создающую впечатление горения цвета изнутри. Зритель как бы оказывается в пространственном поле картины и размышляет, сопереживает вместе с автором о главном историческом событии века, которое принесло народу многие жизненные невзгоды и горе, но и надежду на счастливое будущее. Как и триптих «Прошлое», «Вся власть Советам» выполнен темперными красками, при смешении которых мастер употребил свою собственную оригинальную технологию.

В 1974 году Д.-Н.Д. Дугаров был избран председателем правления Союза художников Бурятии. В течение 15 лет он бессменно руководил этой творческой организацией. Все успешные начинания – проектирование (Государственный Бурятский академический театр драмы им. Х. Н. Намсараева, 1982; Джидинский культурно-спортивный комплекс, 1984), широкая пропаганда изобразительного искусства Бурятии в стране (Баку, Ереван, Алма-Ата) и за рубежом (Индия, Франция, ГДР, Кипр), дело возрождения традиционных видов народного творчества – связаны с именем Д.-Н.Д. Дугарова.

Новый этап обращения к культурному наследию бурятского народа начался в послевоенные годы. Сбор материалов о ремесленных центрах Бурятии, поиски народных умельцев обработки металла, дерева, мягких материалов велись художниками и исследователями на протяжении многих лет. Только тогда, когда этот вопрос был поставлен на уровень государственной политики [5], стало возможным осуществить комплексную программу по возрождению старинных ремесел. На сегодняшний день особенно ощутимо, что именно Д.-Н.Д. Дугарову оказалось под силу собрать потомственных ювелиров, резчиков по дереву, мастериц плетения из конского волоса, а также выявить молодые таланты; теперь они могли вновь обучиться забытому ремеслу предков. Главное же – недалеко от Улан-Удэ был построен поселок, в котором народные мастера обрели условия для жизни и работы. Претворить все это в жизнь могли люди, действительно неравнодушные к бурятскому народному искусству, впитавшие древние истоки художественной традиции. Ярким событием в культурной жизни республики было открытие Государственного Бурятского академического театра драмы им. Х. Намсараева в 1982 году. В дизайне театра проявилось монументальное видение художника, его умение ясно и рационально организовать архитектурное пространство, гармонично внеся в типовой проект элементы национального декора, по-современному их интерпретируя.

В 1975 году Д.-Н.Д. Дугаров впервые посетил Монголию и сразу полюбил эту страну, которая сохранила привычный для скотоводов-кочевников уклад и напоминала ему родину детства. Удивительные по красоте, величественные пейзажи Гоби-Алтая с пронзительно яркими красками заставляют ощутить неспешный ритм земного бытования, почувствовать гармонию единения человека с природой. Выезжая в Монголию с обменными дружескими визитами, он привозил большое количество этюдов, эскизов, на основе которых создал в 70–80-е годы живописно-декоративную серию, характеризующуюся композиционной и пластической выразительностью: «Кочующие горы Умэнгови» (1977, х., м. НМРБ), «Наран бригада в Умэнгови» (1978, х., м. НМРБ. Рис. 9), «Лошади в Умэнгови» (1979, х., м. НМРБ), «Скачущие всадники в Умэнгови» (1981, х., м. НМРБ. Рис. 10), «Гоби. Край верблюдов» (1984, х., м. НМРБ), «Лошади в степи» (1984, х., м. НМРБ. Рис. 11), «Ожидание» (1984, х., м. НМРБ), «Археологи в Гоби» (1985, х., м. НМРБ).

Рис. 9. Д.-Н.Д. Дугаров. Наран бригада в Умэнгови. 1978. Холст, масло. 67 х 220. Фото: НМРБ.

Рис. 10. Д.-Н.Д. Дугаров. Скачущие всадники в Умэнгови. 1981. Холст, масло. 80 х 140. Фото: НМРБ.

Рис. 11. Д.-Н.Д. Дугаров. Лошади в степи. 1984. Холст, масло. 90 х 130. Фото: НМРБ.

Картина «Наран бригада в Умэнгови» (рис. 9) выделяется из монгольской серии оригинальным композиционным решением. Она вытянута по горизонтали и предполагает панорамный охват бескрайней степи. Художник, не нарушая плоскостной основы изобразительной поверхности, пространственными опорами (пасущиеся лошади вдали, чуть завышенная линия горизонта, где степь соединяется с закатным небом) создает впечатление безграничности и раздолья. На переднем плане – рабочие лошади на привязи, немного поодаль – белая юрта, возле которой люди, домашний скот, машина. Заходящее солнце окрашивает степь в причудливые краски. Художник тонко организует цветовые отношения, добиваясь гармонии и цельности. Картина наполнена душевной теплотой, энергией, ностальгическим созерцанием неприхотливого быта и передает зрителю эмоциональное состояние автора.

В картинах, посвященных Монголии, художник использовал основные три цвета: синий, зеленый и оранжевый и в каждом полотне демонстрирует богатство вариативного исполнения в зависимости от художественной задачи. В «Скачущих всадниках в Умэнгови» (рис. 10) он сочетает сложные цветовые отношения с локальными пятнами, практически не используя белил, и достигает эффекта свечения краски изнутри. Стремительное движение мчащихся во весь опор наездников автор передает широкими энергичными мазками.

Движение сменяется размеренным, спокойным ритмом в картине «Гоби. Край верблюдов». Верблюд был одним из домашних животных, которых разводили в хозяйстве буряты. В юности Д.-Н. Дугаров видел их в родной Аге, но постепенно они исчезли, а в Монголии остались как часть традиционной экономики. Изображения пяти видов домашнего скота (корова, лошадь, коза, овца, верблюд) входили в группу жертвенных животных «ганзай» и были очень популярны в старобурятской живописи и скульптуре [8].

Рис. 12. Д.-Н.Д. Дугаров. У коновязи. 1976. Бумага, фломастер. 24 х 31,5. Фото: НМРБ.

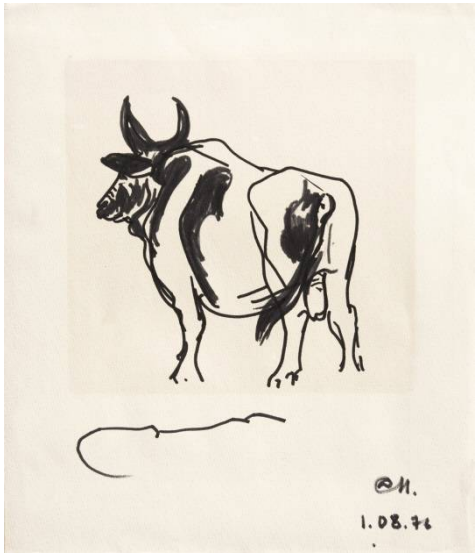


Рис. 13. Д.-Н.Д. Дугаров. Племенной бык. 1976. Бумага, фломастер. 36,5 х 47. Фото: НМРБ.

Анималистика до сих пор остается живой душой художественной традиции и проявляется у художников в стремлении отразить особенности бурятского искусства. Монгольские рисунки Д.-Н.Д. Дугарова показывают легкость исполнения, знание физических свойств и характерных повадок животных, особенно любил он изображать лошадей («Монгольские лошадки», «Монгольские всадники», «У коновязи» (рис. 12), «Племенной бык» (рис. 13), «Тройка», «Дойка коз» и др.).

В 80-е годы прочное место в творчестве Д.-Н.Д. Дугарова занял Байкал. Раньше он не писал «славного моря», так как ощущал и воспринимал мир через степное пространство, которое обладало материальностью и плотностью. Вода же – другая стихия, прозрачная, переменчивая, воздушная, с неуловимой игрой цветовых тонов и оттенков. Поселившись на Байкале, он наблюдал изменчивые состояния озера в зависимости от солнечного освещения, старался уловить тончайшие нюансы цветовой палитры природы. «Морские» пейзажи художника отличаются разнообразной трактовкой увиденного мотива: это и декоративность в эффектных состояниях природы («Байкал. Вечер в Максимихе», «Закат на Байкале» – рис. 14, «Байкал. Малое море», «Снежные вершины Баргузина» – рис. 15), и реалистичность в передаче переходных, нейтральных моментов («Байкал. Серый день», «Байкал стихает», «Сумерки на Байкале», «Байкал. Туманное утро»), и фактурная плотность в изображении тревожных мотивов («Байкал тревожный», «Байкал перед грозой», «Вечер. Залив Усть-Баргузин», «Голубой Байкал» – рис. 16). Во многих сюжетах автор добивается легкой прозрачности и движения в отражении водной глади.

Рис. 14. Д.-Н.Д. Дугаров. Закат на Байкале. 1983. Холст, масло. 75 х 149. Фото: НМРБ.

Рис. 15. Д.-Н.Д. Дугаров. Снежные вершины Баргузина. 1983. Холст, масло. 50 х 80. Фото: НМРБ.

Рис. 16. Д.-Н.Д. Дугаров. Голубой Байкал. 1982. Картон, масло. 50 х 80. Фото: НМРБ.

С юношеских лет мечтал Д.-Н.Д. Дугаров открыть студию-мастерскую живописи минеральными красками, отреставрировать, вдохнуть жизнь в ветшающие от времени и заброшенности дацаны – образцы храмового зодчества XVIII–XIX веков на его родине – в Агинском национальном округе Читинской области. Эта мечта была реализована с демократическими переменами в стране.

В 1991 году была учреждена Всебурятская ассоциация развития культуры (ВАРК). Д.-Н.Д. Дугаров возглавил ее и на посту президента с удвоенной энергией приступил к воплощению проекта возрождения всех видов традиционного искусства и прежде всего организации студии-мастерской старобурятской живописи минеральными красками, обучению навыкам старинных ремесел. В Иволгинском СПТУ-38 были открыты отделения чеканки (преподаватель Э. Манзаров), художественной резьбы по дереву (преподаватель Б. Энкеев), шитья национальной одежды. Выпускники училища работают в разных уголках Бурятии. Их знания, навыки, умения используются в реконструкции дацанов, в шитье бурятских халатов и обуви, в изготовлении традиционных украшений. Лучшие произведения преподавателей и учеников в настоящее время хранятся в Национальном музее Республики Бурятия. Современные изделия из серебра Ж. Эрдынеева, Б. Жамбалова, Б. Дармаева, Б. Базарова выявляют новое понимание формы, стилистики и архитектоники предметов. Мастера учитывают специфику современной одежды; украшения теперь меньше размером, легче, но традиция сохраняется в неизменном применении серебра в сочетании с кораллами, малахитом, лазуритом, в традиционных техниках чеканки и филиграни, в орнаментальном декоре, в концепции структурной композиции (украшение состоит из нескольких частей-деталей, соединенных кольцами, на концах цепочки с колокольчиками, что зрительно удлиняет вещь, соответствуя народному эстетическому вкусу).

Новое рождение в другом качестве получило в 70-х годах древнее ремесло плетения ковров-тааров из конского волоса [10]. Удивительный материал предполагал особую технику плетения ковров разных размеров, употреблявшихся в хозяйстве. В основном таары декорировались геометрическим орнаментом, который поражает зрителей изысканным сочетанием простоты с богатой нюансировкой естественного цвета. Современные народные мастерицы Б. Дамбиева, Т. Дашиева создают из грубого конского волоса настоящие шедевры сюжетных композиций – гобелены.

В отличие от других видов бурятского искусства современная резьба по дереву наиболее близка по духу и средствам выражения к скульптуре XIX – начала XX века. В произведениях прослеживается та же устойчивая художественная традиция в сюжетной тематике, в технике обработки природного материала и стилистике. Примечательными произведениями конца 90-х годов «являются “Трон Гэсэра”, “Трон Хатан Гэсэра”, выполненные в 1995 году к 1000-летию героического эпоса “Гэсэр”, и “Кровать Гэсэра” (1999). Троны выполнены в натуральную величину и представляют коллективный труд народных мастеров Ц. Цыжипова, Д. Батуева, исполнивших резьбу, и учеников студии-мастерской старобурятской живописи минеральными красками, расписавших эти произведения. В них отражена образная символика, характерная для шаманизма и ламаизма, а также традиционное восприятие пластического решения и композиционного построения. Высокий профессионализм резчиков с предельной

четкостью выявил консолидирующие тенденции в общих исторических корнях, в наследовании и развитии национально-эстетических норм и вкусов» [1, с. 119].

В 1993 году открылась студия-мастерская старобурятской живописи минеральными красками, в которую было набрано 14 учеников. Еще до ее открытия Д.-Н.Д. Дугаров прошел довольно непростой этап подготовки: нужно было восстановить утраченный секрет изготовления специального клея, тех добавок, которые придали бы живописи особую звучность (прежде иконописцы держали в тайне такого рода знания и передавали их от учителя к ученику). Не менее важно было найти на территории Бурятии минеральные красители. Д.-Н.Д. Дугаров научил своих учеников азам живописи минеральными красками: как правильно натянуть на рамку полотно, сделать грунтовку, сварить клей, растереть в порошок минералы. Копируя танки XIX века, ученики входили в сложный мир буддийских образов и символов, постигали философскую мудрость буддийского учения, обучались иконографическому канону. Практические советы маститого художника помогли преодолеть ошибки в технических приемах, открывали новое видение, казалось бы, уже привычных вещей.

За последние годы ученики студии-мастерской, освоившие технологию старинного ремесла, приняли участие во многих мероприятиях; экспонировали свои работы на многих выставках, проходивших в залах музеев Улан-Удэ, Читы, Москвы, зарекомендовали себя мастерами, способными самостоятельно развиваться, порою выработать собственную манеру письма, индивидуальный почерк.

В 1992 году бригада учеников студии-мастерской буряад-зураг под руководством Д.-Н.Д. Дугарова участвовала в реставрации Цугольского дацана Агинского национального округа. По сохранившимся фрагментам восстанавливали резные украшения колонн портала, наличники дверей и окон, резные детали, бережно воспроизводили первоначальную цветовую основу. Минеральными красками воссоздали праздничный декор, и великолепный архитектурный ансамбль вновь засиял своей былой красотой.

Имея уже определенные навыки реставрации, бригада учеников начала обновление Агинского дацана «Цокшин» XVIII века. Провести такую сложную реставрационную работу под руководством наставника могли мастера, овладевшие техникой живописания минеральными красками. И не только, они приобрели свой собственный духовный опыт.

Многогранная деятельность Всебурятской ассоциации развития культуры по возрождению основных видов традиционного бурятского искусства под руководством Д.-Н.Д. Дугарова отражала общий интерес общества к этнокультурным традициям, выявляя при этом сложнейшие проблемы преломления народных художественных традиций в современном изобразительном искусстве.

Творчество Д.-Н.Д. Дугарова – яркая страница в истории бурятского изобразительного искусства. Многие его произведения считаются классическими и служат образцом живописного мастерства, композиционной цельности, единства замысла и талантливого воплощения. Огромный архив художника, накопленный за многие годы (рисунки, шаржи, эскизы), дает материал для новых творческих исследований.

Примечания

1. Дугаров Даши-Нима Дугарович (1933–2001) – народный художник РСФСР, член-корреспондент Российской академии художеств, лауреат премии Совета Министров СССР, лауреат Государственной премии Республики Бурятия, награжден орденами «Дружбы народов» и «За заслуги перед Отечеством». В 1974–1989 гг. – председатель правления Союза художников Бурятии, в 1991–2001 гг. – президент Всебурятской ассоциации развития культуры.

2. Из воспоминаний Д.-Н.Д. Дугарова. Беседы с художником в 1998–1999 годах.

3. Цыренжап Сампилович Сампилов – один из первых бурятских художников, получивший художественное образование во ВХУТЕИНе в Москве с 1927 по 1930 гг. В творчестве Ц.С. Сампилова с особой яркостью проявились национальные черты, выработанные веками в особом образе мышления, видении и понимании окружающей действительности [11].

4. По признанию многих авторитетов из мира музыки, Лхасаран Лодонович Линховоин остается лучшим исполнителем сольной партии Кончака. Звание народного артиста СССР выпускник Ленинградской консерватории Л.Л. Линховоин получил в 1959 году после того, как на II-й декаде бурятского искусства и литературы в Москве спел на сцене Большого театра арию Кончака в опере А.П. Бородина «Князь Игорь».

Литература

1. Алексеева Т.Е. Анималистические мотивы в бурятской деревянной скульптуре // Научное наследие И. И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием / науч. ред. Б.Ц. Гомбоев, отв. ред. Т.В. Кочева. – Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2018. – С. 115-121.

2. Балдано С.В. Формирование и развитие художественной интеллигенции Бурятии (1923–1991 гг.) : Дис. ... канд. ист. наук. – Улан-Удэ, 2004. – 194 с.

3. Бурятское изобразительное искусство. Каталог выставки. – М., 1959. – 45 с.

4. Куницын О.И. Лхасаран Линховоин: Очерк жизни и творчества. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1991. – 128 с.

5. Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» от 29 января 1975 г. № 498 // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам. Сборник документов. – М.: 1976. – Т. 10.

6. Соктоева И.И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1988. – 157 с.

7. Соктоева И.И. Искусство Советской Бурятии. Каталог выставки. – М: Советский художник, 1979. – 40 с.

8. Соктоева И.И., Герасимова К.М. Бурятская деревянная скульптура. Альбом. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. – 78 с.

9. Хабарова М.В. Даши-Нима Дугаров. Каталог выставки. – М: Советский художник, 1985. – 23 с.

10. Худугуева Ю.Г. Таар – гобелены Бурятии. Традиции и современность // Реалистическое и символическое в художественной культуре Бурятии. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – 112 с.

11. Цыренжап Сампилов. Живопись, графика / сост. Т. Е. Алексеева. – Улан-Удэ: НоваПринт, 2010. – 120 с.

Статья поступила в редакцию 15.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.023

THE OEUVRE OF THE BURYAT ARTIST DASHI-NIMA DUGAROV

Alekseeva Tatyana Evgenievna
Head of the Fine Art Storage Sector
National Museum of the Republic of Buryatia.
Russia, Ulan-Ude.
t.e.alekseeva@mail.ru

Abstract

The article is about the work of the Buryat artist, corresponding member of the Russian Academy of Arts Dashi-Nima Dugarov. Many of his works are considered classical and serve as an example of pictorial mastery, compositional integrity, unity of purpose and talented embodiment. The author makes an overview of the artist's creative path, undertakes an analysis of a number of his key works of painting, drawing, and projects of the Union of Artists of Buryatia. Parallels with Buddhist icons and folk art are noted, the reflection of the Buryat culture in the themes, plots, images and techniques of their embodiment is emphasized. The author also reviews the activities of D.-N. Dugarov as the head of the All-Buryat Association for the Development of Culture.

Keywords: Dashi-Nima Dugarov; art of Buryatia; Buryat culture; modern art; painting; Buddhist art; folk art.

Bibliographic description for citation:

Alekseeva T.E. The oeuvre of the Buryat artist Dashi-Nima Dugarov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 333-350. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.023. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/34/ (In Russian)

References

1. Alekseeva T.E. *Animalisticheskie motivy v buryatskoi derevyannoi skul'pture* [Animalistic motifs in Buryat wooden sculpture]. In: *Nauchnoe nasledie I. I. Soktoevoi v svete aktual'nykh problem sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Scientific heritage of I.I. Soktoeva in the context of urgent problems of modern fine art: materials of the All-Russian scientific-practical conference with international participation / Ed. by B.Ts. Gomboev, T.V. Kocheva]. Ulan-Ude, Buryat State University, 2018, pp. 115-121. (In Russian)

2. Baldano S.V. *Formirovanie i razvitie khudozhestvennoi intelligentsii Buryatii (1923–1991 gg.)* [Formation and development of the artistic intelligentsia of Buryatia (1923–1991)]. Thesis of the candidate of historical sciences. Ulan-Ude, 2004.194 p. (In Russian)

3. *Buryatskoe izobrazitel'noe iskusstvo* [The Buryat fine art. Exhibition catalog]. Moscow, 1959. 45 p. (In Russian)

4. Kunitsyn O.I. *Lkhasaran Linkhovoin: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Lhasaran Linkhovoin: Essay on Life and Creativity]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1991. 128 p. (In Russian)

5. *Postanovlenie TSK KPSS «O narodnykh khudozhestvennykh promyslakh» ot 29 yanvarya 1975 g. № 498* [Resolution of the Central Committee of the CPSU «On Folk Arts and Crafts» on January 29, 1975 No. 498]. In: *Resheniya partii i pravitel'stva po khozyaistvennym voprosam. Sbornik dokumentov* [Decisions of the party and government on economic issues. Collection of documents]. Moscow, 1976, Vol. 10. (In Russian)

6. Soktoeva I.I. *Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo Buryatii* [Fine and decorative art of Buryatia]. Novosibirsk, Nauka, 1988. 157 p. (In Russian)

7. Soktoeva I.I. *Iskusstvo Sovetskoi Buryatii. Katalog vystavki* [The art of Soviet Buryatia. Exhibition catalog]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1979. 40 p. (In Russian)

8. Soktoeva I.I., Gerasimova K.M. *Buryatskaya derevyannaya skul'ptura* [Buryat wooden sculpture. Album]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1971. 78 p. (In Russian)

9. Khabarova M.V. *Dashi-Nima Dugarov. Katalog vystavki* [Dashi-Nima Dugarov. Exhibition catalog]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1985. 23 p. (In Russian)

10. Khudugueva Yu.G. *Taar – gobeleny Buryatii. Traditsii i sovremennost'* [Taar – tapestries of Buryatia. Traditions and modernity]. In: *Realisticheskoe i simvolicheskoe v khudozhestvennoi kul'ture Buryatii* [Realistic and symbolic in the artistic culture of Buryatia]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center SB RAS, 2000. 112 p. (In Russian)

11. *Tsyrenzhap Sampilov. Zhivopis', grafika* [Tsyrenzhap Sampilov. Painting, graphics. Comp. T.E. Alekseeva]. Ulan-Ude, NovaPrint, 2010. 120 p. (In Russian)

Received: November 15, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.024 УДК 75+730(571.54)

ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА БАТО ДАШИЦЫРЕНОВА: ЕДИНСТВО НАЦИОНАЛЬНЫХ И ОБЩЕКУЛЬТУРНЫХ ОБРАЗОВ

Бороноева Татьяна Анатольевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
член Ассоциации искусствоведов (АИС),
директор, Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
tatboronoeva@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена творчеству современного бурятского живописца, скульптора, сценографа Бато Дашицыренова, выставка работ которого состоялась в 2019 году в Художественном музее им. Ц. Сампилова (Улан-Удэ). Произведения художника были представлены на многочисленных выставках России, Франции, США, Нидерландов. Автор ставит целью исследования определить соотношение национальных и общекультурных смыслов в творческом наследии Бато Дашицыренова. Для этого в живописи, графике и скульптуре мастера отмечены образы, мотивы, сюжеты, укорененные в национальной культуре, традициях, обычаях монгольских народов, древней культуре Центральной Азии. С другой стороны, определены элементы техники, средства художественной выразительности, характерные для европейского экспрессионизма и символизма или метаисторического экспрессионизма. Почерк мастера включает и опыт театрального художника, и приверженность музыкальной тематике, и интертекстуальность, и связь знака и архетипа, и своеобразие пластики, палитры, фигуративные особенности (например, акцент на голове персонажа, где, по представлениям бурят, сосредоточен источник души человека), и свободу переходов от живописи к пластическим образам. Результаты и выводы исследования значимы в контексте изучения современных художественных процессов Республики Бурятия, России и Центральной Азии.

Ключевые слова: Бато Дашицыренов; живопись; скульптура; искусство Бурятии; современное искусство; национальная культура; экспрессионизм; символизм; метаисторический экспрессионизм.

Библиографическое описание для цитирования:

Бороноева Т.А. Живопись и скульптура Бато Дашицыренова: единство национальных и общекультурных образов // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 351-362. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.024. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/35/.

Событием культурной жизни столицы Бурятии осенью 2019 года стала персональная выставка бурятского живописца, скульптора, сценографа Бато Дашицыренова (1961–2010). Она имела большое значение для земляков художника, несмотря на то, что его персональные выставки проходили и ранее: в 2005 г. в Санкт-Петербурге, где он возглавлял художественные мастерские в Мариинском театре, а также в 2008 г. в Иркутске, в 2012 г. – первая персональная в Улан-Удэ и совсем недавно, в мае 2019 г. вновь в Иркутске. Со своими работами Бато принимал участие в многочисленных выставках, арт-галереях Москвы, Санкт-Петербурга, во Франции, США, Нидерландах. На этот раз выставка в Художественном музее им. Ц. Сампилова аккумулировала в себе все то, что копилось и собиралось Бато Дашицыреновым на протяжении короткой, но предельно насыщенной творческой жизни. Около 70 работ рано ушедшего из жизни талантливого художника представили публике неразрывность национальных и общекультурных смыслов.

Зрители, не понаслышке знавшие о творчестве Дашицыренова, смогли воочию убедиться, что оно во многом питалось национальным духом, произрастало из корней национальной культуры. Ведь после окончания отделения театральной живописи Санкт-Петербургской Академии художеств им. И.Е. Репина (мастерская Э.С. Кочергина) он работал главным художником Бурятского государственного академического театра оперы и балета (1995–1999), оформлял спектакли в других театрах Улан-Удэ. Например, в 1998 г. на сцене Бурятского академического театра драмы им. Х. Намсараева был поставлен спектакль «Где ты, сын Вечного Синего неба?», в Русском драматическом театре – «Шаманские сновидения». Интересно, что дипломной работой Дашицыренова стали эскизы к национальному балету «Красавица Ангара» (рис. 1).

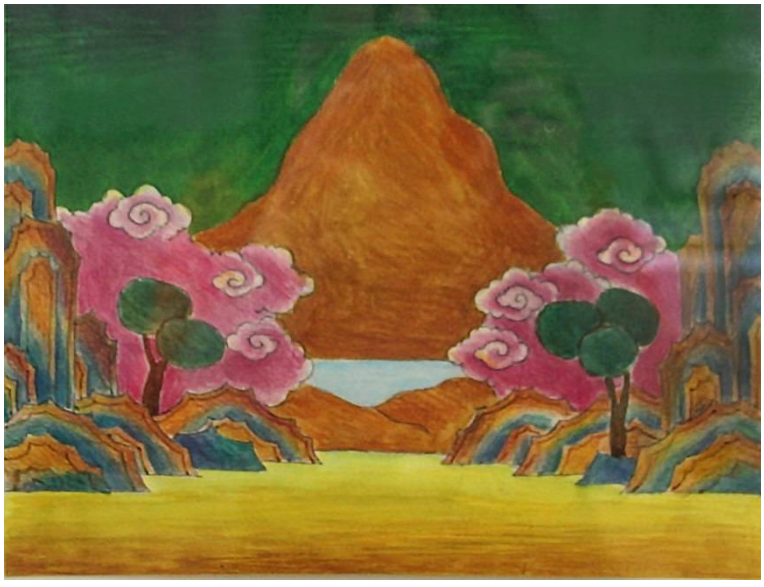


Рис. 1. Бато Дашицыренов. Эскиз к национальному балету «Красавица Ангара». 1994. Бумага, акварель. Фото: Т.А. Бороноева.

Сразу бросается в глаза глубоко самобытная интерпретация художником национальной темы в живописи, графике и скульптуре. Неожиданные «эксперименты Дашицыренова, с одной стороны, подтверждают ценность культурного наследия народа, его обычаев, традиций, которые служат фундаментальной основой сохранения его целостности как этноса» [1, с. 46], с другой – свидетельствуют о необычайной способности этнического материала создавать благоприятную почву для выражения

индивидуальности художника, созревания неповторимого таланта. В картинах и скульптурах Дашицыренова чрезвычайно важна еще и сюжетная обращенность к первоистокам монгольских народов, к древней культуре Центральной Азии, которая по своей форме выглядит у него современно, так как наделена особым авторским обаянием и свободой самовыражения.

Традиционная культура Центральной Азии, ее образы, мифология являются предметом постоянного обращения бурятских художников, начиная с середины XX в. Это и великолепные образцы монументальной скульптуры времен неолита – оленные камни, каменные «бабы», гордо возвышающиеся на бескрайних просторах Евразии от Монголии до Венгрии, это и ритуальные маски и шаманские *онгоны* (вместилища духов). И этот мир, в который нас погружает творческая фантазия Бато Дашицыренова, обращен к национальной традиции, но в то же время осмыслен сквозь призму европейского экспрессионизма и символизма. Исследователи включают подобные эксперименты в русло такого стилевого направления, как «метаисторический экспрессионизм» [5]. Сам художник когда-то подтверждал принадлежность к подобному стилю: «Мне близка манера импрессионистов. Из сюрреалистов привлекает творчество Рене, его театрализация. Много смотрел в музеях, альбомах и запасниках искусство Центральной Азии. Нравятся каменные “бабы”, петроглифы, маски и шаманские онгоны. Стараюсь уходить от чисто этнических мотивов к передаче только состояния души» [2].

Для Дашицыренова состояние души выражено не только в цвете, пластике, но и в настроении, звучащем, как голос души, как музыка. Отсюда отчетливая приверженность музыкальной тематике. Так, в живописной композиции «Мелодия» (рис. 2) художник создает особое музыкальное настроение. Холст предельно декоративен, выглядит, почти как аппликация. Крупные головы и небольшие руки музыкантов, подчеркнутые яркостью и насыщенностью цвета, передают игру на традиционных инструментах монгольских народов. Для завершения композиции художник вводит как фон тонкую вязь вертикального монгольского письма.

Рис. 2. Бато Дашицыренов. Мелодия. 2008. Холст, масло. Фото: Т.А. Бороноева.

Образы музыкантов представлены в еще одной серии – скульптурной – «Музицирующие демоны» (рис. 3-5). В легком и свободном освоении круглой скульптуры, изображающей музицирующих персонажей, пригодился опыт театрального художника. Сама пластика демонических фигур, инструменты, на которых они самозабвенно играют (***морин-хур***, ***лимбэ***, бубен), близки к средневековой монгольской скульптуре. Но прототипы этих образов можно найти и в древних языческих культах многих народов. Фигуры с демоническими отметинами, с коряво-уродливыми укрупненными конечностями выступают контрастом состоянию и выражению творческого экстаза на лицах этих мифологических существ.

Рис. 3. Бато Дашицыренов. Музицирующий демон I. 2004. Бронза. Источник: [4].

Рис. 4. Бато Дашицыренов. Музицирующий демон II. 2004. Бронза. Фото: Т.А. Бороноева.

Рис. 5. Бато Дашицыренов. Музицирующий демон III. 2004. Бронза. Источник: [4].

В живописи Бато Дашицыренова постепенно выработался свой почерк: крупные головы наподобие масок, обобщенно, в виде аппликаций решены брови, усы и борода – прием, восходящий своими истоками к шаманским онгонам. Художник делает акцент только на голове, которая занимает практически всю поверхность холста или листа картона. Именно в голове, по представлениям бурят, сосредоточен источник души (*сулдэ*) человека. Черты лица прописаны широким мазком. Голова и лицо мужчины в живописных работах («Флирт», 2004; «Алая саранка», 2005) узнаваемы, в них явственно прочитываются портретные черты самого художника (рис. 6, 7).

Рис. 6. Бато Дашицыренов. Флирт. 2004. Холст, масло. Фото: Т.А. Бороноева.

Рис. 7. Бато Дашицыренов. Алая саранка. 2005. Холст, масло. 85 х 95. Фото: Т.А. Бороноева.

Совсем по-иному решены головы в скульптурных работах Дашицыренова. Укрупненную гипертрофированную голову всадника и воина можно увидеть также в скульптурах Даши Намдакова – современника и земляка, например, «Генерал» (2010), где голова военачальника как бы подменяет собой тело, становится сутью образного выражения (рис. 8). Зато в скульптурном решении Дашицыренова образы воинов решены в другом ключе (рис. 9).

Рис. 8. Даши Намдаков. Генерал. 2010. Бронза; литье, патинирование. 170 х 116 х 73 см. Источник: dashi-art.com.

Рис. 9. Бато Дашицыренов. Генерал. 2007. Бронза. 36 х 24 х 16 см. Фото: Т.А. Бороноева.

Могучие торсы, выполненные в бронзе, подобны каменным изваяниям времен Тюркского каганата, которые повсеместно встречаются в евразийских степях. А вот головы трактуются необычно: лицо как таковое отсутствует, имеется только гладкий шар, совсем небольшой и несопоставимый по размерам с другими частями фигуры.

Особенно выразительны образы воина на коне. У Дашицыренова конь и всадник слиты воедино, их невозможно разъединить. Воин на своем верном скакуне предстает вечным путником степного мира, этого космического пространства со своими особыми законами, своими обитателями. Особенно выразительна скульптура «К последнему морю» (рис. 10). Воин прошел множество дорог, склонил голову – все тот же небольшой круглый шар, и конь, верный своему хозяину, уткнулся мордой в землю. Темно-зеленая патина, словно патина времени, покрывает фигуру коня и частично всадника.

Рис. 10. Бато Дашицыренов. К последнему морю. 2004. Бронза. 28 х 27 х 14 см. Источник: [4].

Бато Дашицыренов невероятно органичен во всех проявлениях своего творчества, свободно переходит от одного вида искусства в другой, живописные полотна с легкостью перевоплощаются в пластические образы. Кажется, любой материал ему дается легко, без усилий. Так, серия «Музыканты» создана в двух техниках: на холсте маслом и в бронзе. А в серии «Материнская линия II – VII» (2004–2006, рис. 11-13) художник создает монументальные в скульптуре и предельно декоративные в живописи композиции, которые буквально завораживают зрителя. Обращение к древнему культу матери – очень важная тема в искусстве многих народов. Оригинальность общего подхода бурятского художника – в постмодернистской рефлексии, когда материнская фигура создается в соединении формы тотема с очертаниями наконечника то ли стрелы, то ли какого-либо другого оружия. Как говорил сам художник, «простые фигуры и схематичность дают возможность показать простоту и сложность мироустройства. Хочется постичь универсальность структуры человеческого рода, суть древнего мифа о матери как источнике жизни, олицетворении возрождающейся и умирающей природы».

Рис. 11. Бато Дашицыренов. Материнская линия II. 2007. Холст, масло. 148 х 102 см. Фото: Т.А. Бороноева.

Рис. 12. Бато Дашицыренов. Материнская линия IV. 2007. Холст, масло. 148 х 102 см. Фото: Т.А. Бороноева.

Рис. 13. Бато Дашицыренов. Материнская линия IV. 2007. Шамот. 104 х 41 х 25 см. Фото: Т.А. Бороноева.

Бытовая (материальная) символика органично связана с духовностью божественного архетипа, в скульптуре же это единство подчеркнуто необычной пластикой. Известный художник театра Эдуард Кочергин с гордостью отмечал успехи своего ученика: «Бато – прекрасный пластик, очень собственный и очень бурятский, а значит и подлинный, и всеобщий. Мы получили в нем прекрасного художника, очень тонкого, простого, без всяких выкрутасов и "-измов", и вместе с тем современного, как современна всегда природа» [4].

Наряду с интересом к маскам и «каменным бабам» Дашицыренов обращается к другим излюбленным темам и сюжетам. Среди таких работ можно назвать композицию «Ангел» (рис. 14).

Рис. 14. Бато Дашицыренов. Ангел. 2003. Холст, масло. 70 х 80 см. Источник: [4].

Позади всадника белой тенью восседает ангел с крыльями, который по посадке повторяет очертания маленькой головки и большого тела впереди сидящего воина. Сюжет повторится и в бронзе: такое же удлиненное лицо воина, напоминающее застывшую маску – не то удивления, не то умиротворения, обрамленное за его спиной крыльями огромной птицы, оперением похожей на славянскую жар-птицу. Это и есть своеобразный ангел за спиной всадника. Вспоминаются всадники Дюрера, над которыми парит одинокий ангел, но в большей мере картине подходят строки известного бурятского поэта Намжила Нимбуева: «Этой ночью / по тихим долинам / кочевали куда-то на север / тени предков моих…». Можно говорить о постмодернистском интертексте, свидетельствующем о множестве интерпретаций по поводу придуманного и воплощенного художником образа.

Тяготение к театральности зримо ощущается в композиции «Шаман» (рис. 15, 16). Здесь удивительно зрелищно передано само предназначение шамана как посредника между миром земным и небесным. Сам художник вспоминает, что шаманская тема появилась в его творчестве после работы над эскизами костюмов к пластическому спектаклю Бурятского театра драмы «Шаманские сновидения» (1998). Усложненность сценографического решения стала причиной отказа от окончательного варианта спектакля, вывозимого театром в США, но эскизы пригодились в создании серии картин под таким же названием.

Рис. 15. Бато Дашицыренов. Шаман. 2003. Холст, масло. 80 х 70 см. Источник: [4].

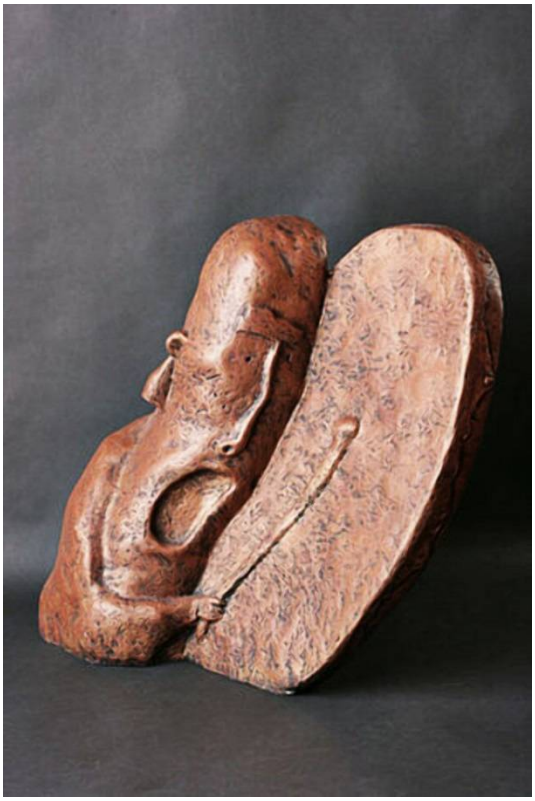


Рис. 16. Бато Дашицыренов. Шаман. Бронза 88 х 80 х 50 см. Источник: [4].

В шаманской мифологии человек и природа органически слиты. В мире тотемных предков образы человека, животного или птицы абсолютно естественны. Отсюда выстраивается композиция всей серии: спокойно, мечтательно летящие фигуры шаманов в ночных одеяниях, устремленные вверх, подчеркивают сновидческую реальность, по-театральному представленную. В пластике летящих человеческих фигур угадываются движения могучей птицы и смелого, ловкого, несмотря на свою тучность, человека. Запечатленные художником движения и пластика летящего человека-шамана направлены больше не на национальную специфику, а на апелляцию к эмоциям и ассоциациям зрителя, для которого важен обобщенный символический смысл превращения человека в птицу. Такой анималистический символизм живет в культуре многих народов Восточной Азии, он использован, например, в стеле работы Даши Намдакова «Центр Азии» (рис. 17) [3, с. 263].

Рис. 17. Даши Намдаков. Обелиск «Центр Азии». 2013-2014. г. Кызыл. Источник: wikipedia.org.

Рис. 18. Бато Дашицыренов. Тотем. Бронза. 26 х 16 х 6 см. Источник: [4].

Именно к этому кругу ассоциаций относится и скульптурная композиция Дашицыренова «Тотем» (рис. 18). Здесь художник удачно обыгрывает головной убор монгольских женщин (наподобие рогов), в качестве завершения которого иногда использовались перья птиц.

Благодаря безусловному мастерству и эрудиции художника, его цельному мировоззрению, укорененному в национальной культуре, и в результате характерного авторского почерка живописные полотна и скульптурные работы Бато Дашицыренова способны удивлять, поражать, восхищать. Своей творческой энергией, полетом

фантазии художник выражает душу, голос талантливого человека, органично соединившего древность и современность, ценности национальной и общемировой культуры.

Литература

1. Бороноева Т.А. Фольклорно-мифологические мотивы в современной скульптуре Бурятии // Вестник Бурятского государственного университета. Педагогика. Филология. Философия. – 2016. – Вып. 5. – С. 46-56.

2. Жапова Б. Бато Дашицыренов [Электронный ресурс]. URL: http://selorodnoe.ru/vid/show/id3631877/ (дата обращения: 01.11.2019).

3. Комарова Н.П., Марц Л.В. Кочевник и скульптор Даши Намдаков // Кочевник. Между небом и землей. Шедевры древних культур степей Евразии из собрания Исторического музея и произведения скульптора Даши Намдакова / текст, сост.: Н.Л. Жуковская и др. – М.: Государственный исторический музей, 2014. – С. 261-265.

4. Шабунина В. Бато Дашицыренов [Электронный ресурс]. URL: https://v-shabunina.livejournal.com/896533.html (дата обращения: 01.11.2019).

5. Шишин М.Ю. Метаисторический экспрессионизм: к вопросу о новом стилистическом явлении в сибирском и монгольском искусстве // Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000-е: сб. ст. Междунар. науч. конф. (Москва, 27-28 апреля 2016 г.) / под общ. ред. Грибаносовой-Гребневой Е.В., Шишина М.Ю. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2017. – С. 213-218.

Статья поступила в редакцию 19.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.024

PAINTING AND SCULPTURE BY BATO DASHITSYRENOV: THE UNITY OF NATIONAL AND GENERAL CULTURAL IMAGES

Boronoeva Tatyana Anatolevna
PhD in History of Art, A/Professor,
member of the Association of Art Critics (Russia),
Director, National Museum of the Buryat Republic.
Russia, Ulan-Ude.
tatboronoeva@gmail.com

Abstract

The article is about the work of a modern Buryat painter, sculptor, stage designer Bato Dashitsyrenov. The exhibition of his artworks took place in 2019 at The Buryatia Republican Art Museum named after Ts.S. Sampilov (Ulan-Ude). The artist's works were previously presented at numerous exhibitions in Russia, France, the USA, and the Netherlands. The purpose of the study is to determine the correlation of national and general cultural meanings in the creative heritage of Bato Dashitsyrenov. For this, the author notes images, motives, plots rooted in the national culture, traditions, customs of the Mongolian peoples, the ancient culture of Central Asia in the painting, graphics and sculpture of the master. On the other hand, the author defines elements of technology, means of artistic expression, characteristic of European expressionism and symbolism or metahistorical expressionism. The master's manner includes the experience of a theater artist, commitment to musical themes and intertextuality, the connection of the sign and archetype, the originality of plastics, palettes, figurative features (for example, emphasis on the character's head, where, according to Buryat ideas, the source of the human soul is concentrated), and freedom of transition from painting to plastic images. The results and conclusions of the study are significant in the context of studying contemporary art processes in the Republic of Buryatia, Russia and Central Asia.

Keywords: Bato Dashitsyrenov; painting; sculpture; art of Buryatia; modern Art; national culture; expressionism; symbolism; metahistorical expressionism.

Bibliographic description for citation:

Boronoeva T.A. Painting and sculpture by Bato Dashitsyrenov: the unity of national and general cultural images. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 351-362. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/35/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.024. (In Russian)

References

1. Boronoeva T.A. *Fol'klorno-mifologicheskie motivy v sovremennoi skul'pture Buryatii* [Folklore and mythological motifs in modern sculpture of Buryatia]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Pedagogika. Filologiya. Filosofiya – Bulletin of the Buryat State University. Pedagogy. Philology. Philosophy,* 2016, Issue. 5, pp. 46-56. (In Russian)

2. Zhapova B. Bato Dashitsyrenov. Available at: http://selorodnoe.ru/vid/show/id3631877/ (accessed 01.11.2019). (In Russian)

3. Komarova N.P., Marts L.V. *Kochevnik i skul'ptor Dashi Namdakov* [Nomad and sculptor Dashi Namdakov]. In: *Kochevnik. Mezhdu nebom i zemlei. Shedevry drevnikh kul'tur stepei Evrazii iz sobraniya Istoricheskogo muzeya i proizvedeniya skul'ptora Dashi Namdakova* [Nomad. Between heaven and earth. Masterpieces of ancient cultures of the steppes of Eurasia from the collection of the Historical Museum and the works of the sculptor Dasha Namdakov / comp. by N.L. Zhukovskaya et al]. Moscow, State Historical Museum, 2014, pp. 261-265. (In Russian)

4. Shabunina V. Bato Dashitsyrenov. Available at: https://v-shabunina.livejournal.com/896533.html (accessed 01.11.2019). (In Russian)

5. Shishin M.Yu. *Metaistoricheskii ekspressionizm: k voprosu o novom stilisticheskom yavlenii v sibirskom i mongol'skom iskusstve* [Metahistorical expressionism: on the issue of a new stylistic phenomenon in Siberian and Mongolian art]. In: *Tri veka pod znakom novizny. Otechestvennoe iskusstvo 1700–2000-e* [Three centuries under the sign of novelty. Domestic art 1700–2000s: proceedings of the International Scientific Conference (Moscow, April 27–28, 2016). Ed. by Gribanosova-Grebneva E.V., Shishin M.Yu.]. Barnaul, Altai State Technical University, 2017, pp. 213-218. (In Russian)

Received: November 19, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.025 УДК 7.071.1

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Б.Я. РЯУЗОВА В СОБРАНИИ КРАСНОЯРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА: ОСОБЕННОСТИ КОЛЛЕКЦИИ

Булак Ксения Андреевна
Старший научный сотрудник отдела искусства XX–XXI вв.,
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Россия, г. Красноярск.
harlinski@yandex.ru

Аннотация

В статье исследуется специфика коллекции произведений Бориса Яковлевича Ряузова из фондов Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова. Данная коллекция является самым крупным музейным собранием работ Б.Я. Ряузова, отражающим разные этапы творчества художника, начиная с 1951 года, времени первого успеха живописца, и заканчивая началом 1990-х гг., последними годами его жизни. Все эти произведения – живописные пейзажи: Б.Я. Ряузов большую часть своей жизни работал именно в этом жанре. Пейзажи Б.Я. Ряузова в музейной коллекции отражают тематическое многообразие творчества художника, создававшего мемориальные пейзажи («туруханскую» и «шушенскую» серии, произведения, связанные с личностью В.И. Сурикова), городские и индустриальные пейзажи, произведения на тему войны и на тему Севера. Изучая композиционные и колористические особенности лучших работ Б.Я. Ряузова из собрания Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова, автор статьи выявляет характерные черты стиля мастера, тенденции развития творчества живописца.

Ключевые слова: Борис Яковлевич Ряузов; пейзаж; живопись; Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.

Библиографическое описание для цитирования:
Булак К.А. Произведения Б.Я. Ряузова в собрании Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова: особенности коллекции // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 363-375. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.025. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/36/.

Борис Яковлевич Ряузов – народный художник РСФСР, сыгравший значительную роль в развитии красноярской пейзажной живописи. Узнаваемая авторская манера, тонкое чувство цвета, использование выразительных композиционных приемов принесли художнику известность в России и за ее пределами: его произведения хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, в музеях Красноярска и городов Красноярского края, в музеях других городов России

и ближнего зарубежья, в частных собраниях Германии, Китая, Японии. Коллекция произведений Б.Я. Ряузова в фондах Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова – самое крупное музейное собрание работ живописца. Оно включает в себя 96 картин и этюдов разных периодов: самые ранние из них датируются 1951 годом, самая поздняя работа была создана в 1992 году, за два года до смерти автора. Все произведения из музейной коллекции – живописные пейзажи, разнообразные по тематике, колористическому и композиционному строю, отражающие разные аспекты творчества Бориса Ряузова.

К числу самых ранних работ художника из музейного собрания относятся два произведения из «туруханской серии» – «Дом-музей в Курейке» и «Старая Курейка» (обе работы – 1951 г., х., м.). Эти произведения стали первыми картинами Б.Я. Ряузова, поступившими в 1958 году в только что открывшуюся Красноярскую художественную галерею (как тогда назывался Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова). Именно с них начинается формирование музейной коллекции работ живописца. «Туруханская серия», посвященная местам ссылки И.В. Сталина, Я.М. Свердлова и С.С. Спандаряна, стала важной вехой в творческой биографии Б.Я. Ряузова: несколько работ из этой серии, показанных на Всесоюзной художественной выставке 1951 г., получили признание искусствоведов, одно из произведений – «Старый Туруханск. Последние льды» (1951, х., м.) – поступило в собрание Государственной Третьяковской галереи. Художник, работая над серией, выбирает жанр пейзажа, и это стало типичным для автора при его обращении к историческим сюжетам. Борис Ряузов уделяет большое внимание передаче состояния природы: «Дом-музей в Курейке» (рис. 1) – это весенний пейзаж, где живописец демонстрирует мастерство в изображении цвета снега, проталин, фактуры деревянных домов, тогда как картина «Старая Курейка» показывает суровую северную зиму – снег в этой работе другой: белоснежный, лежащий плотным, тяжелым слоем. В данных произведениях художник оживляет пейзаж, добавляя в него стаффажные фигурки людей (в работе «Дом-музей в Курейке») или такие элементы, как оленья повозка и свет в окне дома, где жил И.В. Сталин (в картине «Старая Курейка»).

Рис. 1. Ряузов Б.Я. Дом-музей в Курейке. 1951. Х., м. 37 х 119.
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин.

В 1960-е гг. в коллекцию музея поступает ряд произведений Бориса Ряузова, среди которых несколько этюдов, в том числе те, которые относятся к «шушенской серии», работы на «ленинскую тему», тему Севера, индустриальные пейзажи.

Серия Б.Я. Ряузова, официально называющаяся «Исторические места Сибири, связанные с жизнью и деятельностью В.И. Ленина», а среди искусствоведов получившая название «шушенской серии», создавалась художником, начиная с 1957 и заканчивая концом 1980-х гг. Согласно красноярскому историку искусства И.М. Давыденко, 1957 год – время первой поездки Б.Я. Ряузова в село Шушенское [2, с. 116]. Этюды художника, изображающие окрестности Шушенского и хранящиеся в Красноярском художественном музее им. В.И. Сурикова, не датированы, но, судя по датам поступления (1960–1961 гг.), они были созданы во время самых ранних «шушенских» путешествий. Эти этюды ознаменовали начало нового этапа в творчестве Б.Я. Ряузова: он по-новому, по сравнению с 1950-ми гг., работает с живописной фактурой, мазки становятся более пастозными, в некоторых произведениях, таких как «Озеро Перово» (до 1960, х., м.), фактура становится еще одним, наряду с цветом, средством создания воздушной перспективы (рис. 2). Палитра живописца обогащается охристыми, нежными зелеными и глубокими синими оттенками.

Рис. 2. Ряузов Б.Я. Озеро Перово. До 1960 г. Х., м. 18 х 57.
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин.

«Ленинская тема» в творчестве Б.Я. Ряузова не ограничивается изображением села Шушенского: на стыке жанров исторического и городского пейзажа находятся два произведения 1960-х гг., переданные в музей Краевым управлением культуры: «Дом Красикова в Красноярске, здесь бывал В.И. Ленин» (1968, х., м.) и «Старый Красноярск. Пароход, на котором В.И. Ленин уезжал в ссылку» (1968, х., м.). Последнее из данных произведений строится на контрасте светлого белого парохода и более темных зеленоватых тонов фона, художник сочетает использование выразительных рельефных мазков и тонких лессировок, сквозь которые просвечивает грунт.

В 1960-е гг. Ряузов много работал в жанре индустриального пейзажа. По свидетельству И.М. Давыденко, художник присутствовал при строительстве Красноярской ГЭС, «наблюдал стройку с самых начальных этапов» [2, с. 125]. Картина «Строительство Красноярской ГЭС» (1963, х., м.) интересна по композиционному решению: здесь нет изображения неба, лишь снег, река и дорога (рис. 3). Зигзаг дороги, диагонали подъемных кранов задают динамику: художник научился рассказывать о современных событиях, о развитии края современными художественными средствами.

Рис. 3. Ряузов Б.Я. Строительство Красноярской ГЭС. 1963. Х., м. 97 х 150. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин.

В картине «Вечер в заводском районе» (1965, х., м.), написанной совместно с братом Н.Я. Ряузовым, живописец создает романтический индустриальный пейзаж, где находит множество оттенков сумеречного неба и сиреневого дыма, поднимающегося над трубами. Особую роль в этом произведении играют светящиеся огоньки в окнах завода: знаки активной, не прекращающейся ни на минуту жизни промышленного предприятия.

В эти же годы меняется отношение художника к пейзажу на тему Севера: на смену исторической тематике приходит интерес к современной жизни Заполярья. Художник пишет речные суда, стоящие у причалов («Север. Рыбачьи суда», до 1963 г., х., м.), создает прибрежные панорамы, где северные поселки гармонично вписаны в природу («Тундра. Прибрежный залив», 1965, х., м.; «Енисей у Заполярья», 1969, х., м.). По сравнению с «туруханской серией» эти работы отличаются иным подходом к цвету, больше внимания художник уделяет эффектам освещения. Пейзажи «Старый лоцман» (1969, к., м.) и «Рыболовецкие суда» (1969, х., м.) отличаются насыщенностью цвета. Большую роль в этих произведениях играет красный, выступающий как яркий акцент, контрастный по отношению к фону, где преобладают синие, зеленоватые, серо-голубые тона. В композиционном плане данные произведения не замкнуты, выглядят как кадры, фрагменты действительности.

1970-е гг. стали для Б.Я. Ряузова очень плодотворным периодом творчества: именно в это время он создал значительную часть работ «шушенской серии», множество пейзажей на тему города и на тему Севера. Большая часть картин 1970-х гг. поступает в музей почти сразу же: спустя год, три-четыре года после написания произведений. Наряду с безвозмездными передачами из Краевого управления культуры, красноярского отделения Союза художников, Министерства культуры РСФСР, работы Б.Я. Ряузова в этот период поступают также путем закупки у автора.

В произведениях из «шушенской серии», созданных в 1970-е гг., таких как «Шушь. Старинный мотив» (1971–1973, х., м.), «Шушенское. Дом, в котором жил В.И. Ленин» (1972, х., м.), «Сельские огоньки» (до 1978 г., х., м.), художник пишет ночь, сумерки, пасмурную погоду, используя темные оттенки синего, коричневого, зеленого цветов. «Шушенское. Дом, в котором жил В.И. Ленин» (рис. 4) – пейзаж, очень характерный для этого этапа творчества автора. В 1970-е гг. у Б.Я. Ряузова появляется целый ряд

пейзажей, где огонек, светящийся в окне, становится знаком присутствия В.И. Ленина, и «Шушенское. Дом, в котором жил В.И. Ленин» предлагает оригинальную трактовку данного мотива: дом Зырянова, в котором жил В.И. Ленин, изображен с угла, в перспективном сокращении, здание постепенно уходит во тьму, сливается с ночным небом, и яркая точка «ленинского окна» резко выделяется на этом фоне.

Рис. 4. Ряузов Б.Я. Шушенское. Дом, в котором жил В.И. Ленин. 1972. Х., м. 43 х 93. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: В.А. Сковородников.

Мотив светящихся огоньков встречается у художника в произведениях разной тематики, и всякий раз этот мотив оживляет изображенное пространство, делает его более «человечным». В городском пейзаже «Старый Красноярск. Городские избы» (до 1978 г., х., м.) огоньки в окнах, контрастные по отношению к холодному по цвету фону, создают ощущение тепла и домашнего уюта.

Интерес к городскому пейзажу у Б.Я. Ряузова в 1970-е гг. во многом связан с празднованием 350-летия Красноярска в 1978 г. В рамках масштабного торжества планировалось проведение большой выставки, в которой принимали участие многие красноярские художники. Б.Я. Ряузов не ограничился участием в ней: в мае 1978 г. он организует персональную выставку городского пейзажа, где «экспонировалось 130 работ, посвященных исключительно Красноярску» [2, с. 136]. Картина «Старый Красноярск. Городские избы» была показана на данной выставке, и можно предположить, что переданная в музей в декабре 1978 г. работа «Красноярск. Улица Ленина» (1970-е гг., х., м.) также была там представлена.

Пейзаж «Красноярск. Улица Ленина» передает особое состояние природы: деревья еще не сбросили свою охристую листву, но уже выпал первый снег – очень скоро золотую осень сменит зима. В центре внимания художника здесь – новые здания. В других своих городских пейзажах данного периода живописец обращается к истории города. К числу ретроспективных пейзажей 1970-х гг. относится произведение «Красноярск. Старая пристань» (до 1978 г., х., м.), где изображен старый причал на Стрелке – в месте, где река Кача впадает в Енисей. На пригорке читается силуэт Воскресенского собора (ныне снесенного), у берега стоит судно, напоминающее пароход «Святитель Николай», на котором В.И. Ленин в 1897 году отправился

в Минусинск, следуя к месту ссылки. Живописец с любовью передает фактуру берега: непролазную грязь у воды, зелень на крутых склонах.

В рамках городского пейзажа Б.Я. Ряузов создает произведения, связанные с личностью знаменитого художника, уроженца Красноярска В.И. Сурикова. «Родные места Сурикова» (1976, х., м.) – одна из таких работ. В ней представлен современный Ряузову город: вид с Коммунального моста или левобережной набережной в сторону Афонтовой горы и острова Посадного. За счет цвета: голубовато-серого цвета пасмурного неба, зеленовато-голубой реки, охры осенних деревьев, белой глади льда на первом плане – художник создает настроение спокойной созерцательности, умиротворенности.

Помимо городского и мемориального пейзажа Б.Я. Ряузов продолжает работать в жанре «чистого» пейзажа, безлюдного, лишенного топографической точности в передаче пространства и времени. Одним из излюбленных мотивов этого периода для живописца стали горы. В собрании музея находится ряд таких пейзажей, среди которых «Енисейские кряжи» (1971, к., м.), «Скалистые берега» (1974, к., м.), «Северный пейзаж» (1973, к., м.), «Северное солнце» (1977, х., м.) и другие. Композиционно они очень похожи: крупный силуэт горы, линия реки на первом плане, при этом каждая из работ передает особое состояние природы, особое настроение. Насыщенная зелень в сочетании с пятнами белого снега на вершинах («Енисейские кряжи»), серебристые тона проплывающих вдоль берега льдин («Скалистые берега»), яркие дома и лодки на фоне снега, написанного белым в сочетании с охрой («Северный пейзаж»), – художник экспериментирует с цветом, а также уделяет большое внимание фактуре, лепит форму широкими, энергичными мазками.

Интерес художника к передаче оттенков снега проявился в целом ряде зимних пейзажей, лаконичных по композиции, где ведущую роль играет белый цвет. В таких картинах, как «Обское Заполярье» (1975, к., м.), «Морозец» (до 1979 г., х., м.), колорит полностью построен на белом. В пейзаже «Морозец» линии гор, берега, домиков лишь слегка намечены, их очертания размыты, они полностью погружены в морозную дымку. В «Обском Заполярье» не видна линия горизонта, небо и замерзшая река неразделимы, важнейшим элементом становится солнце, просвечивающее сквозь плотную пелену облаков. Мерцание подернутого облаками солнца, блики света на глади замерзшей реки – эти эффекты освещения встречаются во многих произведения Б.Я. Ряузова 1970-х – 1980-х гг. В пейзаже «Морозец» (1980, х., м.) небесное светило рифмуется со светом окон деревенского дома, почти растворившегося в морозном мареве.

В 1980-е и в начале 1990-х гг. музейная коллекция работ Б.Я. Ряузова пополнялась в основном произведениями, созданными в этот же период и отражающими особенности творчества последних десятилетий жизни художника. В это время авторский стиль достигает особого лаконизма: композиция таких работ, как «Север. Далекий поселок» (1982, х., м.), «Енисей у Курейки» (1984, х., м.) (рис. 5), «Небо» (1984, х. м.), строится на основе самых простых, базовых для любого пейзажа элементов: неба и глади реки, неба и земли. Живописец использует ограниченный набор цветов, сводит к минимуму наличие в изображении мелких деталей, стремится показать безграничность природного пространства, где присутствие человека намечено лишь несколькими штрихами, обозначающими маленькие домики на горизонте.

Рис. 5. Ряузов Б.Я. Енисей у Курейки. 1984. Х., м. 57 х 85,5.
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин.

В 1980-е гг. Б.Я. Ряузов продолжает работать над «шушенской серией», городскими пейзажами. Среди работ из «шушенской серии» интересен пейзаж «В Шушенском» (1982, х., м.): дом, в котором жил В.И. Ленин, изображен здесь не в перспективном сокращении, а фронтально, что необычно для автора. Первый план композиции, строящейся с помощью горизонталей, оживляется за счет силуэта тонкой заиндевевшей березы.

Изображая Красноярск, Борис Ряузов в 1980-х гг., так же, как и ранее, продолжает создавать мемориальные пейзажи, связанные с образом В.И. Сурикова. Особенно часто он изображает дом-музей В.И. Сурикова, показывая его и осенью, и зимой, днем и в сумерки. Пейзаж «Красноярск. 1900 г. Двор Суриковых» (1984-1985, х., м.) – ретроспективный, где вещественное, осязаемое здание усадьбы сопоставляется с тонко написанным, почти эфемерным, тающим в белой дымке старым городом.

В работе «Красноярск. Ул. Сурикова» (1985, х., м.) живописец развивает одну из остро волновавших его тем: соотношение старых и новых зданий в городской среде (рис. 6). Крупный объем панельной новостройки резко выделяется на фоне более ярких, более детализированных, меньших по размеру старинных зданий, но не выглядит чужеродно за счет цвета – белого цвета, гармонирующего с цветом снега, цветом облаков. В этой работе художник, природные пейзажи которого обычно выглядят безлюдными, показывает оживленную улицу, силуэты людей трактованы здесь очень схематично, обобщенно – это не персонажи, имеющие самостоятельное значение, а скорее яркие цветовые акценты.

Рис. 6. Ряузов Б.Я. Красноярск. Ул. Сурикова. 1985. Х., м. 70 х 115. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: В.А. Сковородников.

К городским пейзажам Б.Я. Ряузова 1980-х гг. из фондов музея относятся также «Зимний проспект» (1980-е гг., х., м.) и «В окрестностях города» (1987-1988 гг., х., м.). В картине «Зимний проспект» художник пишет морозный день: деревья покрыты инеем, плотным слоем лежит снег. Помимо использования множества оттенков белого цвета, художник мастерски расставляет акценты с помощью желтого: желтые здания, желтые автобусы, трамваи и автомобили, люди в желтой одежде – все эти цветовые пятна создают особый ритм – неторопливый, спокойный. Пейзаж «В окрестностях города» построен на оттенках зеленого: городские постройки почти не видны, здесь царствует природа – зелень травы и листьев.

В 1970–1980-х гг. художник часто пишет произведения на военную тему. Во многом эти произведения основаны на личных воспоминаниях. Е.М. Гонтаровский в буклете «Борис Яковлевич Ряузов» рассказывает о фронтовых годах жизни живописца так: «Уйдя в сентябре 1942 года на фронт в рядах Сибирской добровольческой бригады, художник-патриот прошел долгий и трудный боевой путь от полей Подмосковья до берегов Балтики. И вместе с обычным солдатским имуществом пронес он в своем вещевом мешке через все атаки и сражения походный альбом, в котором в короткие передышки от военной страды торопливо набрасывал страшный облик войны: пепелища сожженных сел и городов, вытоптанные поля, обездоленных детей. Эти наброски, а также живые впечатления и воспоминания тех лет помогли художнику создать ряд картин, проникнутых любовью к родной, опаленной губительным огнем войны земле» [1, с. 1].

Именно в военное время художник начинает создавать произведения, посвященные подвигу А.М. Матросова. Как вспоминал Б.Я. Ряузов, задание написать портрет героя он получил еще на фронте [2, с. 100]. Впоследствии образ Александра Матросова и его подвига продолжал интересовать живописца, о чем свидетельствует выписка из протокола Союза советских художников Красноярского края, которая гласит: «Творческую заявку члена Союза советских художников Ряузова Б.Я. одобрить и оставить исполнение композиционного произведения “Подвиг Матросова” за художником» [3, с. 49]. Протокол датируется 1944-м годом. Самым известным произведением, посвященным этой теме, стала живописная картина «Место подвига Александра Матросова» (1975, х., м.). Трактовка исторических событий в данной работе очень характерна для автора: он создает не сюжетную картину, а пейзаж, где нет

никаких следов войны, равно как и нет в принципе никаких примет времени, есть лишь земля, небо и далекая деревня, скорее всего, деревня Чернушка, за которую сражался герой.

Одна из разрушенных деревень, сквозь которые проходил во время войны Б.Я. Ряузов, одна из тех, которые он так часто рисовал, пытаясь сохранить в памяти подробности страшных военных лет, изображена в картине «Была деревня, сожгли фашисты» (1985, х., м.) (рис. 7).

Рис. 7. Ряузов Б.Я. Была деревня, сожгли фашисты. 1985. Х., м. 54 х 83. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин.

Сломанные деревья, остовы печей над обгоревшими избами, темные краски пожухлой травы, и на фоне этих горестных развалин – силуэт женщины с маленьким ребенком как надежда на будущее восстановление, возрождение поселка. Существует другой вариант этой работы, хранящийся в музее художника Б.Я. Ряузова, где большее внимание уделено изображению людей: пожилой женщины и девочки. Вариант из Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова более характерен для живописца: Борис Ряузов, обращаясь к истории, редко создает сюжетные картины, чаще всего он пишет пейзажи, настроение и состояние которых способны пробудить у зрителя чувства, воспоминания, ассоциации, связанные с тем или иным местом (это касается также вышеупомянутых «туруханской» и «шушенской» серий).

Во многих произведениях на тему Великой Отечественной войны, таких как «Земля фронтовая. (Тишина перед боем)» (1963–1965, х., м.), «Воздушные тревоги» (1984–1985, х., м.), «Бои прошли» (1984–1985, х., м.), на темном фоне, на фоне ночного неба или изрытой окопами и снарядами земли горит огонь – огонь падающей ракеты или зарево пожара. Художник редко изображал сами боевые действия (исключение – работы самого раннего периода его творчества), чаще всего он показывал короткое время

затишья между боями, когда смерть на время отступает, но все равно остается вблизи, напоминая о себе вспышками незатухающего огня на горизонте.

В картине «г. Гжатск. 1943 г. В военные годы» (1988–1989 гг., х., м.) зимний пейзаж мог бы казаться спокойным и умиротворенным, если бы не разрушенные здания – свидетели фашистского нашествия. Таким же немым свидетелем страшных разрушений выглядит в этом пейзаже и солнце, скрытое облаками, – любимый «персонаж» картин Б.Я. Ряузова. Использование схожих элементов в работах на военную и «мирную» темы, характерное для автора, демонстрирует умение художника, используя один мотив, добиваться иного его звучания в каждом новом произведении.

«Енисей в низовьях» (1992, х., м.) – самая поздняя работа Б.Я. Ряузова в музейном собрании. На фоне темных голубовато-серых и зеленоватых оттенков залива ярко выделяется красный бакен: красная точка задает движение взгляда в глубину, к горизонту, тогда как крупные камни первого плана, напротив, создают визуальную «преграду» для зрителя.

На настоящий момент последним поступлением в музейную коллекцию произведений Б.Я. Ряузова стала работа, купленная в июне 2012 года у С.Г. Тимохина, – «Пейзаж с грузовиком» (1951, х., м.) (рис. 8). Это одна из ранних работ художника, ее колорит нетипичен для Ряузова: цвета очень яркие, живописец сопоставляет контрастные зеленый, синий, желтый, красный цвета, в некоторых местах использует открытый цвет. Композиционно она очень близка более поздним произведениям: это панорамный пейзаж с низкой линией горизонта, где большую часть пространства занимает изображение неба.

Рис. 8. Ряузов Б.Я. Пейзаж с грузовиком. 1951. Х., м. 50,5 х 82.
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин.

Коллекция произведений Б.Я. Ряузова из собрания Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова включает в себя лучшие работы живописца, неоднократно экспонировавшиеся на выставках, становившиеся предметом внимания искусствоведов. Собранные вместе произведения Б.Я. Ряузова из музейной коллекции позволяют увидеть, как развивалось творчество художника, как менялся его авторский стиль. Коллекция, включающая в себя работы разной тематики: мемориальный пейзаж (в том числе «туруханскую» и «шушенскую» серии), городской пейзаж, пейзаж на тему Севера и на военную тему, – демонстрирует умение художника воплощать в простом пейзажном мотиве глубокое содержание. Разнообразие оттенков при использовании довольно строгой палитры, выразительность композиции, точная передача настроения, состояния природы – все эти особенности картин и этюдов Б.Я. Ряузова из музейной коллекции свидетельствуют о большом мастерстве живописца, позволившем ему занять достойное место в истории пейзажной живописи Красноярского края.

Литература

1. Гонтаровский Е.М. Борис Яковлевич Ряузов. – Красноярск, 1967. – 1 с.
2. Давыденко И.М. Борис Ряузов // Борис Ряузов: альбом / Рук. проекта М.В. Москалюк. – Красноярск: ИД «Класс Плюс», 2018. – С. 89-139.
3. Петунина Ю.М. Борис Ряузов: архивные данные // Российская Академия художеств и художественная культура Урала, Сибири и Дальнего Востока: материалы межрегиональной (с международным участием) научно-практической конференции (6-7 октября 2017 г.) – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2017. – С. 46-51.

Статья поступила в редакцию 27.11.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.025

ARTWORKS OF B.YA. RYAUZOV AT A COLLECTION OF THE KRASNOYARSK ART MUSEUM NAMED AFTER V.I. SURIKOV: DISTINCTIVE FEATURES OF THE COLLECTION

Bulak Kseniya Andreevna
Senior researcher of department of XX–XXI century art,
Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov
Russia, Krasnoyarsk.
harlinski@yandex.ru

Abstract

The article presents a study of the collection of artworks by Boris Yakovlevich Ryauzov from the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov. This collection is the largest museum collection of works of B.Ya. Ryauzov. Collection reflects different stages of creative work of an artist since 1951 as a date of the first success of the painter and up to the beginning of 1990-s, of the last years of painter's life. All of these works are pictorial landscapes: B.Ya. Riauzov worked at this genre the most part of his life. These landscapes reflect thematic diversity of works of the artist who made memorial landscapes (such as «turukhansk's» and «shushenskoe's» series and works connected with personality of V.I. Surikov), city and industrial landscapes, art works on theme of war and on theme of the North. The author studied specific features of color and composition of the best works of B.Ya. Ryauzov at a collection of Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov and identified the typical characteristics of artist's style, tendencies of development of creative work of the painter.

Keywords: Boris Yakovlevich Ryauzov, the artist; landscape; painting; Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov.

Bibliographic description for citation:

Bulak K.A. Artworks of B.Ya. Ryauzov at a collection of the Krasnoyarsk art museum named after V.I. Surikov: distinctive features of the collection. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 363-375. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/36/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.025. (In Russian)

References

1. Gontarovskiy E.M. *Boris Yakovlevich Ryauzov* [Boris Yakovlevich Ryauzov]. Krasnoyarsk, 1967, 1 p. (In Russian)

2. Davydenko I.M. *Boris Ryauzov* [Boris Ryauzov]. In: *Boris Ryauzov: al'bom* [Boris Ryauzov: album. Project Manager M.V. Moskalyuk]. Krasnoyarsk, Class Plus, 2018, pp. 89-139. (In Russian)

3. Petunina Yu.M. *Boris Ryauzov: arkhivnye dannye* [Boris Ryauzov: archival data]. In: *Rossiiskaya Akademiya khudozhestv i khudozhestvennaya kul'tura Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka: materialy mezhregional'noi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoi konferentsii* [The Russian Academy of Arts and the artistic culture of the Urals, Siberia and the Far East: proceedings of the Interregional (with international participation) Scientific and Practical Conference]. Barnaul, Altai State Technical University, 2017, pp. 46-51. (In Russian)

Received: November 27, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.026

УДК 75.047

ПЕРСОНОСФЕРА В ИСКУССТВЕ Г.С. РАЙШЕВА

Шишин Михаил Юрьевич
Искусствовед,
академик Российской академии художеств,
доктор философских наук, профессор,
Алтайский государственный технический университет.
Россия, г. Барнаул.
shishinm@gmail.com

Макарова Елена Владимировна
Кандидат филологических наук, доцент,
главный специалист Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске.
Россия, г. Барнаул.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ и Алтайского края в рамках научного проекта 19-412-220003 р_а «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».

Аннотация

В статье анализируется творчество Г.С. Райшева. Отмечено, что в его графических и живописных работах отражаются мифопоэтические образы ханты-мансийской мифологии, русского фольклора и темы, связанные с современностью. Стиль художника тяготеет к экспрессионистическому направлению в искусстве. Необычность сюжетики, многообразие художественных произведений вызывают интерес зрителей, но и требуют новых подходов в анализе и интерпретации его работ. Предлагается рассмотреть его искусство как своеобразный вид сказительства, выраженный в художественных формах. С опорой на современные культурологические подходы, в частности на концепцию персоносферы, предлагается анализ отдельных произведений художника. Показана иерархическая система образов, к которым Г.С. Райшев обращается в своем искусстве. Эксплицируется картина мира художника, представляется метод метафоры, используемый им в живописных произведениях и графике. Представляется кратко жизненный и творческий путь художника.

Ключевые слова: Г.С. Райшев; сибирское искусство; персоносфера; сказитель; живопись; графика; метафора в изобразительном искусстве.

Библиографическое описание для цитирования:

Шишин М.Ю., Макарова Е.В. Персоносфера в искусстве Г.С. Райшева // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 376-393. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.026. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/37/.

Введение

Выдающемуся югорскому художнику, члену-корреспонденту Российской академии художеств Г.С. Райшеву в 2019 году исполнилось 85 лет, чему была посвящена конференция и новая экспозиция работ в его музее-мастерской, одном из уникальных культурных объектов не только Ханты-Мансийска, но и, пожалуй, России в целом.

Музей-мастерская Г.С. Райшева, предмет гордости земляков живописца, заслуживает особого внимания. Этот комплекс построен специально для художника и представляет собой трехэтажное здание, на фасаде которого, выполненном в виде паруса ладьи, размещена мозаика художника. В здании есть все, что необходимо для творческой работы, – обширная, хорошо спланированная мастерская, хранилище произведений искусства, великолепные выставочные пространства, библиотека, – словом, идеальная среда для живописца и графика. Сотрудники музея многое сделали для того, чтобы полноценно представить искусство Райшева от его первых шагов на творческом пути до современности. Например, открыт специальный зал, где выставлены ранние работы художника, его рабочие инструменты и даже офортный станок, на котором он создавал свои первые произведения. Кроме этого, сотрудники проводят научные конференции, приуроченные к юбилейным датам Г.С. Райшева, издают сборники статей, публикуют серьезные альбомы его работ и антологии его рассуждений и объяснений сюжетов картин [9; 10; 11 и др.].

Все это мы отмечаем в самом начале статьи по трем причинам. Первая – это желание выразить благодарность властям и искусствоведам Ханты-Мансийска за проявленное внимание к художнику. Это должно стать примером для других регионов. Множество замечательных работ и, в целом, коллекций произведений художников было утрачено практически полностью, сколькими наследиями не смогли должным образом распорядиться потомки мастеров, и, главное, сколько не написано прекрасных произведений лишь оттого, что на художника не обратили внимания, не помогли в трудных условиях. Масштаб потерь сокрушает. И благо великое, что Г.С. Райшев может работать и создавать новые произведения в достойной обстановке.

Вторая причина заключается в самом факте внимания к художнику со стороны искусствоведов, зрителей и властных структур. Вероятно, здесь играет роль момент престижа и гордости за незаурядного и самобытного художника Югры, и важно, что в общественном мнении утверждается это «свое», особенное. Однако ощутимо и другое, что, собственно, и заставило начать статью о художнике именно с описания галереи. Есть все основания полагать, что Г.С. Райшев смог высказать, вывести в качестве зримого образа то, что составляет важнейшие *художественно-мировоззренческие константы* не только коренных жителей этих мест, хантов и манси, но и тех русских переселенцев, что уже давно обосновались в этих отдаленных местах, сроднились с ними, создали смешанные русско-хантыйские семьи. Впрочем, и сам художник – по матери русский, а по трагически погибшему в репрессиях 30-х годов прошлого века отцу – хант. Отметим в качестве ключевого важный факт: во многом земляки относятся к искусству Райшева столь бережно, с любовью и пониманием, что он выступает в качестве некоего *медиатора*, воспроизводит, художественно артикулирует те духовные, национальные основы, которые порой неосознанно хранятся в душах многих людей этих мест.

Этот тезис позволяет определить в качестве серьезной теоретической задачи изучение искусства Г.С. Райшева не просто как явления современного искусства, но и с позиции феномена *сказителя-медиатора*, выступающего в роли одного из главных факторов *формообразования культуры региона*. На уровне обыденного сознания это не требует специального доказательства, потому что сейчас невозможно помыслить Ханты-Мансийск без Райшева и его мастерской-музея. Фактически художник задал импульс нового культурного процесса в регионе.

И наконец, есть третья причина, лежащая уже в русле собственно искусствоведческо-культурологических изысканий. Определив роль Г.С. Райшева как художника с миссией сказительства, мы должны выбрать и применить соответствующие подходы к анализу его произведений, которые бы раскрыли это утверждение. Речь в данном случае идет о мировоззрении художника, которое играет важнейшую роль. Не для многих авторов творчество становится особого рода философствованием, выражением их целостной картины мира, и их наследие уже стало предметом изучения в культурологии и искусствоведении. Например, А.Г. Калкину, сказителю из Горного Алтая, принадлежат несколько крупных эпических сказаний, в которых обнаруживает себя завершенная картина мира; на него ориентируются современные мастера горлового пения; по мотивам его произведений создаются спектакли в национальном музее. Созданное Г.С. Райшевым – это, по сути, тоже развернутая эпическая презентация духовных корней народов Севера. Это живописное сказание менее распространено и привычно, чем словесная передача героических повествований. В нем есть и мощные аккорды в виде больших полотен, есть и лирические эссе. Главное, что все эти различные по масштабу и сюжетике произведения едины не только по признаку принадлежности одному автору и одной стилистике, но и внутренне связаны, создают единое художественное целое. И ставя целью прояснить основы этого единства, мы исходим из тезиса, что в искусстве Райшева существует органично развивающаяся целостная *персоносфера*. И начать ее экспликацию возможно потому, что художник находится в зените творческого мастерства, постоянно пополняет коллекцию новыми работами; потому что есть его авторские интерпретации и описания картин, опубликованные и хранящиеся в фондах музея. Это бесценный материал для исследователей, на базе которого можно и глубже проанализировать картины художника, и обнаружить аспекты его философского взгляда на мир.

Материалы и методы

Методологическую базу исследования составили труды по виртуалистике В.П. Руднева, Н.А. Носова, М.Н. Эпштейна [21; 23; 29], взаимосвязи мифа и героического эпоса М. Элиаде [27; 28], о феномене сказителя как носителя и транслятора этнических ценностей и эпического сознания Л.П. Гекман, Б.Н. Путилова [3; 22], а также философско-культурологические труды о феномене этнической и эпической персоносферы Л.П. Гекман и М.Ю. Шишина [2; 4], Ю.С. Степанова [25], Г.Г. Хазагерова [26] и исследования локальных традиционных культур [1; 5; 14; 15; 16; 17; 19; 20; 24]. С помощью структурно-функционального метода, нарративного анализа и метода герменевтики исследованы графические и живописные произведения художника, справочные материалы и каталоги выставок Г.С. Райшева, материалы интервью с художником. Выбранный междисциплинарный подход к анализу

произведений Г.С. Райшева обусловил научную новизну исследования и позволил описать персоносферу в произведениях художника и уникальность его творческой позиции.

Результаты

Прежде чем мы подойдем к главной задаче статьи – к выявлению и анализу персоносферы в искусстве Г.С. Райшева, – кратко представим некоторые наиболее существенные детали его творческого и жизненного пути.

Художник родился в 1934 году на притоке Оби, реке Салым в деревне Сивохрап, что в переводе с остяцкого означает «Налимий яр». После гибели отца на него легли многие обязанности по сохранению оставшейся без кормильца семьи. Он рано начал заниматься охотой и рыбалкой. Это воспитало в нем силу воли, стойкость и, самое главное, научило проникаться природой, тонко чувствовать ее глубинную живую суть, ее единство – от движущихся по небосклону светил и звезд до малого зверя и птицы. Изначально целостное ощущение мироздания в сочетании с живыми источниками фольклорных традиций создали благодатный синтез. Но этот синтез вызревал в сознании подспудно; для воплощения внутренних открытий требовалось еще пройти путь формирования как художника.

Сознание художника вечно находится в поиске и активно впитывает образы окружающего мира, опыт предшественников; опирается на видение внутренних ландшафтов, как определял это важное для художников явление – созерцание и визуализацию воображения – Л. Ортега. Профессиональные навыки художник получил в Ленинграде. Но перед этим, как отмечает внимательный биограф художника Г.В. Голынец, был важный этап в жизни Райшева: «С 1947 по 1954 год он учился в школе-интернате в Сургуте. Среди педагогов был Аркадий Степанович Знаменский, правнук замечательного этнографа, рисовальщика и карикатуриста М.С. Знаменского. Михаил Степанович большую часть жизни прожил в Тобольске, где вместе со ссыльными декабристами, поэтом П.П. Ершовым нес в Сибирь истинное просвещение. Посильно продолжал дело своего предка скромный учитель физики. Именно ему, энциклопедически образованному человеку, обязан Райшев приобщением к русской культуре. Аркадий Степанович поддерживал веру в светлые, гуманные начала, пробудил жажду знаний, которая и привела Райшева в 1954 году на северное отделение Ленинградского педагогического института имени А.И. Герцена» [12, с. 6].

Тяга к искусству, рано пробудившаяся у Г.С. Райшева, приведет его в институте в вечернюю студию рисунка, которую вел одаренный график и замечательный педагог В.П. Ефимов; в крупнейшие музеи и выставки столичного города. Он с восхищением воспринимает искусство М. Врубеля, его свободу творчества и образный мир персонажей преданий и мифов. Другим крупным художественным потрясением для Райшева стала выставка П. Пикассо, открывшаяся в Эрмитаже в 1958 г. Он увидел очень важную для себя деталь: обращение ведущего художника европейского авангарда к искусству народов Африки, что подсказало Райшеву путь к художественному наследию народов Севера. Вдохновленным и обогащенным большим искусством он возвращается на родину, где окончательно принимает решение стать художником и формулирует свое кредо очень четко: «Вся история искусства у меня перед глазами: Возрождение, “коричневая” живопись XVII века, египетские мумии, импрессионизм,

кубизм. От знания приходишь к незнанию, и после этого все становится как бы забытым. С искусством покончено. Ты чист. Жизнь так ярка, что все средства слабы. Виденное у других для тебя не подходит. Копирование природы также бесплодно. Нужно создать свою модель, которая была бы параллельна природе и точно отражала твои ощущения» [12, с. 7].

В Карпинске, где Райшев несколько лет работал школьным учителем, произошла знаковая встреча с графиком Львом Вейбертом, который познакомил его с искусством печатной графики. По словам героя нашей статьи, он обрел для себя силу и выразительность художественной плоскости, что тотчас отозвалось в замечательной серии линогравюр «Мужички салымские». От них идет важнейшая линия в творчестве Г.С. Райшева. С одной стороны, персонажи его работ – это реальные жители родного села, которых он хорошо знал с детства, с другой стороны, сохраняя характерные черты личности, он приводит изображение фактически к знаку. Но высокая степень обобщения не лишает узнаваемости; сохраняется ощущение пространства и особенностей мест.

В 1974 г. он вступает в Союз художников, и тем самым признается его профессиональный уровень. Но успех приходит в середине 80-х годов, когда он оказался в центре актуальных поисков многих художников в области фольклора и культурного наследия. Это совпадает с рядом важных моментов. Во-первых, усилиями археологов и этнографов удалось собрать и опубликовать многие крупные памятники далекого прошлого народов Сибири. Были изданы эпические сказания, прошли крупные конференции, и этот новый богатейший материал вдохновил многих художников. Некоторые из них стали участниками полевых исследований, по материалам экспедиций написали первые картины и создали графические серии.

С другой стороны, в этот период активизировался поиск новых средств художественной выразительности, ясно обозначился отход от «академизма». Одновременно во всех видах искусства усилились искание «целостного человека», определение ядра подлинных ценностей, вслушивание в «голос земли». Есть еще один немаловажный момент – экологический. Родина Райшева стала местом нефтепромысла. Выросли вышки, «технический Шайтан» зашагал по земле хантов и манси. Как правило, такой мощный технологический и антропогенный пресс уничтожал не только природу. Растворялись этносы, ассимилировались и утрачивали национально-культурное своеобразие. Это происходит всегда, когда население не может выдвинуть из своих рядов сильных личностей, способных найти ответы на вызовы и противостоять давлению на этнос. Ханты-Мансийскому округу посчастливилось: здесь одновременно проявились таланты художников В. Игошева, Г. Райшева, писателя Е. Айпина и других. Они сплоченной творческой группой стали формировать пространство, сохраняющее духовные ценности и культуру местного населения, широко и профессионально говорить о нем всему миру. Возник новый культурный феномен возрождения и творческой переработки художественного наследия прошлого.

Г.С. Райшеву принадлежат программные слова, характерные для всех представителей творческой интеллигенции Ханты-Мансийского округа: «Я знаю, на какой земле я родился, как первый солнца луч меня осветил, дал собственное зрение видеть кругом. То, что встретило меня в этой жизни, стало источником любви. Вода,

трава и утки, облака, люди и их сказки. Это основа, на которую можно опереться в творчестве» [12, с. 8].

Из всего сказанного о Г.С. Райшеве ясно видна очень важная черта его личности. Он фактически соединяет в себе внимательного и чуткого исследователя природы и наследия своих родных мест и творческую личность, которая воспринимает различные духовные токи родной земли и воспроизводит все это в зримых образах. Главная идея, которую он в разных формах стремится передать, – это восхищение красотой и гармонией мироздания и одухотворенностью всего сущего. Иными словами, ему открывается то, что закрыто для обыденного профанного сознания, – метареальность и метаистория. И то, что многим кажется мифопоэтическим творчеством народов Севера, имеющим лишь историко-культурную ценность, для Г.С. Райшева – реальность с ее живыми героями и различного рода сущностями.

Главным «пластическим» аргументом в пользу сказанного служит тот факт, что в его картинах фактически нет теней, как их и не может быть в умозрительной сверхреальности, в пространстве чистых понятий и идей. В определенном смысле это эйдетическая платоновская реальность, доступная только тем, у кого развита чувственная и мистическая интуиция. Тема различных модусов интуиции – интеллектуальной, чувственной и мистической, была предметом пристального внимания многих авторов, в частности русского философа Н.О. Лосского [18]. Поэтому важно отметить, что Г.С. Райшев щедро одарен не только творческими способностями, но и особого рода интуитивным даром проникать в сферы неочевидные. В этом контексте вновь актуальны записанные суждения художника: «Мифологические образы – это абстрагированное состояние видения. И я бы сказал так, я не все знаю, ведь конкретно нет мифологии, которую смешивают с тем, что есть знание. Есть незнание. И само оно является величайшим знанием. И вот у меня: я не знаю ничего, но внутри существует какая-то поразительная, можно сказать предковая память… Образ – это мое глубинное состояние, и незнание – это моя жажда вспомнить нечто. Оно вспоминается, и в этом состоит акт художественного мышления – оно вспоминается безотносительно к тебе и делает тебя как бы содержательно насыщенным» [6, с. 56].

Эти путешествия в неведомое, которые он определяет как космическое виденье, – сложный предмет для анализа. Мы можем лишь судить о них по результатам – по произведениям, которые мастер представляет на суд зрителя. И здесь важно то, что он не только воплощает в живописи все, ему открывшееся, но стремится ярко и очень образно представить в своих рассуждениях. Г.С. Райшев – интересный собеседник; его суждения о своих картинах или событиях жизни всегда полны тонких нюансов, афористичны и порой неожиданны по ходам мысли и выводам. Он захватывает внимание собеседника и в этом очень схож со сказителями эпических былин, слушая которых, как считают коренные жители Сибири, замолкают не только люди, но и вся природа.

Повествование не может быть без героев и персонажей, и поэтому все произведения Г.С Райшева – это проявленная персоносфера, зримое воплощение мифопоэтики. Вводя понятие персоносферы, мы можем понять ряд важных моментов в творчестве художника. Начнем с того, что работы выполнены в особом ключе, который можно было бы определить как голографический эффект. В любом масштабе и с любого ракурса восприятия, видя все выставочное пространство с картинами художника,

сосредоточиваясь на его отдельном полотне или рассматривая отдельные детали в картинах, можно ощутить эффект передачи одной и той же идеи на всех уровнях. Например, его картина «Югорская легенда» 1986 г. (рис. 1) – это программное, осевое полотно, бесспорная удача художника. На ней в большом пространстве воды, строго в центре, располагается полусфера коричневого цвета, заполненная ярусами, регистрами, фигурками людей. Это фактически модель мироздания: и некое идеальное бытие, и проекция его в обыденную реальность. Важно, что Райшев не только в зримом образе воплощает это, но и подтверждает в беседе: «Небо и земля… Земля, человек, небо… Земля, человек, блеск воды, рощи.. Все это находится в состоянии гармонии, покоя и движения одновременно… Вот так я представляю себе большое сибирское пространство воды и берег-яр, который превратился у меня в целую землю с населением» [11, с. 12].

Рис. 1. Райшев Г.С. Югорская легенда. 1986. Холст, масло. 200×300.
Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева (далее – ГМР) [7, с. 74-75].

Полотно имеет монументальные размеры, что подчеркивает значение передаваемой идеи; оно является центром притяжения внимания в любой экспозиции. Рассматривая отдельные фигурки-знаки, можно увидеть присутствие двух реальностей. С одной стороны, есть чисто бытовые детали – лодки, лобазок, невод, лук; есть ритуальные действия, есть мужчины и женщины в ярких национальных одеждах, есть конкретные личности, близкие и знакомые художнику, – салымские мужики: Ефрем Мыкуров, Ваня маленький, Миша Лемпин (часто встречающиеся в его работах), но есть и изображения божеств, в том числе одно из центральных божеств мансийской мифологии Торум.

К еще более условной знаковой форме автор приходит в последующих вариантах изображения этой модели мироздания – «Югорская легенда» (1987, рис. 2) и «Югорское пространство. Знаки» (2009).

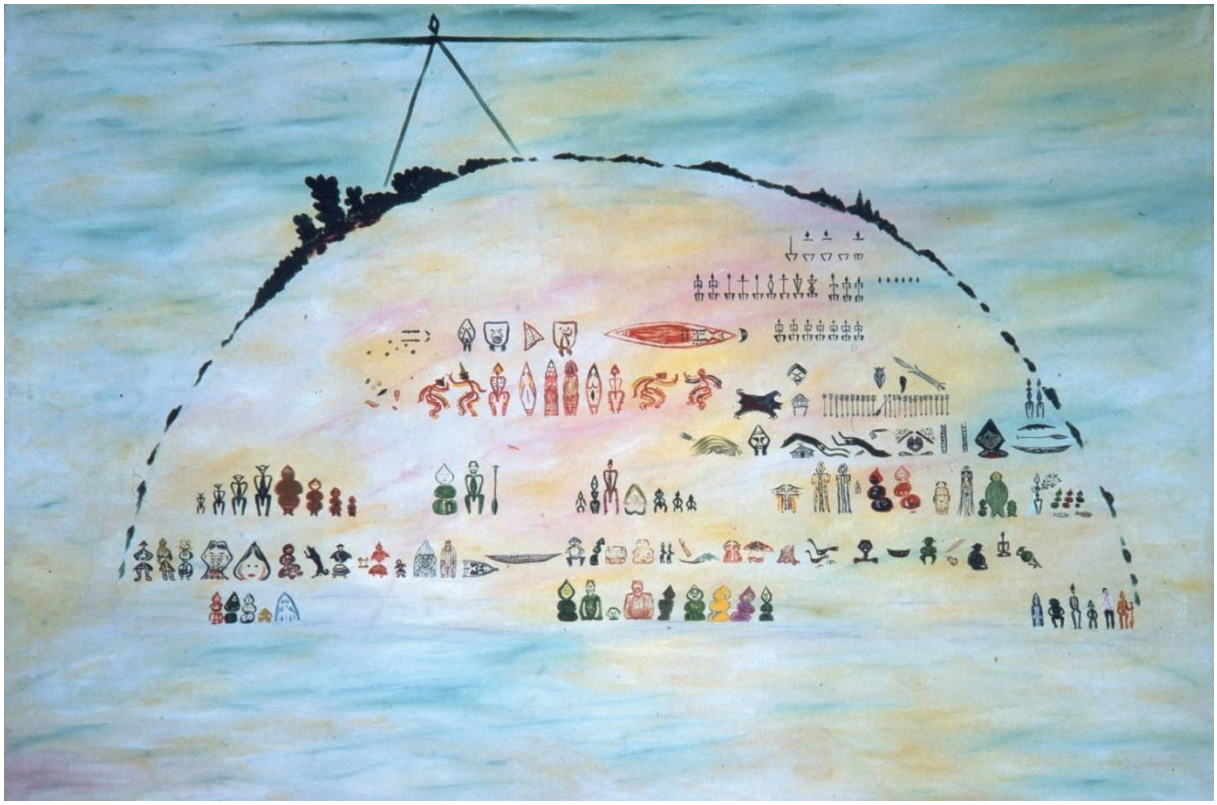


Рис. 2. Райшев Г.С. Югорская легенда. 1987. Холст, масло. 100×150. ТМИИ. [7, с. 80-81].

Ряд живописных полотен Г.С. Райшева воспроизводит один из вариантов космоантропогенеза – демиургический – в синтетической культурной модели, включающей и ханты-мансийские, и русские культы, например, «Под лучами Нуми-Торума» (рис. 3), «Под богом» (рис. 4), «Грозные хантыйские боги. Юган» (2002), «Грозные хантыйские боги. Салым» (2002), «Славянские боги. Ярило» (2002), «Славянские боги. Перун» (2002), «Богоматерь. Серия «Пермские боги» (1993).

*Рис. 3. Райшев Г.С.
Под лучами Нуми-Торума. 1998.
Холст, масло. 151,8×196,7. ГМР.
[7, с. 120].*

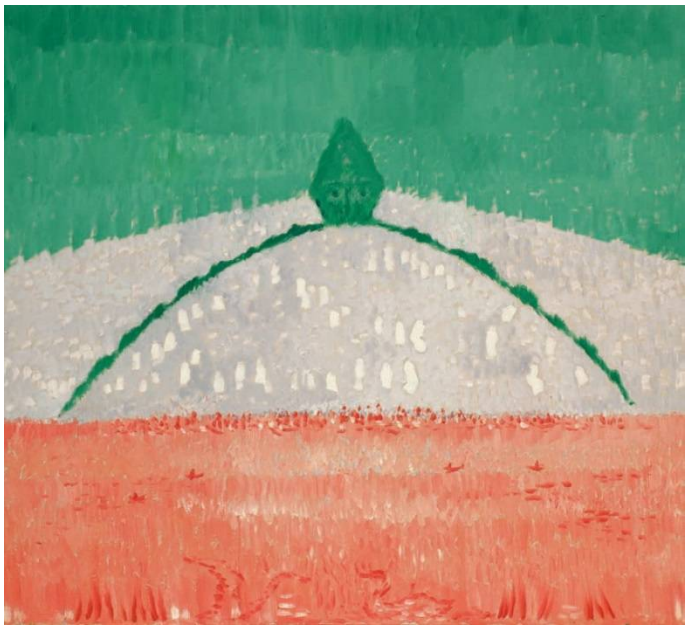


Рис. 4. Райшев Г.С. Под богом. 2008. ДВП, масло. 90×100. [7, с. 214].

Возвращаясь к осевому полотну «Югорской легенды», отметим, что в галерее его окружают две крупные картины с эпическими фигурами «Богатырь Салыма» (рис. 5) и «Богатырь Казыма» (рис. 6), которые воспринимаются как единое целое. Это хранители, стражи и защитники этой реальности.

Рис. 5. Райшев Г.С. Богатырь Салыма. Серия «Древняя Югра». 1999. Холст, масло. 151,5 × 101,5. ГМР [7, с. 122].

Рис. 6. Райшев Г.С. Богатырь Казыма. Серия «Древняя Югра». 1999. Холст, масло. 151,5 × 101,5. ГМР [7, с. 123].

Но можно еще сделать шаг и сузить фокус рассмотрения до одной детали картины «Югорская легенда» (1986, рис. 1), крошечной, фактически затерянной в полотне. Речь идет о маленькой лодочке и переданной несколькими ударами кисти фигурке человека в ней с веслом, который приближается к ободу коричневой земли по бескрайнему водному пространству. В этой детали чувствуется нечто автобиографическое: приближение самого художника к этой идеальной гармоничной реальности и его восхищение величием и красотой открывающейся картины. Малая деталь передает весь исходный и грандиозный замысел.

В этом идеальном мире во многом сосредоточена персоносфера художника. Исследователь наследия народов Севера Л.П. Гекман писала: «Специфика персоносферы мифопоэтики народов Сибири видится в возведении множественности к Единому и Изначальному… Кроме того, особенностью персоносферы <…> является обожествление, поименование и наделение множественностью функций природных объектов, включение их в текст как персонажей, имеющий духовную активность и семантическую маркированность» [2, с. 102]. Она же выделяет ряд важных атрибутов персоносферы – тесную связанность персонажей с автором, одновременно «наделенных внутренним миром, духовными исканиями, даже внешними характеристиками» [2, с. 106]. По мнению Г. Хазагерова [26], в персоносферу могут включаться литературные, исторические, религиозные и фольклорные образы.

Персоносфере присуща метафоричность, и это качество в полной мере проявило себя в работах Г.С. Райшева. Например, он изображает дятла (рис. 7, 8) или кукушку (рис. 8) и делает интересный переход от зрительного образа к звуковому. В лесу можно не увидеть самого дятла, но его ритмические трели хорошо слышны и усиливаются эхом. В живописном полотне само изображение дятла фактически растворилось в ритмических изломанных линиях, явственно ощущаются его удары о дерево и то, как разрастается этот звук, усиливаясь и дробясь. А образ кукушки («Кукушка», 1991; «Звук. Пространство. Кукушка. Триптих», 2012), одной из самых мифологизированных птиц с богатой символикой в мифопоэтике разных культур, связывает пространство и время (в ряде северных эпосов кукушка обладает даром предвидения и символизирует возрождение жизни, будучи посредником между жизнью и смертью).

Рис. 7. Райшев Г.С. Весенняя трель. № 1. 2013. ДВП, масло. 35×50. [7, с. 298].

Рис. 8. Райшев Г.С. Весенняя трель. № 2. 2013. ДВП, масло. 35×50 [7, с. 299].

Рис. 9. Райшев Г.С. Кукушка. 1991. Холст, масло. 142×250. ТМПП [7, с. 108].

В изображении Г.С. Рашевым людей нет стремления к детализации и реалистичности, их идолоподобие, подчеркнутое порой отсутствием глаз (М.Ф. Ершов соотносит это с защитой от вселения духов в традиционной культуре обско-угорских народов [13, с. 358]), создает богатое поле коннотаций в традиционной и современной культурах. В парных картинах «Портрет Ювана Шесталова» (рис. 10) и «Идол Ювана Шесталова» (рис. 11) эта параллель проведена впрямую. На портрете изображен мансийский писатель и поэт Юван Николаевич Шесталов, директор Дома народного творчества г. Ханты-Мансийска, сын коммуниста-председателя колхоза и внук шамана.

Рис. 10. Райшев Г.С. Портрет Ювана Шесталова. 1987. Холст, масло. 80×60. ГМР. [7, с. 82].

Рис. 11. Райшев Г.С. Идол Ювана Шесталова. 1987. Холст, масло. 80×60. ГМР. [7, с. 83].

Мифопоэтическое восприятие действительности диктует художнику особый подход к ее воспроизведению. Важно при этом определить главную деталь, главного персонажа и вокруг него выстроить всю систему художественно выразительных средств. Это хорошо заметно не только в его крупных произведениях, но и в малых работах – по сути, ярких новеллах. Такой прием хорошо себя обнаруживает, например, в его картине «Бурундучок на пеньке» (рис. 12). Она очень проста по сюжету: это многократно виденная художником сценка в его нелегких и порой драматичных путешествиях по лесным дебрям. На пеньке удобно устроился маленький зверек, греется в лучах солнца. Картина принизана любовью художника к этому существу, он наблюдателен и психологически точно передает наслаждение зверька спокойным и благодатным состоянием. Все остальное, весь лес – живая декорация этого крохотного события, счастливого, пусть краткого, пребывания зверька под солнечными лучами. Поэтому декорации уходят на дальний план, теряют фигуративность. Райшев точно формулирует эту задачу: «…натуралистическое воспроизведение мешало бы передать вот это состояние леса – веселую, жизнерадостную атмосферу в нем… Если бы я нагородил здесь деревьев, то мы не увидели бы бурундучка – очень важный живой объект…» [11, с. 44]. Лес, таким образом, превращается в метафорическое пространство, передающее эмоциональное состояние «героя».

Рис. 12. Райшев Г.С. Бурундучок на пеньке. 2009. ДВП, масло. 39×39. [7, с. 287].

Рис. 13. Райшев Г.С. Травяные Венеры. № 3. 1981. Картон, масло. 25×35. [7, с. 59].

Рис. 14. Райшев Г.С. Дух леса. Серия «Песнь лета». 1981. Картон, масло. 35×50. [7, с. 69].

Рис. 15. Райшев Г.С. Болотная баба. 1974. Холст, масло. 79,5×99. ГМР. [7, с. 40].

Множество природных явлений в творчестве Г.С. Райшева одухотворено в согласии с мифологией коренных народов Севера. Перед нами целая галерея подобных персонажей: «Травяные Венеры» (рис. 13), «Дух леса» (рис. 14), «Болотная баба» (рис. 15) и многие другие.

Процесс трансформации природных образов представлен в творчестве Райшева во многих вариантах. Облака могут сгущаться и превращаться в око. И это уже не облака, а воспроизведение созерцания неба. Картина так и названа художником «Око земное, но обращенное к небу» (2001). Но может быть и иначе: Космос своим световым лучом пронзает земное пространство светящимся конусом, сужающимся к нижнему срезу картины, олицетворяющему земные пределы, как в картине «Космическое око» (рис. 16).

Рис. 16. Райшев Г.С. Космическое око. 2001. ДВП, масло. 54,5 × 59. ГМР [7, с. 162].

Таким образом, персоносфера Г.С. Райшева плотно заселена: в ней действуют представители богатырского эпоса, проявляют себя духовные сущности рек и озер, добрые и забавные персонажи домашнего очага, из куста черемухи выглядывают озорные глаза девушки-черемушки, а по болотам живет женщина-морошка. Живы даже

валенки, дуги саней, нарты, лодки. И все это наряду с людьми – его соседями по земле Югорской. Словом, мир для Райшева – это замечательная и упорядоченная вселенная, живая и стремящаяся к гармонии, а роль самого художника в этом Живом Космосе определена им так: «…Миссия интеллигенции, может быть, в том и состоит, чтобы созидать душевное настроение песни. Чтобы у человека было ощущение, что он может прикоснуться к своей собственной душе» [6, с. 41]. Исследуя персоносферу творчества Г.С. Райшева, можно выявить значение художника как сказителя, реконструировать механизм создания им мифопоэтической реальности в синтезе различных культур и мифологических систем. Перспективами такого исследования являются возможности детальной реконструкции синтетической модели вселенной и роли в ней различных представителей персоносферы.

Литература

1. Батьянова Е.П. Визуальные образы в мировоззрении и фольклоре народов Севера // Вестник угроведения. – 2018. – Т. 8. – № 4. – С. 695-704.

2. Гекман Л.П. Мифопоэтика народов Сибири: персоносфера и модель мира. – Барнаул: Изд-во Алтайского государственного технического университета, 2005. – 295 с.

3. Гекман Л.П. Сказитель как медиатор между сакральным и профанным уровнем бытия в традиционных культурах Сибири // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова. – 2006. – № 1. – С. 78-84.

4. Гекман Л.П., Шишин М.Ю. Теоретические аспекты персоносферы: на материале мифопоэтического творчества народов Азии // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова – 2006. – № 1. – С. 85-95.

5. Гемуев И.Н. Мировоззрение манси: дом и Космос. – Новосибирск: Наука, 1990. – 230 с.

6. Геннадий Райшев. Живопись, графика. – М.: Изд-во «Наше наследие», 1996. – 143 с.

7. Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом / Автор-сост., статья, текст Н.Н. Федорова; научный ред., статья И.П. Уварова. – Екатеринбург: Издательство Баско, 2014. – 380 с.; ил.

8. Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1991. – 192 с.

9. Геннадий Райшев: диалоги со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч.1. Экспозиция «Страна Югория» / Автор-составитель Л.Г. Лазарева. – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 98 с.

10. Геннадий Райшев: диалоги со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч.2. Экспозиция «Страна Югория» / Автор-составитель Л.Г. Лазарева. – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 113 с.

11. Геннадий Райшев: диалоги со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч.3. Экспозиция «Страна Югория» / Автор-составитель Л.Г. Лазарева. – Ханты-Мансийск, ГУИПП «Полиграфист», 2002. – 193 с.

12. Голынец Г.В. Музыка пространств // Райшев Г.С. Хантыйские легенды. – Свердловск, Средне-Уральское кн. изд-во, 1991. – С.6-14.

13. Ершов М.Ф. Райшев: художник в контексте эпохи // Вестник угроведения. – 2019. – Т. 9. – № 2. – С. 352-362.

14. Зенько А.П. Представления о сверхъестественном в традиционном мировоззрении обских угров: структура и вариативность. – Новосибирск: Наука, 1997. – 160 с.

15. Карьялайнен К.Ф. Религия югорских народов. Т. 3. – Томск: Изд-во Томского государственного университета, 1996. – 264 с.

16. Кулемзин В.М. Человек и природа в верованиях хантов. – Томск: Изд-во Томского государственного университета, 1984. – 196 с.

17. Кулемзин В.М., Лукина Н.В., Молданов Т.А., Молданова Т.А. Мифология хантов. – Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2000. – 304 с.

18. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. – М.: Республика, 1995. – 400 с.

19. Мифы, предания, сказки хантов и манси / пер. с хантыйского, мансийского, немецкого языков; сост., предисл. и примеч. Н. В. Лукина. – М.: Наука, 1990. – 568 с.

20. Молданов Т.А., Молданова Т.А. Боги земли Казымской. – Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2000. – 111 с.

21. Носов Н.А. Виртуальный человек. – М.: Магистр, 1997. – 192 с.

22. Путилов Б.Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. – М.: Восточная литература, 1997. – 294 с.

23. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.

24. Себелева А.В. Трансформация архетипов и мифологем в творчестве ханты и манси // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы: материалы II Всеросс. науч.-практ. конф. (г. Нижневартовск, 8 февраля 2013 года): в 5-ти ч. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2013. – Ч. III. – С. 128-129.

25. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языков. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – М.: Наука, 1985. – 352 с.

26. Хазагеров Г.Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 133-145.

27. Элиаде М. Аспекты мифа / Ст., коммент., пер. Е. Строгановой. – М.: Инвест-ППП, 1995. – 238 с.

28. Элиаде М. Миф и вечном возвращении. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.

29. Эпштейн М.Н. Философия возможного. – СПб.: Алетейя, 2001. – 334 с.

Статья поступила в редакцию 18 ноября 2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.026

PERSONOSPHERE IN THE ART OF GENNADY RAISHEV

Shishin Mikhail Yuryevich
Art historian, academician of the Russian Academy of Arts,
Doctor of Philosophy,
Professor, Head of the UNESCO International Department
of the Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
shishinm@gmail.com

Makarova Elena Vladimirovna
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor,
Head specialist, Regional Office
of the Russian Academy of Arts in the Urals,
Siberia and Far East in Krasnoyarsk.
Russia, Barnaul.

The study was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research and the Altai Krai, research project 19-412-220003 r_a «Explication of the potential of the art culture of the Altai Krai and determination of mechanisms for its use in regional and international tourism projects».

Abstract

The article presents an analysis of the artist Gennady Raishev work. The authors note that his graphic and pictorial works reflect mythopoetic images of Khanty-Mansiysk mythology, Russian folklore and themes related to the present. The artist's style gravitates toward an expressionistic trend in art. The unusual plot system, the variety of art works arouse the interest of viewers, but also require new approaches to the analysis and interpretation of his works. The article proposes to consider the art of this artist as a kind of storytelling, expressed in visual art forms. The authors analyze some works based on modern cultural approaches, in particular on the concept of the personosphere. The hierarchical system of images to which G. S. Raishev refers in his art is shown here. The picture of the artist's world is explicated, the method of metaphor used by him in paintings and graphics is presented. The authors also briefly present the artist's life and career.

Keywords: Gennady Raishev; Siberian art; personosphere; storyteller; painting; graphic arts; metaphor in art.

Bibliographic description for citation:

Shishin M.Yu., Makarova E.V. Personosphere in the art of Gennady Raishev. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 376-393. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.026. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/37/ (In Russian).

References

1. Batyanova E.P. *Vizual'nye obrazy v mirovozzrenii i fol'klore narodov Severa* [Visual images in the worldview and folklore of the peoples of the North]. *Vestnik ugrovedeniya – Bulletin of Ugric Studies,* 2018, Vol. 8, No. 4, pp. 695-704. (In Russian)

2. Gekman L.P. *Mifopoetika narodov Sibiri: personosfera i model' mira* [Mythopoetics of the peoples of Siberia: the personosphere and model of the world]. Barnaul, Altai State Technical University, 2005. 295 p. (In Russian)

3. Hekman L.P. *Skazitel' kak mediator mezhdu sakral'nym i profannym urovnem bytiya v traditsionnykh kul'turakh Sibiri* [The storyteller as a mediator between the sacred and profane level of being in traditional cultures of Siberia]. *Vestnik Altayskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of Altai State Technical University,* 2006, No. 1, pp. 78-84. (In Russian)

4. Hekman L.P., Shishin M.Yu. *Teoreticheskie aspekty personosfery: na materiale mifopoeticheskogo tvorchestva narodov Azii* [Theoretical aspects of the personosphere: on the material of the mythopoetic creativity of the peoples of Asia]. *Vestnik Altayskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of Altai State Technical University,* 2006, - No. 1, pp. 85-95. (In Russian)

5. Gemuev I.N. *Mirovozzrenie mansi: dom i Kosmos* [Mansi worldview: home and space]. Novosibirsk, Nauka, 1990, 230 p. (In Russian)

6. *Gennadii Raishev. Zhivopis', grafika* [Gennady Raishev. Painting, graphics]. Moscow, Nashe nasledie, 1996. 143 p. (In Russian)

7. *Gennadii Raishev. Zhivopis'. 1960–2010-e gody: Al'bom* [Gennady Raishev. Painting. 1960–2010: Album. Comp. by N.N. Fedorov, ed. by I.P. Uvarova]. Yekaterinburg, Basco, 2014. 380 p. (In Russian)

8. *Gennadii Raishev. Khantyiskie legendy* [Gennady Raishev. Khanty legends]. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1991. 192 p. (In Russian)

9. *Gennadii Raishev: dialogi so zritelem. Besedy v masterskoi khudozhnika. Ch.1. Ekspozitsiya «Strana Yugoriya»* [Gennady Raishev: dialogs with the viewer. Conversations in the artist's workshop. Part 1. Exposition «The Country of Ugoria». Comp. by L.G. Lazarev]. Khanty-Mansiysk, Polygraphist, 2001. 98 p. (In Russian)

10. *Gennadii Raishev: dialogi so zritelem. Besedy v masterskoi khudozhnika. Ch.2. Ekspozitsiya «Strana Yugoriya»* [Gennady Raishev: dialogs with the viewer. Conversations in the artist's workshop. Part 2. Exposition «The Country of Ugoria». Comp. by L.G. Lazarev]. Khanty-Mansiysk, Polygraphist, 2001. 113 p. (In Russian)

11. *Gennadii Raishev: dialogi so zritelem. Besedy v masterskoi khudozhnika. Ch.3. Ekspozitsiya «Strana Yugoriya»* [Gennady Raishev: dialogs with the viewer. Conversations in the artist's workshop. Part 3. Exposition «The Country of Ugoria». Comp. by L.G. Lazarev]. Khanty-Mansiysk, Polygraphist, 2002. 193 p. (In Russian)

12. Golynets G.V. *Muzyka prostranstv* [Music of spaces]. In: *Gennadii Raishev. Khantyiskie legendy* [Gennady Raishev. Khanty legends]. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1991, pp. 6-14. (In Russian)

13. Ershov M.F. *Raishev: khudozhnik v kontekste epokhi* [Raishev: the artist in the context of the era]. *Vestnik ugrovedeniya – Bulletin of Ugric Studies*, 2019, Vol. 9, No. 2, pp. 352-362. (In Russian)

14. Zenko A.P. *Predstavleniya o sverkh"estestvennom v traditsionnom mirovozzrenii obskikh ugrov: struktura i variativnost'* [Representations of the supernatural in the traditional worldview of the Ob Ugrians: structure and variability]. Novosibirsk, Nauka, 1997. 160 p. (In Russian)

15. Karjalainen K.F. *Religiya yugorskikh narodov. T. 3.* [Religion of the Ugra peoples. Vol. 3]. Tomsk, Tomsk State University, 1996. 264 p. (In Russian)

16. Kulemzin V.M. *Chelovek i priroda v verovaniyakh khantov* [Man and nature in Khanty beliefs]. Tomsk, Tomsk State University, 1984. 196 p. (In Russian)

17. Kulemzin V.M., Lukina N.V., Moldanov T.A., Moldanova T.A. *Mifologiya khantov* [The mythology of the Khanty]. Tomsk, Tomsk State University, 2000. 304 p. (In Russian)

18. Lossky N.O. *Chuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuitsiya* [Sensual, intellectual and mystical intuition]. Moscow, Republic, 1995. 400 p. (In Russian)

19. *Mify, predaniya, skazki khantov i mansi* [Myths, traditions, tales of the Khanty and Mansi. Translated from Khanty, Mansi, German; comp. by N.V. Lukin]. Moscow, Nauka, 1990. 568 p. (In Russian)

20. Moldanov T.A., Moldanova T.A. *Bogi zemli Kazymskoi* [Gods of the land of Kazym]. Tomsk, Tomsk State University, 2000. 111 p. (In Russian)

21. Nosov N.A. *Virtual'nyi chelovek* [Virtual person]. Moscow, Magistr, 1997. 192 p. (In Russian)

22. Putilov B.N. *Epicheskoe skazitel'stvo: Tipologiya i etnicheskaya spetsifika* [Epic Storytelling: Typology and Ethnicity]. Moscow, Vostochnaya literatura, 1997. 294 p. (In Russian)

23. Rudnev V.P. *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of culture of the XX century]. Moscow, Agraf, 1997. 384 p. (In Russian)

24. Sebeleva A.V. *Transformatsiya arkhetipov i mifologem v tvorchestve khanty i mansi* [The transformation of archetypes and mythologies in the work of the Khanty and Mansi]. In: *Kul'tura, nauka, obrazovanie: problemy i perspektivy* [Culture, science, education: problems and prospects: materials of the II All-Russian scientific-practical conf.]. Nizhnevartovsk, Nizhnevartovsk State University, 2013, Part 3, pp. 128-129. (In Russian)

25. Stepanov Yu.S. *V trekhmernom prostranstve yazykov. Semioticheskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva* [In the three-dimensional space of languages. Semiotic problems of linguistics, philosophy, art]. Moscow, Nauka, 1985. 352 p. (In Russian)

26. Khazagerov G.G. *Personosfera russkoi kul'tury* [Personosphere of Russian culture]. *Novyi mir – New World*, 2002, No. 1, pp. 133-145. (In Russian)

27. Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. Moscow, Invest-PPP, 1995. 238 p. (In Russian)

28. Eliade M. *Mif i vechnom vozvrashchenii* [Myth and Eternal Return]. Moscow, Ladomir, 2000. 414 p. (In Russian)

29. Epstein M.N. *Filosofiya vozmozhnogo* [The philosophy of the possible]. St. Petersburg, Aletheya, 2001. 334 p. (In Russian)

Received: November 18, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.027 УДК 7.03;7:001.12

ТЕМА ИНДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕМЕНА ЧУЙКОВА

Филиппова Ольга Николаевна
Старший научный сотрудник
музейно-выставочной группы,
Музейно-выставочный
реставрационный центр,
Архив РАН.
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена творчеству советского живописца, народного художника, академика АХ СССР Семена Афанасьевича Чуйкова. В фокусе внимания автора – живописные произведения художника, посвященные Индии. В отличие от наиболее изученных работ о Киргизии, ее людях и природе, индийская тема представляет еще много возможностей для изучения средств художественной выразительности и развития творческого метода С.А. Чуйкова. В результате анализа произведений разных лет в контексте биографии и мировоззрения художника автор статьи выявляет черты живописно-пластической структуры картин, особенности образов и колорита. Особое внимание уделено поэтизации образов простых людей Индии, их быта, а также мотивам женщины и матери, перекличке тем материнства и равноправия, демократизму художника. Отмечены характерные решения в композиции, пластике, а также стремление художника к большой форме, к монументальному обобщенному образу.

Ключевые слова: С.А. Чуйков; художник; живопись; Индия; мотивы; тема; образ; колорит; пластика; композиция; женщина; мать; монументализм; демократизм.

Библиографическое описание для цитирования:
Филиппова О.Н. Тема Индии в творчестве Семена Чуйкова // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 394-413. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.027 [Электронный ресурс]. URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/38/.

Введение

Есть, по меньшей мере, три типа художников. Одни сияют ярко, но быстротечно, подобно метеору гаснут, не коснувшись земли, не оставив после себя ни заметного следа, ни долгой памяти. Другие горят долговременно, но неярким, мерцающим светом, не будучи в состоянии воспламенить ни современников, ни потомков. Но есть и такие немногие, чей творческий огонь и ярок, и долговечен, перед которыми еще при их жизни в почтительном восхищении склоняются даже самые суровые критики, а благодарные потомки судят по их работам о высших взлетах искусства

представленной ими эпохи. Таким надежным, бесспорным, безоговорочным талантом обладал один из самых замечательных живописцев XX века – Семен Афанасьевич Чуйков (1902–1980), который сообщал своим образам подлинную музыкальность.

Известно, что художник рано начал заниматься живописью, пробивая себе путь талантом, упорством и необычайной жаждой творчества. Этому и самим обстоятельствам жизни, которые способствовали реализации таланта художника, посвящены работы А.А. Богданова, Е.В. Жидковой, О. Никулиной, Д.В. Сарабьянова, А.Д. Чегодаева [1; 3; 6; 10; 11; 14] и др. В советский период созданы работы обзорного характера, освещающие отдельные периоды творчества мастера (например, [2; 18]), и альбомы, дающие более полное представление о нем [7; 12; 17; 21].

Большая часть художественного наследия мастера посвящена Киргизии – неслучайно статьи о нем включены в сборник «Певец киргизского народа». Здесь доктор искусствоведения Л.С. Зингер в своей статье «Памяти большого художника», написанной еще при жизни С.А. Чуйкова, отдает себе отчет в том, что ее исследовательская часть содержит немало дискуссионного [4, с. 36]. По его мнению, это неизбежно при рассмотрении жизни и творчества большого мастера. О.С. Попова посвящает свое исследование теме природы Киргизии в творчестве С. Чуйкова, которая много значила для него как для художника и человека [8, с. 45]. Наиболее полно включить наследие С.А. Чуйкова в общий контекст художественной культуры Киргизстана XX века удалось Л.А. Прытковой [9]. Этот культуролог рассматривает творчество С.А. Чуйкова в ряду работ деятелей культуры и искусства (таких, как Т. Айтиев, С. Акылбеков, В. Бакашев, В. Буторин, Т. Герцен, Д. Джумабаев, А. Игнатьев, Л. Ильина, О. Мануйлова, А. Михалев, В. Образцов, В. Руппель, Т. Садыков, Ф. Стукошин, Д. Уметов, З. Хабибулин, С. Чокморов и др.), привнесших «высокий профессионализм, идеи гуманизма и интернационализма», создавших благоприятную среду для становления национальной художественной школы Киргизии: «Их индивидуальные дарования в свою очередь преломились на киргизской этнокультурной почве. Они проникнись своеобразием киргизской природы и быта, народным характером, широким эпическим мироощущением народа, уникальностью его номадической художественной традиции, и таким образом стали выразителями и русской, и киргизской культур» [9, с. 351]. Анализу киргизской темы в собственном творчестве, а также формированию национальной художественной традиции посвящены работы самого С.А. Чуйкова [15; 16; 19].

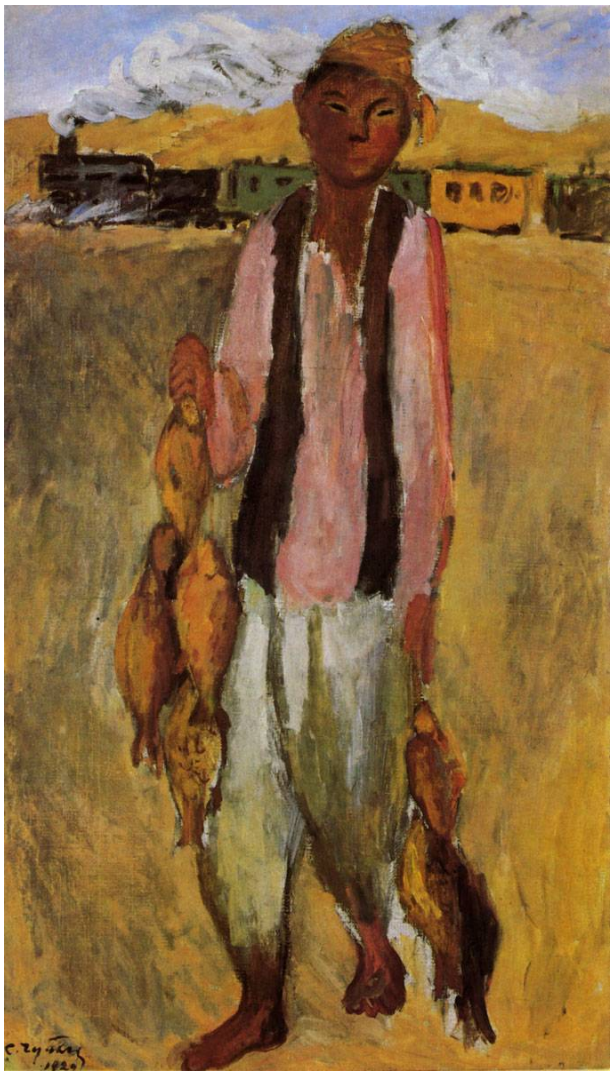
Творчество С.А. Чуйкова, посвященное Индии, менее разработано, оно нашло отражение в исследованиях А. Чегодаева (например, [13]) и записках художника [20]. Позже работы мастера были включены в альбом «Индия глазами русских художников» по материалам собрания Государственной Третьяковской галереи [5]. Задача настоящей статьи – восполнить эту лакуну, определить мотивы, средства художественной выразительности, используемые для раскрытия образов в рамках индийской темы в контексте жизненного и творческого пути С.А. Чуйкова. При анализе произведений художника мы основываемся в методологическом плане на подходах Д. Сарабьянова, исследование которого посвящено художественному методу живописца, его мировоззрению и становлению мастерства [10].

Результаты

Семен Афанасьевич Чуйков родился 30 октября 1902 года в небольшом провинциальном городке Пишпеке (ныне город Бишкек – столица Киргизии). Родители его были русские, выходцы из крестьян. Отец отбывал солдатчину в Пишпеке, а по окончании службы так и остался там писарем в военном лазарете, мать работала прачкой в этом же лазарете. Детство будущего художника протекало в бедности, в семье были частые ссоры, и мальчика тянуло уйти подальше из дома. Лучшим временем его детства остались дни, проведенные на природе. Постоянное общение с кочевниками-скотоводами позволило узнать и полюбить их своеобразный жизненный уклад и нелегкий труд и вместе с тем почувствовать красоту природы Киргизии, волшебное очарование ее горного пейзажа. Когда С.А. Чуйкову исполнилось десять лет, семья переезжает в город Верный (теперь Алма-Ата). Но родители вскоре расходятся, и с 1914 года будущий художник стал жить один, у посторонних людей, принявших в нем участие. Его кормили за то, что летом он помогал по хозяйству. Позднее ему удалось устроиться на работу гримером в театр. В 1917 году С.А. Чуйков окончил начальную школу, где рисование преподавал художник Н.Г. Хлудов (1850–1935), учившийся в Одесской художественной школе. Именно он впервые заметил талант мальчика и приобщил его к искусству. Здесь С.А. Чуйков пробует писать маслом с натуры. Художник любил пропахшие дымом кочевья, горы и небо, пасущихся овец, бедняцкие юрты, в которых в детстве находил радушие и гостеприимство и где восторженно слушал киргизские песни. Сам художник придавал большое значение этим первым опытам, относящимся к 1917–1920 годам, и, уже получив диплом художника, считал, что именно они помогли ему найти «заросшую тропинку к самому себе», вернуться на путь непосредственного восприятия природы [12, с. 3].

Желание заняться живописью появляется у С.А. Чуйкова в 1920 году, когда он едет в Ташкент, где поступает в Ташкентскую художественную школу и впервые знакомится с жизнью большого города, с его культурой (художественным музеем, оперным театром, консерваторией). Здесь проявляется творческая одаренность юноши, здесь он пробует себя как певец и артист. Обладая от природы сильным голосом, С.А. Чуйков без труда поступает в консерваторию, однако вскоре все бросает и полностью посвящает себя живописи. В 1921 году С.А. Чуйков с женой – Е.А. Малеиной (1903–1984) переезжают в Москву и поступают на живописный факультет ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские). Долгие девять лет (с 1921 по 1930 год) проводит С.А. Чуйков в стенах этого института. Сначала, после окончания института, он невольно пытался подражать великим мастерам прошлого, но вскоре молодой художник обращается к поискам своего пути. Каждое лето и осень он проводит в родной Киргизии (и так потом всю жизнь), стараясь обрести себя в непосредственном общении с ее народом, с ее жизнью, с ее природой. Этот процесс оказался нелегким и длительным. Однако печатью самобытного таланта были отмечены уже и ранние произведения художника: в 1929 году его работа «Мальчик с рыбой» была приобретена Государственной Третьяковской галереей (рис. 1).

При всей эскизности исполнения в ней привлекают живописность, найденные соотношения розовато-лилового, золотисто-коричневого, серебристо-серого цветов. Но дальше решения формальных задач художник не идет.



Слева:
Рис. 1. Чуйков С.А. Мальчик с рыбой. 1929. Холст, масло. 103,0 х 61,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

Справа:
Рис. 2. Чуйков С.А. Охотник с беркутом. 1938. Холст, масло. 66,0 х 77,0 см. Кыргызский национальный музей изобразительных искусств имени Гапара Айтиева, г. Бишкек. Источник: https://saramistbixian.wordpress.com.

Еще будучи учеником ВХУТЕМАСа, С.А. Чуйков начинает выступать на литературном поприще, проявляя в этой области незаурядное дарование. Он пишет рассказы и повести из киргизской жизни. Его книга «Вершинная быль» (М.-Л., 1924) пользовалась большой популярностью [12, с. 9]. Однако боязнь распылить свои силы (что могло привести к дилетантизму) заставляет С.А. Чуйкова бросить писательскую деятельность, как в свое время он бросил консерваторию, и заниматься только живописью. Лишь спустя много лет, когда он стал уже знаменитым художником, С.А. Чуйков вновь взялся за перо и написал несколько интересных книг: «Образы Индии» (М., 1956), «Заметки художника» (М., 1962), «Итальянский дневник» (М., 1966) [12, с. 9]. К середине 1930-х годов этюды и эскизы С.А. Чуйкова почти освобождаются от схематической условности. Просто и бесхитростно передает он то, что видит, обычные бытовые сцены: мать купает ребенка, пастух пасет стадо, стригут или доят овец. В этих композициях он воплощает свое понимание красоты, которую находит в повседневной жизни. К концу 1930-х годов появляются уже законченные картины «Охотник с беркутом» (1938) и «Вечер в табуне» (1938), которые намечают основную линию в развитии творчества С.А. Чуйкова и во многом предопределяют его дальнейшие удачи (рис. 2).

Будучи очень самобытным, творчество С.А. Чуйкова одновременно тесно связано с общими процессами становления и развития советского искусства. Рядом с С.А. Чуйковым работали такие мастера, как А.А. Пластов (1893–1972), А.А. Дейнека (1899–1969), С.В. Герасимов (1885–1964), Ю.И. Пименов (1903–1977) и многие другие. Все они по-разному стремились к одной и той же цели – показать то новое, что принесла в жизнь народа революция, новую окружающую их действительность, человека труда. С.А. Чуйков решает эти задачи на близком и понятном ему материале Киргизии. Отсюда такая достоверность образов в его искусстве. «1930-е годы – это период большой организаторской деятельности С.А. Чуйкова в Киргизии. Он создает там художественный музей, для которого ему удается получить десятки произведений известных русских и советских художников. В 1934 году при активном содействии С.А. Чуйкова был организован Союз художников Киргизской ССР, и он стал его первым председателем (1934–1937). Расцвет творчества С.А. Чуйкова приходится на послевоенный период» [10, с. 12]. Широкую известность получила его «Киргизская колхозная сюита», в которую вошли и пейзажи. Один из лучших и наиболее монументальных пейзажей киргизской серии – это картина «В родных краях» (1948) (рис. 3).

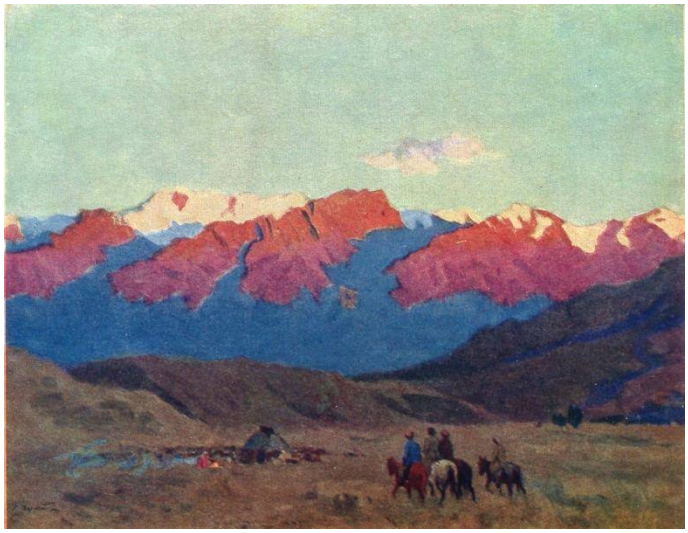


Рис. 3. Чуйков С.А. В родных краях. 1948. Холст, масло. 66,0 х 82,0 см. Дрезденская картинная галерея, г. Дрезден, Германия. [3, ил. 33].

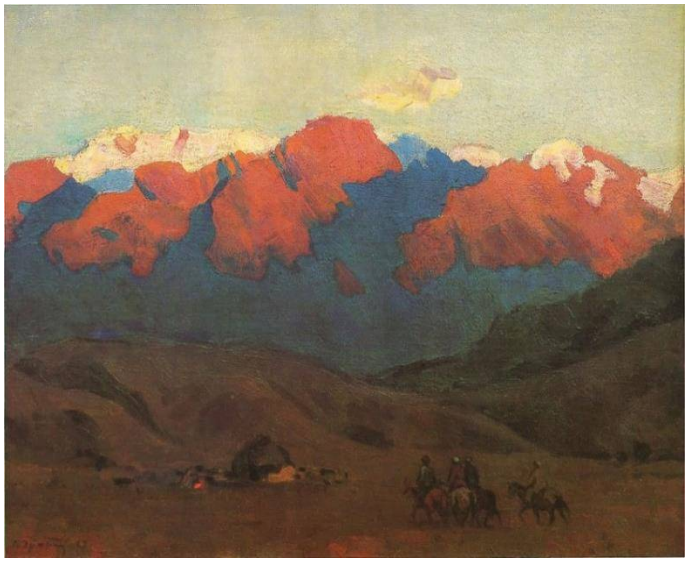


Рис. 4. Чуйков С.А. В родных краях. 1967. Холст, масло. 63,0 х 51,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. [12, ил. 40].

В Государственной Третьяковской галерее хранится авторское повторение этого произведения, выполненное в 1967 году (рис. 4). В нем создан образ Киргизии с ее величавой природой, среди которой протекает вся жизнь ее народа. Горизонтальный формат холста дает возможность показать протяженность безбрежных степей и горных кряжей. Затененный передний план передает ощущение вечерних сумерек, прохлады. Закончился трудовой день. Возвращаются к родным аулам пастухи. Маленькая группа всадников, едва намеченные вдали женские фигурки у костра около юрты дают возможность почувствовать грандиозность окружающей их природы; но вместе с тем люди не растворяются в ней, это естественная среда их обитания, их жизни, это их родина.

Контраст гор, озаренных последними лучами солнца, светлого лучезарного неба и темной земли создает удивительный образ вечерней умиротворенной природы. Картины «Киргизской колхозной сюиты» были выставлены все вместе в Москве в 1948 году [12, с. 15]. Художник имел полное основание назвать свои произведения сюитой, так как им были свойственны известная общность образов, тематическое и философское единство, они содержат в себе музыкальное начало – в композициях с плавными линейными ритмами и в цветовых созвучиях. За «Киргизскую колхозную сюиту» С.А. Чуйков был удостоен Государственной премии СССР. Интересно отметить, как сам художник объясняет пришедший к нему успех. Он приводит высказывание русского историка В.В. Стасова: «Что в искусстве может удасться художнику? Только то, что ему бог знает как близко и твердо знакомо, что претворилось в его плоть и кровь» (Цит. по: [16, с. 70]). «Но нельзя все одинаково хорошо знать, – отмечает С.А. Чуйков, – и потому, естественно, приходишь к мысли о том, что художнику нужно себя ограничивать, не распространять свое внимание вширь, а направлять вглубь, и тогда у него будет больше шансов сказать что-то свое и создать, следовательно, что-то подлинное. А что нового, какой внутренний смысл может художник обнаружить в явлении, с которым он сам сталкивается впервые? Как можно создать углубленный и проникновенный образ на материале, который художнику не только не родной и не близкий, а, наоборот, “экзотический”, то есть чужой, необычный, непонятный? Конечно, это невозможно» [16, с. 70].

Исходя из своего понимания экзотики, С.А. Чуйков не сразу ответил согласием, когда в 1952 году ему предложили в составе делегации поехать на три месяца в Индию с выставкой советского изобразительного искусства. Он опасался, что Индия его как художника не увлечет, останется чужой и непонятной страной. Каковы же были его изумление и радость, когда, не успев приземлиться на индийской земле, он сразу же обнаружил черты большого сходства между Индией и Средней Азией. Природа горной Индии напоминала ему родную Киргизию, пестрая красочная толпа людей, шумные базары, темные ночи с крупными звездами – все было очень знакомо и волновало его. Не экзотика увлекала С.А. Чуйкова, а жизнь простого народа Индии – кули, рабочих, крестьян, мастеровых, детей. По словам художника, обращение к индийской тематике оказалось вполне естественным и закономерным: «Я родился и вырос в Средней Азии среди киргизов, казахов, узбеков, и судьбы народов Востока интересуют меня с юношеских лет. Попав в Индию, только что освободившуюся из-под двухсотлетнего колониального гнета, увидев этих красивых людей с детски чистыми глазами, в античных одеждах, я не мог не восхититься ими. Меня удивляет, как это другие художники (а ведь их немало приезжает в Индию из разных стран) изображают или

экзотическую природу Индии, или памятники ее культуры и не замечают самого главного и самого прекрасного: людей, народа этой великой страны. В простых людях Индии, представителях народных "низов", которых я изображаю (кули, уборщики, прачки, крестьяне), меня привлекает не только внешняя, подлинно античная красота, но и их духовный мир, их добрая, ласковая и поэтическая душа. Эту духовную и физическую красоту индийской бедноты я и стремлюсь показать в своих картинах, чтобы и других заставить полюбить ее» [21, с. 7].

Вместе с выставкой советского искусства он побывал в Дели, Калькутте, Бомбее, кроме того, ездил в Джайпур, Бенарес, Агру, Гималаи. В Индии художник писал только небольшие этюды, а иногда делал беглые зарисовки, условно указывая цвета одежд. Картины он создает уже позднее, в Москве, опираясь на свою изумительную зрительную память. На Всесоюзной художественной выставке 1952 года в Государственной Третьяковской галерее были экспонированы картина «Женщина из Мадраса (Колониальное прошлое)» и 28 этюдов, написанных С.А. Чуйковым в Индии [12, с. 16] (рис. 5).

Рис. 5. Чуйков С.А. Женщина из Мадраса (Колониальное прошлое). 1952. Холст, масло. 81,5 х 66,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

Центральное место заняла «Женщина из Мадраса», произведение, в котором художник достиг высокой степени обобщения. Молодая мать с ребенком на руках робко протягивает высохшую, худую руку за подаянием. Испуганно приник к матери ребенок, уткнувшись в ее плечо. Художник не ставил себе задачи поразить страшным зрелищем. Он хотел, чтобы зритель посочувствовал обездоленным людям Индии, сохранившим красоту своего облика, несмотря на все перенесенные лишения. В образе молодой женщины много обаяния и прелести. Нежно и привлекательно ее лицо с большими, полными скорби глазами. Это не профессиональная нищая, а женщина в нужде, пришедшая из голодающих штатов. Отсюда такая пленительная робость во всем

ее облике. Композиция картины предельно проста и лаконична, в ней нет ничего лишнего, никаких деталей, отвлекающих внимание от главного. Темный колорит, выдержанный в приглушенных серо-лиловых тонах, усиливает драматизм.

Проникнуты сочувствием к нелегкой жизни народа и некоторые пейзажные этюды С.А. Чуйкова. О том, что уличный быт трудящихся Индии очень взволновал художника, говорят такие работы, как «Рабочий квартал в Дели», «Трущобы Бомбея», «На улице Фрер-Роуд в Бомбее» [12, с. 18] (рис. 6).

Рис. 6. Чуйков С.А. На улице Фрер-Роуд в Бомбее. 1952. Картон, масло. 25,0 х 35,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

В большинстве этюдов С.А. Чуйков передает красоту и поэтичность облика простых людей Индии, их яркие образы чередой проходят перед нами (на примере работ «Девочка-индуска», «Маленькая продавщица цветов», «Студентка из Калькутты» и др.) (рис. 7, 8, 9).

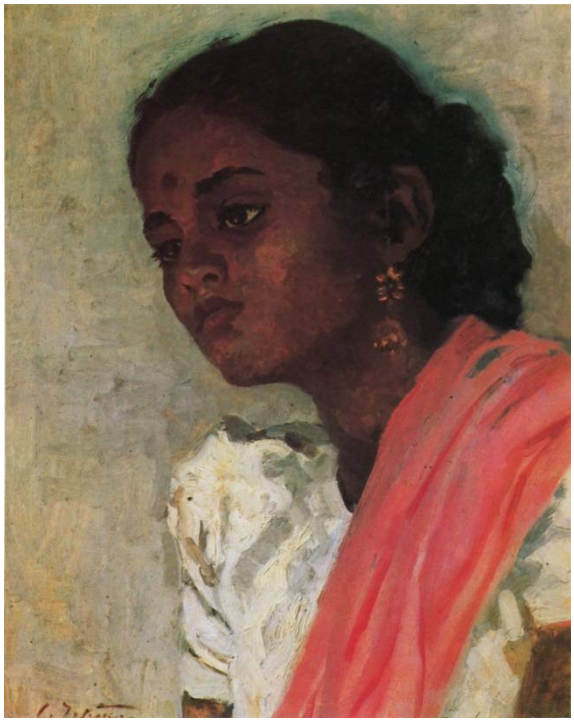


Рис. 7. Чуйков С.А. Девочка-индуска. 1952. Картон, масло. 26,0 х 18,5 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

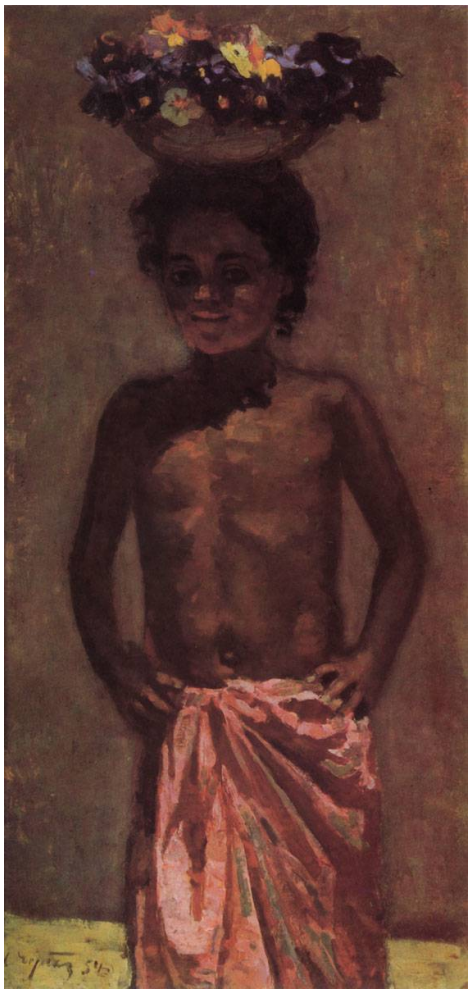


Рис. 8. Чуйков С.А. Маленькая продавщица цветов. 1954. Картон, масло. 50,0 х 25,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

Рис. 9. Чуйков С.А. Студентка из Калькутты. 1952. Картон, масло. 37,0 х 28,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. [21, ил. 38].

В 1953–1954 годах С.А. Чуйков на основе многочисленных этюдов и зарисовок с натуры создает целый ряд картин, посвященных Индии. Они вошли в большую серию «Наши братья», которую художник завершает в конце 1960-х годов [12, с. 21]. В небольшом полотне «Воспоминание о Джайпуре» (1953) С.А. Чуйков обычную жанровую сценку превращает в маленькую поэму (рис. 10). Три женщины, утомленные зноем, вышли вечером из своего жилища и присели на пороге подышать вечерней прохладой. Никакого действия в картине не происходит, женщины как бы отрешились от всего суетного, повседневного и погрузились в мир грез и мечтаний. Тема воспоминания об Индии выражена художником и в образах героинь, и в сумеречном освещении, приглушающем звучании цветовых аккордов, и в музыкальности линейного и колористического строя произведения. Вся изображенная сцена как бы подернута патиной времени.

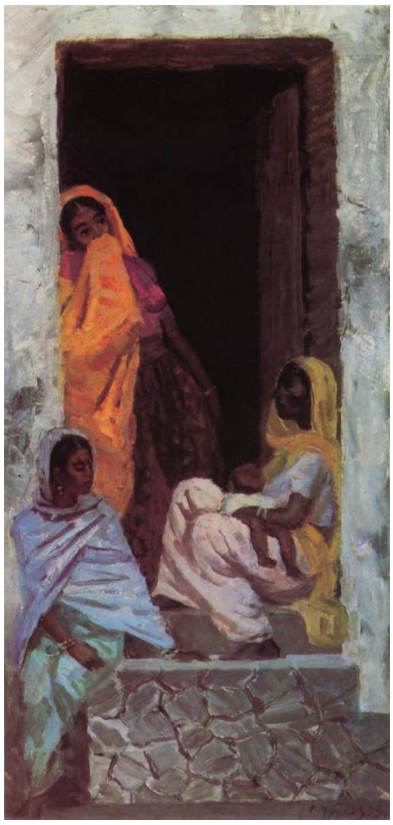
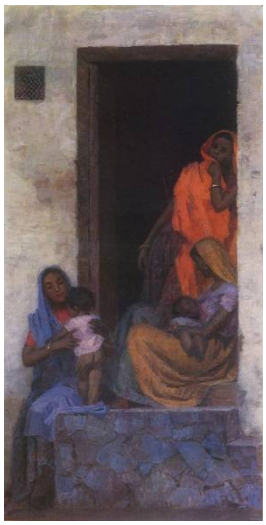
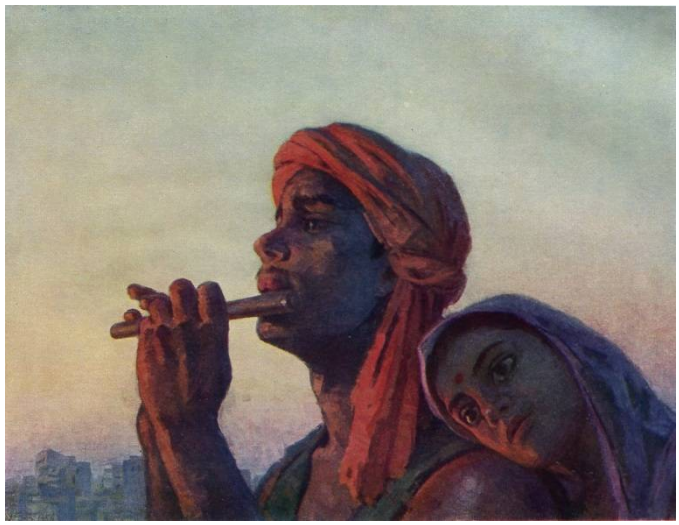


Рис. 10. Чуйков С.А.
Воспоминание о Джайпуре. 1953. Картон, масло.
46,0 х 24,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва.
Источник: http://painting.artyx.ru.

Позднее эта работа послужила основой для картины «Вечернее раздумье» (1957), которая явилась правой частью триптиха «О простых людях Индии», хранящегося в Государственном Русском музее (в 1959 году была написана центральная часть – «Песня кули», а в 1960 году левая часть – «Мирные будни») (рис. 11, 12, 13).





Слева: Рис. 11. Чуйков С.А. Вечернее раздумье. Правая часть триптиха «О простых людях Индии». 1957. Холст, масло. 192,0 х 96,5 см. Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург. [21, ил. 62].

В центре: Рис. 12. Чуйков С.А. Песня кули. Центральная часть триптиха «О простых людях Индии». 1959. Холст, масло. 137,0 х 170,0 см. Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург. Источник: http://painting.artyx.ru.

Справа: Рис. 13. Чуйков С.А. Мирные будни. Левая часть триптиха «О простых людях Индии». 1960. Холст, масло. 194,0 х 96,5 см. Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург. [21, ил. 65].

Столь же высокими живописными качествами, поэтичностью художественного образа отличается картина «На набережной Бомбея вечером» (1954) – один из шедевров С.А. Чуйкова [12, с. 22] (рис. 14).

Рис. 14. Чуйков С.А. На набережной Бомбея вечером. 1954. Картон, масло. 41,0 х 84,5 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

Здесь также изображены сумерки. Но мотив мечты и грезы сменяется показом реальной жизни восточного города с толпами людей, заполнившими в вечерние часы набережную Аравийского моря. Протяженное фризообразное построение композиции дало художнику возможность представить на своем полотне множество людей: разнообразие их поз, движений, ярких одежд. Вся эта многоликая пестрая толпа, окутанная влажным приморским воздухом и сумеречным светом, органически сливается с пейзажем, который замыкается на дальнем плане горами.

Большое место в творчестве С.А. Чуйкова занимают образы женщин Индии. Его покорила их душевная чистота, природные грация и пластика движений. К числу наиболее совершенных и поэтичных женских образов принадлежит «Подметальщица из Джайпура» (1954) (рис. 15). Картина была создана на основе этюда с натуры «Подметальщица из касты неприкасаемых» [12, с. 22]. Хотя официально в 1952 году, когда писался этот этюд, касты уже были отменены правительством Неру, но то, что культивировалось веками, еще давало себя знать. Самой тяжелой была жизнь у людей из касты неприкасаемых, они считались отверженными, их использовали на грязных работах. Вследствие этого у неприкасаемых сложилась своя особая психология, резко отличающая их от людей других каст. В этюде С.А. Чуйков создал драматический образ забитой, пугливой, отверженной девушки. В ее позе, в выражении глаз – грустных и испуганных – сознание своей приниженности.

Картина «Подметальщица из Джайпура» композиционно не отличается от этюда [12, с. 31]. Однако, как всегда, С.А. Чуйков стремится к большей законченности и обобщению – изменяет выражение лица. Чувство безысходности сменилось здесь тихой грустью, проблесками мечты. Угловатость линий, обрисовывающих фигуру в этюде, сменилась их плавностью, спокойствием, появилась мягкая живописная гармония, объединяющая цвета одежды и смуглого тела с вибрирующим, легким,

перетекающим многоцветием стены, на светлом фоне которой выделяются лицо подметальщицы и розовато-красное покрывало на черных волосах. Все вместе создает образ глубоко трогательный и поэтический.

Рис. 15. Чуйков С.А. Подметальщица из Джайпура. 1954. Холст, масло. 120,0 х 95,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

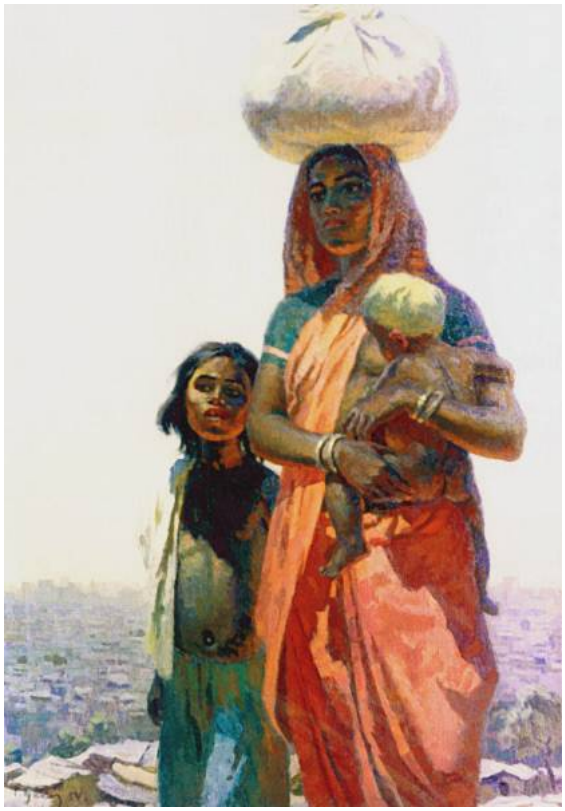


Рис. 16. Чуйков С.А. В пути. 1954. Холст, масло. 125,0 х 95,0 см. Государственная Третьяковская галерея, г. Москва. Источник: http://painting.artyx.ru.

Во время пребывания С.А. Чуйкова в Индии его все время преследовал один мотив, который ждал своего воплощения. Ему рисовался образ индийской женщины-матери, олицетворявшей Индию. Художник долго искал подходящую натуру, и только перед самым отъездом ему удалось написать этюд. Впоследствии была написана картина «В пути» (1954), в которой мы видим индийскую мать с детьми, проделывающую долгий и тернистый путь [12, с. 31] (рис. 16). В лице женщины много усталости, но взгляд ее с надеждой устремлен вдаль, словно проникая в будущее. В этой картине были объединены многие наблюдения, черты многих индийских женщин. Возможно, что С.А. Чуйков хотел создать образ воспрянувшего духом народа, начавшего движение к новой жизни. Это была как бы сама Индия в пути.

На пути нового триптиха, который был создан в 1966–1967 годах, оказалась весьма важная для эволюции художника картина – «Черная мадонна» (1962), в которой использован прием изображения фигур несколько больше натуры – прием, впервые примененный в «Песне кули» [11, с. 33] (рис. 17). Он говорит о стремлении к монументализму. Другие приемы подтверждают эту тенденцию. Художник придвигает фигуры к самому первому плану, сажает женщину фронтально лицом

к зрителю, разворачивая ее строго параллельно поверхности холста, располагает фигуру матери так, что она занимает большую часть картинной поверхности.

Рис. 17. Чуйков С.А. Черная мадонна. 1962. Холст, масло. 145,0 х 117,0 см. Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург. [3, ил. 64].

В «Черной мадонне» есть торжествующее начало [11, с. 33]. К традиционной теме материнства здесь прибавляется еще и другая тема – равноправия людей перед лицом великих человеческих законов. С.А. Чуйков выбирает вечный сюжет – такой момент в жизни героини, когда единственное, чему она подвластна, – это закон материнства, закон человеческой любви. В этот момент лицо ее загорается гордостью, верой и какой-то особой красотой. Неслучайно С.А. Чуйков уподобляет картину алтарному образу. В ней есть необходимый лаконизм, ясная простота и гармония.

В промежутке между «Черной мадонной» и последним триптихом было создано несколько произведений на индийские темы: «Воспоминание об Индии» (1964), «В Индии» (1967) и целый ряд эскизов или небольших картин [11, с. 33]. Большинство из этих работ знаменовало движение художника к большой форме, к монументальному обобщенному образу. Высшей точки это движение достигло в триптихе «Они хотят жить» (1966–1967). Этот триптих, как и предшествовавший, вновь ознаменовал синтез многолетних исканий. Триптих имеет уже знакомых нам героев, знакомые мотивы. Левая часть – «Мать» – напоминает «Черную мадонну» (рис. 18). Правая – «Песня о воле» – перекликается с «Песней кули» (рис. 19). Однако центральная часть – «Независимая Индия» – дает совершенно новое образное звучание и новый мотив, подготовленный лишь этюдами и эскизами (рис. 20).

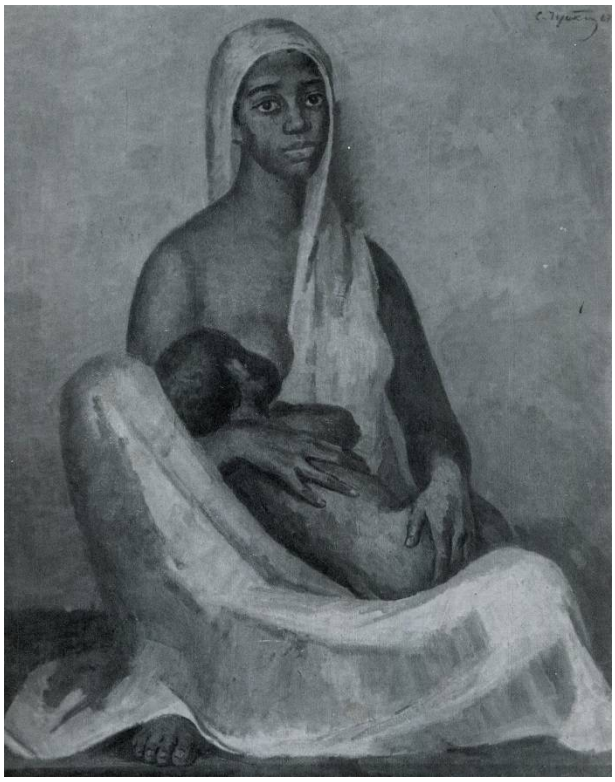


Рис. 18. Чуйков С.А. Мать. Левая часть триптиха «Они хотят жить». 1966. Холст, масло. 150,0 х 120,0 см. «Союз художников России», г. Москва. [10, ил. 155].

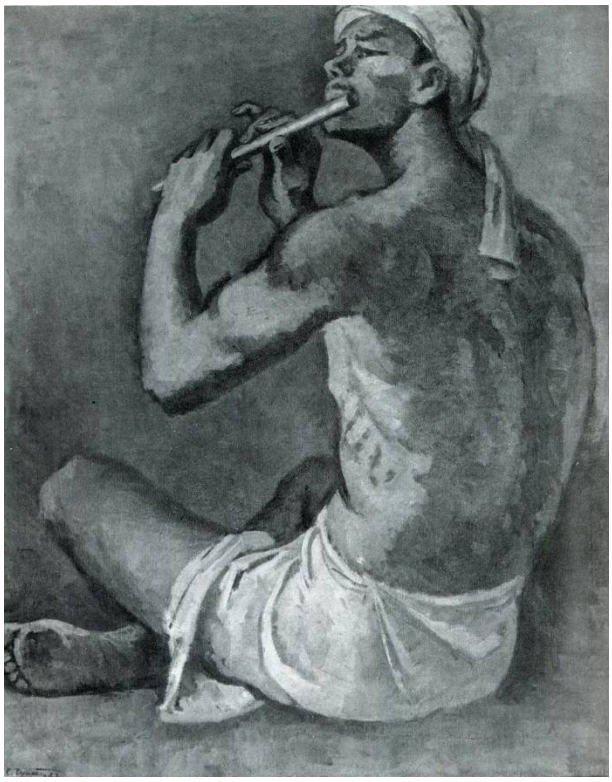


Рис. 19. Чуйков С.А. Песня о воле. Правая часть триптиха «Они хотят жить». 1967. Холст, масло. 150,0 х 120,0 см. «Союз художников России», Москва. [10, ил. 157].

Рис. 20. Чуйков С.А. Независимая Индия. Центральная часть триптиха «Они хотят жить»». 1967. Холст, масло. 268,0 х 183,0 см. «Союз художников России», Москва. [21, ил. 58].

Эта центральная часть также напоминает алтарный образ старых мастеров Италии. Аллегорическая фигура женщины, символизирующая Индию, – это некая возносящаяся «Ассунта» [11, с. 33]. Ее покрывало, как облако, подхватывает быстрое, но плавное движение. Это покрывало словно крутится двойным колесом. Круг ассоциируется с формой кувшина, что на голове у женщины, со статуарностью ее фигуры. Она окружена предметами, которые оттеняют тело; сзади «движется» драпировка, сверху завершает фигуру кувшин, из-за спины выступает другой, руки обвиты браслетами [11, с. 33]. Как сама фигура выступает в своеобразной оправе боковых фигур триптиха, так женщина кажется оправленной предметами, возвышающими ее саму, еще более выявляющими ее совершенство, делая ее недосягаемой. Лишь ряд деталей, вроде ясно видимых пальцев ног, возвращает нас на землю, заставляя вспомнить, что перед нами простая женщина из народа, каких уже множество написал С.А. Чуйков и в Индии, и у себя в мастерской.

Важно отметить, что работы С.А. Чуйкова получили высокую оценку в индийской прессе. Газеты писали о нем: «С.А. Чуйков открыл для нас Индию» [12, с. 31]. В 1967 году С.А. Чуйков первым из советских художников был удостоен премии имени Джавахарлала Неру. Год спустя он снова поехал в Индию, куда был приглашен для вручения ему премии и организации выставки его индийских работ в Дели и Мадрасе.

В 1950–1960-е годы С.А. Чуйков много путешествует. Несколько раз он побывал в Италии и Франции, был в Греции и Болгарии. Отовсюду привозил много пейзажных этюдов. В Италии С.А. Чуйков не увлекается изображением знаменитых памятников архитектуры, а ежедневно ездит, тратя шесть часов на дорогу, писать Альбано, Аппиеву дорогу, то, что напоминает ему привычную природу Киргизии, и то, что писал безгранично любимый им А.А. Иванов (1806–1858), который стал для С.А. Чуйкова примером беззаветной преданности искусству, примером целеустремленного творчества и поисков ясности и простоты в решении больших художественных задач.

Это было созвучно творческим устремлениям самого С.А. Чуйкова, который представлял себе будущее советского искусства как искусство новой классики. Характерно, что именно С.А. Чуйков, не жалея сил и времени, с большим трудом разыскал в Риме дом, где была мастерская А.А. Иванова, и добился того, что в 1970 году там установили мемориальную доску. В этом проявилась его дань памяти столь любимому и почитаемому им гениальному русскому художнику.

В 1970-е годы после последней поездки в Индию С.А. Чуйков продолжил работу над индийскими мотивами. «Девушка в красном сари» (1970), «Индийский кули» (1971), «Женщины Мадраса» (1973), «Новобрачные из касты «неприкасаемых»» (1973) – вот высшие точки этого движения художника [11, с. 33] (рис. 21, 22). В последней из картин, как и в триптихе, переплетаются прежние мотивы: вспоминаются «Голова кули», «Песня кули» и другие более ранние работы [11, с. 33]. Эта повторяемость, которую мы часто встречаем в творчестве С.А. Чуйкова, не является свидетельством слабости художника, его неспособности мира. Напротив, ограниченность мотивов способствует тому, что художник углубляется в каждый из них, находит возможность варьировать пластические находки, совершенствовать живописно-пластический язык.

Рис. 21. Чуйков С.А. Индийский кули. 1971. Холст, масло. 112,0 х 76,0 см. Частное собрание. [10, ил. 165].

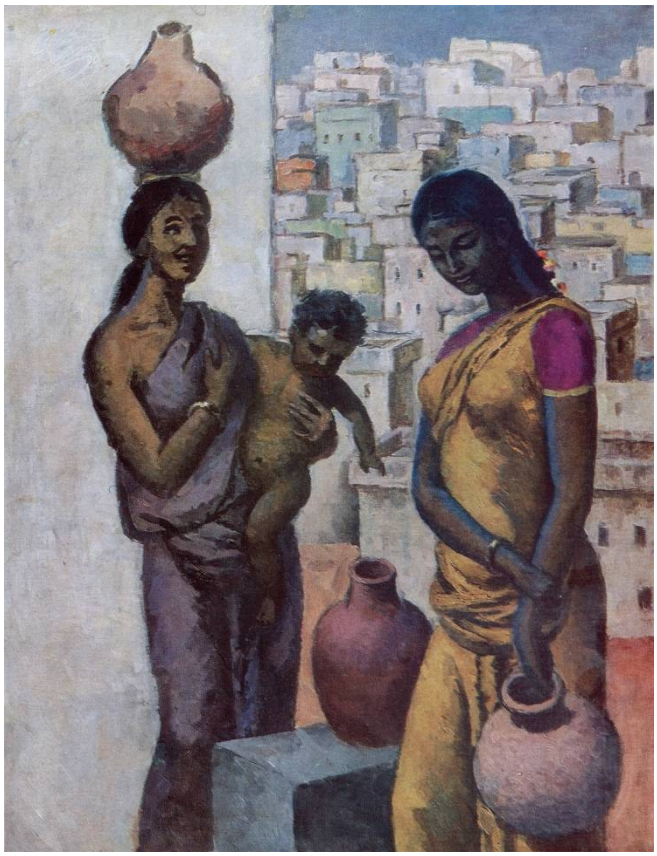


Рис. 22. Чуйков С.А. Женщины Мадраса. 1973. Холст, масло. 100,0 х 77,0 см. Частное собрание. [10, ил. 167].

Заключение

Таким образом, знакомство с указанными произведениями советского мастера дает представление о живописно-пластической структуре его полотен, тонкостях колорита и гармонии композиционных решений. Проанализировав живописный язык этого художника, можем заключить, какими путями достигаются мастером художественные эффекты, к каким средствам художественной выразительности он чаще всего прибегает.

В центре внимания произведений «индийской серии» работ – красота и поэтичность облика простых людей Индии, уличный быт трудящихся, сочувствие к нелегкой жизни народа. Эти сюжеты и мотивы сопровождаются сумеречным освещением, приглушенным темным колоритом, драматизмом образа. Особо выделяются работы, возвышающие образ женщины и возводящие его до символа матери-Индии. Грация движений, точная пластика, величественность образа и стремление к монументализму отличают эти произведения. Тема материнства перекликается с темой равноправия, тем самым связывая эти работы с рядом тех, где изображены социальные «низы», с их нищетой, но одновременно и античной красотой, природной естественностью и душевной чистотой.

Ключ к пониманию искусства Семена Афанасьевича Чуйкова в том, что он способен затронуть чувства и мысли любого человека, проявить свое отношение к миру и людям, в которых художник ценил больше всего душевное благородство, тонкость, ясность мыслей и чувств, не замутненных страданиями, лишениями, повседневными тяготами быта. Неслучайно один из посетителей выставки произведений С.А. Чуйкова

в Мадрасе писал в книге отзывов: «Картины и портреты очень хороши и очень понятны простым людям» [21, с. 10]. Свое искусство С.А. Чуйков адресовал не узкому кругу знатоков, а широкой аудитории. Интерес мастера к жизни простых людей и то, о чем говорят его творения сердцу каждого, свидетельствуют о подлинном демократизме художника и его искусства.

Литература

1. Богданов А.А. Семен Афанасьевич Чуйков. – М: Художник РСФСР, 1970. – 61 с.: ил.

2. Будайчиев Б. Творчество С.А. Чуйкова (1917-1924 гг.) // Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР. – М.: Изд. ин-та им. И.Е. Репина Академии художеств СССР, 1972. – Вып. III. – С. 75-80.

3. Жидкова Е.В. Семен Афанасьевич Чуйков. – М.: Искусство, 1964. – 96 с.: ил.

4. Зингер Л.С. Памяти большого художника // Певец киргизского народа: [О С.А. Чуйкове]: сборник / Сост. О.П. Попова, А.С. Мельникер. – Фрунзе: Изд-во: «Кыргызстан», 1981. – С. 36-44.

5. Индия глазами русских художников = India through the eyes of Russian artists: [в собрании Государственной Третьяковской галереи: альбом / Сост. текстов и пер. М.О. Петрова; авт. идеи и ред. А. Мукерджи]. – М.: Изд. Дом «Центр plus», 2003. – 147 с.: ил.

6. Никулина О. Истоки творческой индивидуальности (о работах С.А. Чуйкова) // Советская культура. – 1957. – 6 июля.

7. Певец киргизского народа: [О С.А. Чуйкове]: сборник / Сост. О.П. Попова, А.С. Мельникер. – Фрунзе: Изд-во: «Кыргызстан», 1981. – 96 с.

8. Попова О.С. Природа Киргизии в творчестве С. Чуйкова // Певец киргизского народа: [О С.А. Чуйкове]: сборник / Сост. О.П. Попова, А.С. Мельникер. – Фрунзе: Изд-во: «Кыргызстан», 1981. – С. 45-56.

9. Прыткова Л.А. Художественная культура Киргизстана XX века: Развитие творческой индивидуальности: диссертация ... доктора культурол. наук. – Бишкек, 1999. – 396 с.

10. Сарабьянов Д.В. Семен Чуйков. – М.: Советский художник, 1976. – 267 с.: ил.

11. Сарабьянов Д.В. Творческий путь Семена Чуйкова // Певец киргизского народа: [О С.А. Чуйкове]: сборник / Сост. О.П. Попова, А.С. Мельникер. – Ф.: Изд-во: «Кыргызстан», 1981. – С. 24-35.

12. Семен Чуйков. Из собрания Государственной Третьяковской галереи: Альбом / Авт.-сост. Э.А. Полищук. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 48 с.

13. Чегодаев А. О простых людях Индии. Этюды художника С. Чуйкова // Советское искусство. – 1953. – 21 марта.

14. Чегодаев А.Д. Семен Афанасьевич Чуйков. Народный художник Киргизской СССР. – М.: Искусство, 1952. – 39 с.

15. Чуйков С. О живописи Киргизии // Советская Киргизия. – 1972. – 20 октября.

16. Чуйков С.А. Заметки художника. 2-е изд., доп. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 144 с.: ил.

17. Чуйков С.А. Избранные произведения: Альбом / Автор текста и сост. О.И. Сопоцинский. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 78 с.: ил.

18. Чуйков С.А. Итальянский дневник. – М.: Советский художник, 1961. – 142 с.: ил.

19. Чуйков С.А. Начало изобразительного искусства в Киргизии (Выступление в Союзе художников Киргизии 31 октября 1966 г.) // Певец киргизского народа:

[О С.А. Чуйкове]: сборник / Сост. О.П. Попова, А.С. Мельникер. – Фрунзе: Изд-во: «Кыргызстан», 1981. – С. 6-9.

20. Чуйков С.А. Образы Индии: Записки художника. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 230 с.: ил.

21. Чуйков С.А. Песня человеческой души (произведения С. Чуйкова): Альбом / Авт. текста О.И. Сопоцинский. – Л.: Аврора, 1970. – 32 с.: ил.

Статья поступила в редакцию 15.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.027

THE THEME OF INDIA IN THE CREATIVE WORK OF SEMYON CHUIKOV

Filippova Olga Nikolaevna
Senior researcher of the Museum exhibition
group of the Museum exhibition restoration
center of the RAS Archive.
Russia, Moscow.
iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the work of the Soviet painter Semyon Chuikov, people's artist, academician of the Academy of Arts of the USSR. The author focuses on paintings by the artist dedicated to India. Unlike the most studied works on Kyrgyzstan, its people and nature, the Indian theme still has plenty of opportunities to explore the means of artistic expression and the development of a creative method of S.A. Chuikov. As a result of the analysis of works of different years in the context of the artist's biography and worldview, the author of the article reveals the features of the picturesque-plastic structure of paintings, especially images and color. Particular attention is paid to the images of Indian people , their everyday life, as well as the motives of woman and mother, the parallelism of topics of motherhood and equality, and the democratism of the artist. Characteristic decisions in composition, plastic, as well as the artist's desire for a large form, for a monumental generalized image are noted.

Keywords: Semyon Chuikov; the artist; painting; India; motives; theme; image; color; plastic; composition; woman; mother; monumentalism; democratism.

Bibliographic description for citation:

Filippova O.N. The theme of India in the creative work of Semyon Chuikov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 394-413. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/38/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.027. (In Russian)

References

1. Bogdanov A.A. *Semen Afanas'evich Chuikov* [Semen Afanasevich Chuykov]. Moscow, Khudozhnik RSFSR, 1970. 61p., il. (In Russian)

2. Budaichiev B. *Tvorchestvo S.A. Chuikova (1917–1924 gg.)* [Creativity of S.A. Chuykov (1917–1924)]. In: *Problemy razvitiya sovetskogo iskusstva i iskusstva narodov SSSR* [Problems of the development of Soviet art and the art of the peoples of the USSR. Issue 3]. Moscow, The I. E. Repin Institute of Academy of Arts of the USSR, 1972, pp. 75-80. (In Russian)

3. Zhidkova E.V. *Semen Afanas'evich Chuikov* [Semen Afanasevich Chuykov]. Moscow, Iskusstvo, 1964. 96 p, il. (In Russian)

4. Zinger L.S. *Pamyati bol'shogo khudozhnika* [In memory of a great artist]. In: *Pevets kirgizskogo naroda* [Singer of the Kyrgyz people: collection of articles. Ed. by O. P. Popova, A. S. Melniker]. Frunze, Kyrgyzstan, 1981, pp. 36-44. (In Russian)

5. *Indiya glazami russkikh khudozhnikov* [India through the eyes of Russian artists. Album. Ed. by A. Mukerjee]. Moscow, Tsentr plus, 2003. 147 p., il. (In Russian)

6. Nikulin O. *Istoki tvorcheskoi individual'nosti (o rabotakh S.A.Chuikova)* [Origins of creative individuality (about the works of S.A. Chuykov)]. *Sovetskaya kul'tura – Soviet Culture*, 1957, July 6. (In Russian)

7. *Pevets kirgizskogo naroda* [Singer of the Kyrgyz people: collection of articles. Ed. by O. P. Popova, A. S. Melniker]. Frunze, Kyrgyzstan, 1981. 96 p. (In Russian)

8. Popova O.S. *Priroda Kirgizii v tvorchestve S. Chuikova* [The nature of Kyrgyzstan in the work of S. Chuykov]. In: [Singer of the Kyrgyz people: collection of articles. Ed. by O. P. Popova, A. S. Melniker]. Frunze, Kyrgyzstan, 1981, pp. 45-56. (In Russian)

9. Prytkova L.A. *Khudozhestvennaya kul'tura Kirgizstana XX veka* [Artistic Culture of Kyrgyzstan of the 20th Century. Doctoral dissertation (Cultural Studies)]. Bishkek, 1999. 396 p. (In Russian)

10. Sarabyanov D.V. *Semen Chuikov* [Semen Chuykov]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1976. 267 p., il. (In Russian)

11. Sarabyanov D.V. *Tvorcheskii put' Semena Chuikova* [The creative path of Semen Chuykov]. In: Pevets kirgizskogo naroda [Singer of the Kyrgyz people: collection of articles. Ed. by O. P. Popova, A. S. Melniker]. Frunze, Kyrgyzstan, 1981, pp. 24-35. (In Russian)

12. *Semen Chuikov. Iz sobraniya Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei* [Semen Chuykov. From the collection of the State Tretyakov Gallery. Album. Ed. by E. A. Polishchuk]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. 48 p. (In Russian)

13. Chegodaev A. *O prostykh lyudyakh Indii. Etyudy khudozhnika S. Chuikova* [About the common people of India. Etudes of the artist S. Chuykov]. *Sovetskoe iskusstvo – Soviet art*, 1953, March 21. (In Russian)

14. Chegodaev A.D. *Semen Afanas'evich Chuikov. Narodnyi khudozhnik Kirgizskoi SSSR* [Semen Afanasevich Chuykov. People's artist of the Kyrgyz USSR]. Moscow, Iskusstvo, 1952. 39 p. (In Russian)

15. Chuykov S. *O zhivopisi Kirgizii* [About the painting of Kyrgyzstan]. *Sovetskaya Kirgiziya – Soviet Kyrgyzstan*, 1972, October 20. (In Russian)

16. Chuykov S.A. *Zametki khudozhnika* [Notes of the artist]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1967. 144 p., il. (In Russian)

17. *Chuikov S.A. Izbrannye proizvedeniya* [Chuykov S.A. Selected Works. Album. Ed. by O. I. Sopocinsky]. Moscow, Academy of Arts of the USSR, 1963. 78 p., il. (In Russian)

18. Chuykov S.A. *Ital'yanskii dnevnik* [Italian diary]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1961. 142 p., il. (In Russian)

19. Chuykov S.A. *Nachalo izobrazitel'nogo iskusstva v Kirgizii* [The beginning of fine art in Kyrgyzstan]. In: *Pevets kirgizskogo naroda* [Singer of the Kyrgyz people: collection of articles. Ed. by O. P. Popova, A. S. Melniker]. Frunze, Kyrgyzstan, 1981, pp. 6-9. (In Russian)

20. Chuykov S.A. *Obrazy Indii: Zapiski khudozhnika* [Images of India: Notes of the artist]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1976. 230 p., il. (In Russian)

21. Chuykov S.A. *Pesnya chelovecheskoi dushi (proizvedeniya S.Chuikova)* [Song of the human soul (works by S. Chuykov). Album. Ed. by O. I. Sopocinsky]. Leningrad, Aurora, 1970. 32 p., il. (In Russian)

Received October 15, 2019.

Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.028

ЮБИЛЕЙНЫЕ ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ ЗА РУБЕЖОМ

Федорова Мария Владиславовна
Академик Российской академии художеств,
заслуженный художник России.
Россия, г. Москва.
maria.fedorova@mail.ru

«Особое свойство работ Зураба Церетели – их жизнерадостность, некий ген позитива, что свойственно самому художнику. Если бы можно было определить главные его темы, надо было бы назвать Любовь, Радость, Доброту, а среди героев были бы Природа и Человек».

Татьяна Кочемасова, вице-президент РАХ

2019 год – год юбилея Зураба Константиновича Церетели, народного художника СССР и Российской Федерации, посла доброй воли ЮНЕСКО, президента Российской академии художеств.

Зураб Константинович Церетели родился в Тбилиси (Грузия) в 1934 году. В 1958 году он окончил Тбилисскую государственную академию художеств. С конца 1960-х годов художник получает широкое признание, начинает принимать государственные заказы. Его скульптуры, созданные по общественным заказам в различных странах, привлекают внимание своей монументальностью. Грандиозные скульптуры, автором которых является З.К. Церетели, воздвигнуты в Лондоне, Москве, Нью-Йорке, Париже, Риме, Токио и других городах. Избранные персональные выставки: Новый Манеж (Москва, 1998 и 2004), штаб-квартира ЮНЕСКО (Париж, 2007), Музей Сан-Сальваторе (Рим, 2011), Палаццо-делла-Гран-Гвардия (Верона, 2016), Дворец фестивалей и конгрессов (Канны, 2017). В 1995 году Зураб Церетели основал Московский музей современного искусства, первый государственный музей в России, полностью посвященный современному искусству, его официальное открытие состоялось в 1999 году. В 1997 г. Церетели был избран президентом Российской академии художеств. В 2001 г. в Москве открылась Галерея искусств Зураба Церетели, которая в настоящее время является музейно-выставочным комплексом Российской академии художеств. В 2012 году художник основал филиал Московского музея современного искусства в Тбилиси. Зураб Церетели был провозглашен послом доброй воли ЮНЕСКО (2007), он является членом Европейской академии наук и искусств

в Зальцбурге, Австрия (2009), кавалером ордена Почетного легиона французского правительства (2010), членом Китайской академии изящных искусств (2015); обладателем награды «За жизнь в искусстве» и международной премии Джузеппе Шакки от Академии изящных искусств Рима (2011), медали ЮНЕСКО «Пять континентов» (2014).

Широким зрительским кругам З.К. Церетели в большей степени известен как скульптор, однако он – яркий, самобытный живописец, носитель узнаваемого художественного почерка. По словам художника, встреча в 1964 году во Франции с Пабло Пикассо и Марком Шагалом коренным образом изменила его взгляды на творческий процесс. То, что эти мастера с легкостью переходили от живописи и графики к керамике и скульптуре, вдохновило его на создание серии новых произведений. На творчество Зураба Церетели повлияли и русские художники. Абстрактный экспрессионизм Василия Кандинского или супрематизм Казимира Малевича фактически сформировали богатую палитру Церетели.

По случаю 85-летия З.К. Церетели его выставки проходят в России и по всему миру с большим успехом. Общечеловеческие ценности его искусства находят отклик в любой стране. Выставки картин, скульптур, рисунков и эмалей отражают творческий путь Художника, посвятившего жизнь искусству. Огромное количество и многообразие работ разных жанров и в различных техниках позволяют создать совершенно непохожие экспозиции и показать Мастера во всем блеске его мастерства и многообразии творческих подходов. Вот лишь некоторые названия выставок: «Больше, чем жизнь» (галерея «Саатчи», Лондон, Великобритания), «Возможные миры» (Центр Гейдара Алиева, Баку, Азербайджан), «Чарли Чаплин в Тифлисе» (филиал Московского музея современного искусства, Тбилиси, Грузия), «Персоналии – Зураб Церетели» (Государственный музей Лихтенштейна, Вадуц, Лихтенштейн), «Монументальность» (галерея D10 Art Space, Женева, Швейцария).

Рис. 1. «Возможные миры». Выставка произведений З.К. Церетели в Баку.

Рис. 2. «Возможные миры». Выставка произведений З.К. Церетели в Баку.

Рис. 3. «Возможные миры». Выставка произведений З.К. Церетели в Баку.

Обратим внимание здесь на экспозиции, представленные в крупнейших музеях и известнейших галереях мира. Одной из наиболее ярких выставок стала экспозиция под названием **«Зураб Церетели: Больше, чем жизнь» («Zurab Tsereteli: Larger than Life») в Великобритании с 23 января по 19 февраля 2019 года в лондонской галерее Саатчи**. Выставка включала около 100 картин, скульптур, книг с рисунками, эмалей З.К. Церетели. Также на ней демонстрировались архивные видеоматериалы, посвященные творчеству художника. Эта выставка наиболее полно раскрывает основные составляющие художественного метода З.К. Церетели: монументальность, этнографическая символика соседствуют с неоэкспрессионистскими тенденциями.

Рис. 4. Выставка «Зураб Церетели: Больше, чем жизнь» в Saatchi Gallery (Лондон).

Рис. 5. Выставка «Зураб Церетели: Больше, чем жизнь» в Saatchi Gallery (Лондон).

Яркой и запоминающейся была выставка работ художника **на международной художественной ярмарке ESTE ARTE 2019 в г. Пунта-дель-Эсте (Уругвай) в начале января 2019 г.** Живописные работы З.К. Церетели – портреты и натюрморты, полные энергии цвета и жизнеутверждающей силы, покорили зрителя авторским позитивным отношением к миру, непосредственностью, внутренней свободой.

В начале апреля зрители могли познакомиться с произведениями З.К. Церетели во Франции на **международной выставке современного искусства «АртПариж»**. Среди работ современных художников из 150 музеев и 20 стран мира целый зал в Гран Пале был посвящен живописи и графике мастера. В полотнах художника воплотилась жажда цвета и солнца, необычайная радость жизни, стремление запечатлеть ускользающую красоту мгновения. Творческие поиски художника гармонично вливаются в русло мирового художественного процесса, поэтому этот проект воспринимается еще и как диалог с мастерами разных эпох, который мастер ведет на общем для всех их языке – языке искусства.

Рис. 6, 7. Произведения из экспозиции З.К. Церетели на международной художественной ярмарке ESTE ARTE 2019 в Уругвае.

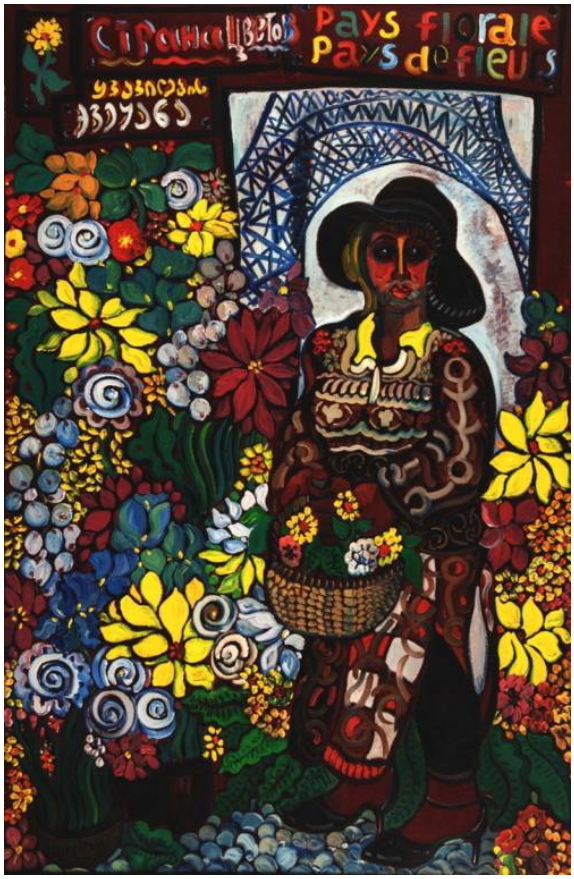


Рис. 8, 9. Произведения из экспозиции З.К. Церетели на международной выставке современного искусства «АртПариж» в Гран Пале.

Заслуживает отдельного упоминания и **выставка работ З.К. Церетели на Международной художественной ярмарке «Art Bahrain Across Borders 2019»**. Выставка посвящена центральному объекту в творчестве Зураба Церетели – цветам. Цветы для художника – не просто натюрморт, это концепция его творческого развития, особого художественного видения. На языке цветов мастер делится со зрителем радостями и печалями, стремится выразить живописным языком все то, что невозможно высказать. Для него писать цветы – значит постоянно тренировать зрение, воображение, восприятие окружающего мира.

Рис. 10. Выставка произведений З.К. Церетели в Бахрейне.

Рис. 11. Выставка произведений З.К. Церетели в Бахрейне.

«Почти везде, где я живу, работаю, будь то Москва, Париж или Нью-Йорк, мне недостает света. Посмотрите, как много серых дней, когда не хватает солнца. А я свою порцию солнца получаю от цветов! Они передают мне ощущение цвета живого, объемного», – любит говорить художник. Именно в этих цветочных натюрмортах проявилось то особое свойство работ Зураба Константиновича, которое можно назвать геном позитива и жизнерадостности.

Необычной представляется **выставка в филиале Московского музея современного искусства в Тбилиси, открывшаяся в мае 2019 года**. Она называется «Чарли Чаплин в Тифлисе» и включает около 80 живописных и графических работ.

Образ «маленького бродяги» Чарли Чаплина вдохновил З.К. Церетели на создание серии произведений, в которых смешались сцены из кино и вымысел художника, поместившего своего героя в придуманные им самим ситуации. Он погрузил Чарли в атмосферу старого Тифлиса, где этот персонаж сразу стал своим, как будто здесь родился и вырос. Все произведения художника добрые и светлые, что делает выставку привлекательной.

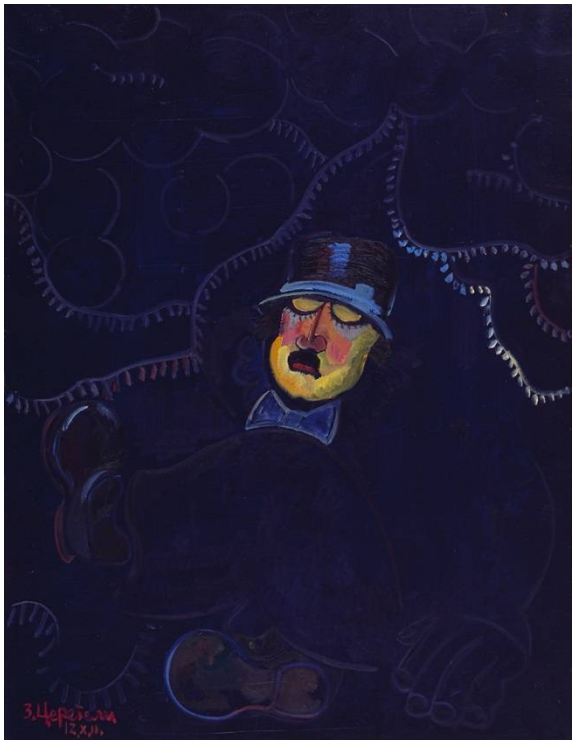


Рис. 12, 13, 14. «Чарли Чаплин в Тифлисе» – экспозиция Музея современного искусства Зураба Церетели в Тбилиси.

Совсем другим представлено творчество З.К. Церетели на **выставке «Персоналии – Зураб Церетели» в Государственном музее княжества Лихтенштейн**. В экспозиции – живописные работы и рисунки, чьи сюжеты основаны на традициях, фольклоре, мифах и религиозных мотивах. Свойственная работам художника монументальность в данном случае означает величие, великолепие в лучшем смысле этого слова, нечто значимое и возвышенное в масштабе создаваемых человеком творений. Его произведения пронизаны религиозным чувством и мифологическими мотивами.

Рис. 15. На выставке «Персоналии – Зураб Церетели» в Лихтенштейне.

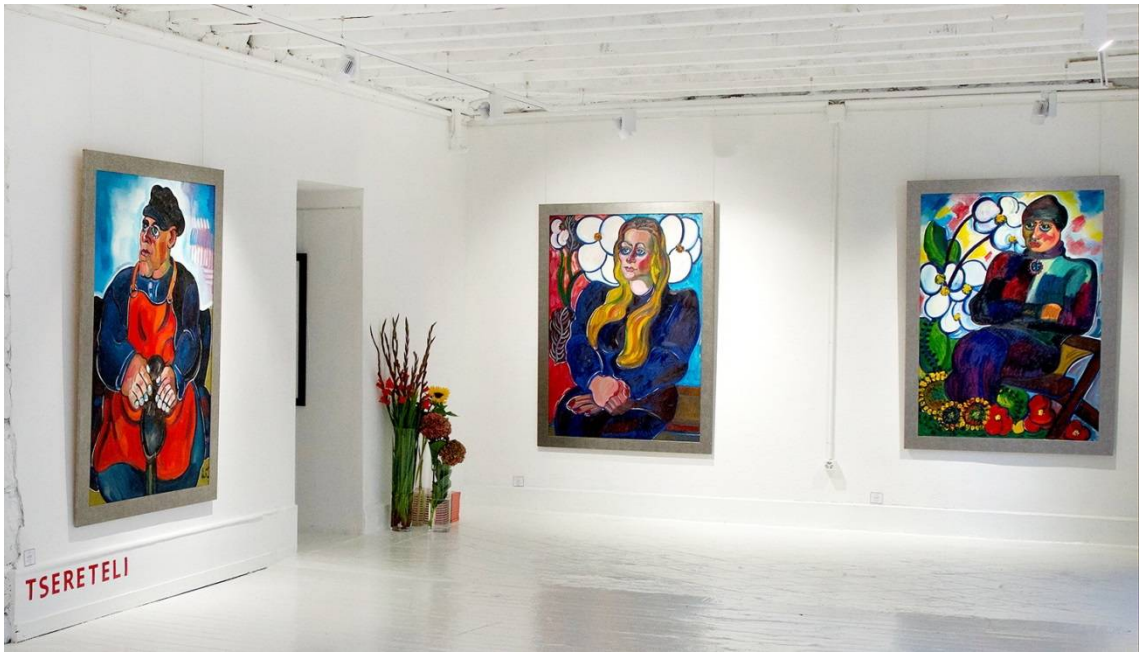


Рис. 16. «Monumental». Выставка произведений Зураба Церетели в Женеве.

Именно слово «Монументальность» послужило названием **выставки в Швейцарии (галерея D10 Art Space, г. Женева)**, которая открылась в октябре нынешнего года, а завершится в январе наступающего. Здесь представлено 93 произведения Зураба Константиновича – от шелкографии до эмалей. Многие из них впервые покинули стены его мастерской. Здесь Церетели с легкостью передает на холстах, бумаге и в эмали жажду жизни, азарт, любовь, ностальгию и печаль. Художник окрашивает в яркие цвета мечты о прошлом и будущем, мастерски вплетая в каждую из своих картин частичку своей родной Грузии.

Масштаб выставочной деятельности Зураба Константиновича Церетели позволяет назвать его «художником мирового уровня». И дело даже не столько в активности мастера, его творчество – это живой отклик на красоту мира, на добрые и чуткие отношения между людьми разных стран; это неиссякаемый источник энергии и жизнелюбия, который не может не объединять людей, не затрагивать в их сердцах самых потаенных струн. В искусстве З.К. Церетели не только Россия и не только Грузия – в нем все, что делает этот зачастую жесткий мир справедливее и прекраснее. И, думается, что рука Зураба Константиновича еще долгие годы будет держать кисть, а работы – вновь и вновь украшать музеи и галереи мира.

Статья поступила в редакцию 15.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.029

УДК 069.9:[902+7.032(369.1)]

ВЫСТАВКА «ГУННЫ. ИМПЕРИЯ СТЕПЕЙ» В УЛАН-УДЭ

Ярославцева Лариса Геннадьевна
Хранитель музейных предметов «Археология»,
Национальный музей Республики Бурятия.
Россия, г. Улан-Удэ.
lgyar@mail.ru

Аннотация

В статье сделан обзор выставки «Гунны. Империя степей» в Национальном музее Республики Бурятия г. Улан-Удэ. Культура гуннов – одна из наиболее значимых среди древних культур региона и вызывает интерес не только у специалистов, но и у самой широкой публики. Экспозиция сделана на базе разработанной автором концепции, отражающей главный феномен гуннской империи – синтез кочевой и оседлой части населения. Всего на выставке представлено более 300 уникальных предметов из трех ведущих республиканских музеев – Национального музея Республики Бурятия, Кяхтинского краеведческого музея им. В.А. Обручева и Бурятского научного центра. Выставка рассчитана до конца 2019 г., возможно, будет продлена и в 2020 году.

Ключевые слова: искусство железного века; гунны; гуннское городище; Бурятия; археологические памятники; Национальный музей Республики Бурятия; Музей истории Бурятии; выставка.

Библиографическое описание для цитирования:

Ярославцева Л.Г. Выставка «Гунны. Империя степей» в Улан-Удэ // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 423-430. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.029. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1641189/41/.

В Национальном музее Республики Бурятия (Музее истории Бурятии им. М.Н. Хангалова) в г. Улан-Удэ 16 сентября 2019 г. открылась выставка «Гунны. Империя степей». Она приурочена к открытию IV Международного конгресса средневековой археологии евразийских степей «Кочевые империи Евразии в свете археологических и междисциплинарных исследований» и к 100-летию российской археологии [11].

Выставка посвящена выдающейся гуннской цивилизации. В задачи выставки входит показ феномена гуннской культуры как синтеза кочевого и оседлого образа жизни народов степной империи и того высокого военного, социального, технологического и иного уровня, который был ими достигнут за период их существования. В политике, в плане международных отношений гунны также добились больших успехов, известно,

что китайская империя Хань вынуждена была вести с ними равноправные государственные переговоры [13; 16].

Проект осуществлен на базе археологических коллекций трех ведущих республиканских музеев – Национального музея Республики Бурятия / Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова (НМ РБ – МИБ), Кяхтинского краеведческого музея им. В.А. Обручева (ККМ) и Музея Бурятского научного центра СО РАН (БНЦ). Таким образом, было продолжено сотрудничество музеев, начатое еще в 1996 г., когда отмечалось 100-летие со дня открытия гуннской археологии. Всего на выставке представлено более 300 предметов гуннской культуры.

Экспозиция состоит из двух концептуальных блоков: погребальные и поселенческие комплексы, топографически размещенные в двух залах. Основная цветовая гамма – матовый зеленый с разлитым серебром – символизирует степь и металл (степная империя – железный век).

В первом зале (рис. 1) показаны выразительные находки, характерные для погребальных комплексов из разных известных гуннских могильников: Ильмовая падь [7; 8], Черемуховая падь [8], Дырестуйский Култук [14] (рис. 2, 3), Енхор [10] и др. Они представлены в основной витрине на уступах пирамидальной конструкции, идеей которой послужила архитектура царских захоронений хунну в виде пирамиды, только наоборот. Как известно, подобные захоронения исследователями связываются с главной, кочевой частью хуннского общества [12; 13].

Рис. 1. Общий вид экспозиции 1 зала. НМ РБ (МИБ), ККМ, БНЦ. Фото: Национальный музей Республики Бурятия (Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова).

Рис. 2. Пластина поясная (бронза; литье). II век до н.э. – I век. Высота 10,5 см, ширина 7,0 см. Дырестуйский Култук, погребение 128. С.С. Миняев. НМ РБ (МИБ). Фото: В.И. Урбазаев.

Рис. 3. Пластины поясные – 3 (бронза; литье). II век до н.э. – I век. 7,0 × 5,0 см. Дырестуйский Култук, погребение 100. С.С. Миняев. 1991. ККМ. Фото ККМ им. В.А. Обручева.

Среди экспонатов данной витрины выделены комплексы вооружения (костяные накладки лука – Черемуховая падь, погр. 51; наконечники стрел из железа и кости – Ильмовая падь, погр. 54, 51 соответственно; бронзовый наконечник стрелы из Баргая; меч железный – Черемуховая падь, погр. 39 и др.), культовые вещи (зеркало из белой бронзы – Баян-Ундэр (рис. 4), в данной витрине – это единственная находка из поселенческих комплексов, помещенная сюда как уникальный в силу целостности и необходимый предмет, большей частью используемый в погребальных обрядах),

детали одежды и реконструкции поясных наборов (говоря о последних, исследователи отмечают высокий статус женщины в хуннском обществе [3]); украшения и каскад разнообразных керамических сосудов из перечисленных выше могильников.

Рис. 4. Зеркало (бронза белая; литье). III–I вв. до н.э. Д. 8,0 см. Поселение Баян-Ундэр. С.В. Данилов. 1998 г. Музей БНЦ СО РАН. Фото: В.И. Урбазаев.

Рис. 5. Сосуд (керамика, гипс; круг гончарный). II век до н.э. – I век. Высота 66,0 см, длина венчика 26,2, ширина тулова 36,0 см. Нижняя Иволга, В.П. Шилов. 1949 г. НМ РБ (МИБ). Фото: МИБ им. М.Н. Хангалова.

Напротив основной витрины в первом зале, в длинном плоскостном ряду напольных витрин экспонируются совершенно новые материалы из могильника Царам, представленные деталями древней колесницы в виде остатков живописного тента, а также бронзовых и железных частей колес [15].

Все предметы представляют собой великолепные образцы изделий, выполненные на высоком технологическом и художественном уровне не только для того времени, но и остаются таковыми до сих пор.

Во втором зале представлены богатые материалы поселенческих комплексов: знаменитого Иволгинского городища [2], где показаны и самые первые находки, сделанные на городище в 1927 г., и материалы современных раскопок 2017–2019 гг. (рис. 5). Иволгинский археологический комплекс считается уникальным в силу того, что содержит синхронные два городища и могильник, материалы которых имеют мировое значение [1; 2]. Кроме Иволгинского городища в экспозиции представлены материалы и других памятников – поселения Дурены [4], крепости Баян-Ундэр [5; 6] и др.

Дополняют выставку мультимедийный контент, фотографии, реконструкции, этнографические реминисценции, живописные и скульптурные современные интерпретации образов гуннов и другие экспонаты (рис. 6).

Рис. 6. Экспозиция 1 зала. НМ РБ (МИБ), ККМ, БНЦ. Фото: Национальный музей Республики Бурятия (Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова).

В целом деятельность Национального музея Республики Бурятия направлена на популяризацию культуры гуннов как одной из ярких страниц мировой древней истории с ее драгоценным опытом синтеза кочевой и оседлой культур разных народов, объединенных в империю, и их достижений в мировой культуре всего человечества. Государственное объединение гуннов легло в основу последующих государств

кочевников – сяньбийского, жужаньского, тюркского, уйгурского, кыргызского, киданьского и монгольского и явилось одной из основных ветвей в этногенезе тюрко-монгольских и тунгусских народов [9].

Литература

1. Давыдова А.В. Иволгинский археологический комплекс. Т. 1: Иволгинское городище. – СПб.: Фонд «Азиатика», 1995. – 287 с.

2. Давыдова А.В. Иволгинский археологический комплекс. Том 2: Иволгинский могильник. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1996. – 176 с.: ил. (Археологические памятники сюнну. Вып. 2.)

3. Давыдова А.В. К вопросу о хуннских художественных бронзах // Советская археология. –1971. – №1. – С. 93-105.

4. Давыдова А.В., Миняев С.С. Комплекс археологических памятников у села Дурены. – СПб.: Фонд «Азиатика», 2003. – 164 с.: ил. – (Археологические памятники сюнну. Вып. 5.)

5. Данилов С.В. Города в кочевых обществах Центральной Азии. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2004. – 202 с.

6. Данилов С.В. Раскопки здания на хуннском городище Баян-Ундэр в Джидинском районе Республики Бурятия // Археология и этнология Дальнего Востока и Центральной Азии. – Владивосток: Дальнаука, 1998. – С.111-114.

7. Коновалов П.Б. Усыпальница хуннского князя в Суджи (Ильмовая падь, Забайкалье). – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2008. – 98 с.

8. Коновалов П.Б. Хунну в Забайкалье (погребальные памятники). – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1976. – 248 с.

9. Коновалов П.Б. Этнические аспекты истории Центральной Азии (древность и средневековье); отв. ред. В.И. Молодин; РАН, Сибирское отделение, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии. Улан-Удэ: Издательство Байкальского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук (БНЦ СО РАН), 1999. – 214 с.

10. Коновалов П.Б., Базаров Б.А., Именохоев Н.В., Миягашев Д.А. Поясная фурнитура из Енхорского хуннского могильника (р. Джида, Республика Бурятия) // Известия Лаборатории древних технологий. – Т.14. – 2018. – № 4. – С. 64-77.

11. Кочевые империи Евразии в свете археологических и междисциплинарных исследований: сб. науч. ст. IV Международного конгресса средневековой археологии евразийских степей, посвященного 100-летию российской академической археологии (Улан-Удэ, 16-21 сентября 2019 г.). В 2 кн. /отв. ред. Б.В. Базаров, Н.Н. Крадин. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2019. Кн. 1 – 248 с. Кн. 2 – 182 с.

12. Крадин Н.Н. Империя Хунну. – Владивосток: Дальнаука, 1996. – 164 с. 2-е изд. перераб. и доп. М.: Логос, 2001/2002. – 312 с.

13. Крадин Н.Н., Данилов С.В., Коновалов П.Б. Социальная структура хуннов Забайкалья. Владивосток: Дальнаука, 2004. – 106 с.

14. Миняев С.С. Дырестуйский могильник. – 2-е изд., доп. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – 233 с.: ил. – (Археологические памятники сюнну. Вып. 3.)

15. Миняев С.С., Сахаровская Л.М. Элитный комплекс захоронений сюнну в пади Царам // Российская археология. – 2007. – №1. – С. 194-201.

16. Таскин В.С. Материалы по истории Сюнну. – М.: Наука, 1968. – 176 с.

Статья поступила в редакцию 13 ноября 2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.029

EXHIBITION «HUNS. EMPIRE OF THE STEPPES» IN ULAN-UDE

Yaroslavtseva Larisa Gennadevna
The keeper of museum objects «Archeology»,
National Museum of the Republic of Buryatia.
Russia, Ulan-Ude.
lgyar@mail.ru

Abstract

The article provides an overview of the exhibition «Huns. Empire of the Steppes» at the National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude. Hun culture is one of the most significant among the ancient cultures of the region and is of interest not only to specialists, but also to the widest audience. The exposition is based on a concept developed by the author that reflects the main phenomenon of the Hunnic empire – the synthesis of the nomadic and sedentary population. In total, the exhibition presents more than 300 unique items from three leading republican museums – the National Museum of the Republic of Buryatia, the Kyakhya museum of local lore of academician V.A. Obruchev and the Buryat Scientific Center. The exhibition is scheduled until the end of 2019, it may be extended to 2020.

Keywords: the art of the Iron Age; the Huns; Huns settlement; Buryatia; archaeological sites; National Museum of the Republic of Buryatia; Museum of the History of Buryatia; exhibition.

Bibliographic description for citation:

Yaroslavtseva L.G. Exhibition «Huns. Empire of the Steppes» in Ulan-Ude. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia,* 2019, No. 4 (15), pp. 423-430. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.029. Available at: https://readymag.com/u50070366/1641189/41/ (In Russian).

References

1. Davydova A.V. *Ivolginskii arkheologicheskii kompleks. T. 1: Ivolginskoe gorodishche* [Ivolginsky archaeological complex. T. 1: Ivolginsky settlement]. St. Petersburg, Aziatika Fund, 1995. 287 p. (In Russian)

2. Davydova A.V. *Ivolginskii arkheologicheskii kompleks. Tom 2: Ivolginskii mogil'nik* [Ivolginsky archaeological complex. Volume 2: Ivolginsky burial ground]. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie, 1996. 176 p. (Archaeological sites of the Huns. Issue 2.) (In Russian)

3. Davydova A.V. *K voprosu o khunnskikh khudozhestvennykh bronzakh* [On the question of the Hunnic artistic bronzes]. *Sovetskaya arkheologiya – Soviet archeology*, 1971, No. 1, pp. 93-105. (In Russian)

4. Davydova A.V., Minyaev S.S. *Kompleks arkheologicheskikh pamyatnikov u sela Dureny* [A complex of archaeological sites near the village of Dureny]. St. Petersburg, Aziatika Fund, 2003. 164 p. (Archaeological sites of the Huns. Issue 5.) (In Russian)

5. Danilov S.V. *Goroda v kochevykh obshchestvakh Tsentral'noi Azii* [Cities in the nomadic societies of Central Asia]. Ulan-Ude, Buryat National Center of the SB RAS, 2004. 202 p. (In Russian)

6. Danilov S.V. *Raskopki zdaniya na khunnskom gorodishche Bayan-Under v Dzhidinskom raione Respubliki Buryatiya* [Excavations of the building on the Hunn settlement Bayan-Undar in the Dzhidinsky district of the Republic of Buryatia]. In: *Arkheologiya i etnologiya Dal'nego Vostoka i Tsentral'noi Azii* [Archeology and Ethnology of the Far East and Central Asia]. Vladivostok, Dalnauka, 1998, pp. 111-114. (In Russian)

7. Konovalov P.B. *Usypal'nitsa khunnskogo knyazya v Sudzhi (Il'movaya pad', Zabaikal'e)* [The tomb of the Hunnic prince in Suji (Ilmovaya Pad, Transbaikalia)]. Ulan-Ude, Buryat National Center of the SB RAS, 2008. 98 p. (In Russian)

8. Konovalov P.B. *Khunnu v Zabaikal'e (pogrebal'nye pamyatniki)* [Huns in Transbaikalia (funeral monuments)]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1976. 248 p. (In Russian)

9. Konovalov P.B. *Etnicheskie aspekty istorii Tsentral'noi Azii (drevnost' i srednevekov'e)* [Ethnic aspects of the history of Central Asia (antiquity and the Middle Ages). Ed. by V.I. Molodin]. Ulan-Ude, Baikal Scientific Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (BSC SB RAS), 1999. 214 p. (In Russian)

10. Konovalov P.B., Bazarov B.A., Imenokhoev N.V., Miyagashev D.A. *Poyasnaya furnitura iz Enkhorskogo khunnskogo mogil'nika (r. Dzhida, Respublika Buryatiya)* [Belt fittings from the Enhor Hunnic burial ground (the Dzhida river, Republic of Buryatia)]. *Izvestiya Laboratorii drevnikh tekhnologii – News of the Laboratory of Ancient Technologies*, Vol. 14, 2018, No. 4, pp. 64-77. (In Russian)

11. *Kochevye imperii Evrazii v svete arkheologicheskikh i mezhdistsiplinarnykh issledovanii* [The nomadic empires of Eurasia in the light of archaeological and interdisciplinary research: collection of scientific articles of the IV International Congress of Medieval Archeology of the Eurasian Steppes. In 2 books]. Ulan-Ude, BSC SB RAS, 2019. Book 1, 248 p. Book 2, 182 p. (In Russian)

12. Kradin N.N. *Imperiya Khunnu* [Empire of Hunnu]. Vladivostok, Dalnauka, 1996. 164 p. (In Russian)

13. Kradin N.N., Danilov S.V., Konovalov P.B. *Sotsial'naya struktura khunnov Zabaikal'ya* [The social structure of the Huns of Transbaikalia]. Vladivostok, Dalnauka, 2004. 106 p. (In Russian)

14. Minyaev S.S. *Dyrestuiskii mogil'nik* [Dyrestuisky burial ground]. St. Petersburg, St. Petersburg State University, 2007. 233 p., (Archaeological sites of the Huns. Issue 3.) (In Russian)

15. Minyaev S.S., Sakharovskaya L.M. *Elitnyi kompleks zakhoronenii syunnu v padi Tsaram* [An Elite Complex of Huns Burials in the Tsaram Pad]. *Rossiiskaya arkheologiya – Russian Archeology*, 2007, No. 1, pp. 194-201. (In Russian)

16. Taskin V.S. *Materialy po istorii Syunnu* [Materials on the history of the Huns]. Moscow, Nauka, 1968. 176 p. (In Russian)

Received: November 13, 2019.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS

Выставка произведений Дмитрия Санджиева к 70-летию художника

В выставочных залах Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 21) со 2 по 20 октября 2019 года была представлена выставка произведений академика Российской академии художеств, народного художника России Дмитрия Санджиева. Экспозиция состояла из 30 живописных и графических произведений, созданных автором преимущественно за последние 10 лет.

Дмитрий Санджиев родился и вырос в Сибири, а на историческую родину – в Калмыкию – Дмитрий попал уже юношей. Д. Санджиев начал свой творческий путь в конце 1970-х – начале 80-х годов как художник-график. В 1974 году окончил с отличием Ярославское художественное училище. В период с 1975 по 1981 год учился в Московском Художественном институте им. В. И. Сурикова, после окончания которого продолжил учебу в Творческой мастерской Академии художеств СССР под руководством О.Г. Верейского (1981–1984). В начале 1980-х на второй Международной триеннале рисунка молодых художников в Нюрнберге дипломная работа Дмитрия Санджиева «Вдова чабана» была удостоена особой премии.

Обратив таким образом на себя внимание еще в студенческие годы творческой самодостаточностью и загадочностью натуры, художник продолжает удивлять зрителя бесконечностью образных импровизаций. Мастерство графика удивительным образом делает черно-белый рисунок светоносным, обретающим черты неповторимой живописности, возникающей благодаря слиянию тонов, полутонов и четверть-тонов.

Так, линии и нюансы штрихов, с одной стороны, отражают картины реального степного быта, а с другой стороны, дарują зрителю ощущение вневременной событийности этого действа.

Универсальное дарование Санджиева, проявившееся в различных областях графики – от развернутых тематических циклов до книжной иллюстрации, с не меньшей силой воплотилось и в сфере живописи.

Фантастический реализм творчества художника созвучен космической устремленности человеческого сознания, предчувствиям появления параллельных миров в просторах Вселенной. Его изысканные по колориту полотна обладают мощной энергетикой, которая вовлекает зрителя в воображаемый, заново сотворенный, вопреки традиционным представлениям и знаниям, мир.

За внешней легкостью прочтения и восприятия работ Санджиева угадывается многозначительная символика создаваемых им образов. Мир художника заполнен множеством загадочных знаков, выдуманных персонажей. Особая поэтизация и метафоричность его творчества говорят о богатстве воображения, вобравшего в себя и жизненный опыт, и опыт поколений, пришедший к мастеру из глубины веков. Правда в картинах Дмитрия Санджиева – это образная фантазия, ведущая к поискам гармонического начала бытия. Стремясь передать дух нашего времени с его усложнившимися социокультурными кодами через образы мировой культуры, художник насыщает свои работы запасом смыслов и ассоциаций, не всегда прямо вытекающих из реального значения сюжетов.

Характерной чертой живописи мастера становится троичность высказывания (триптих), что также позволяет преодолеть картинно-интерьерный характер станковой живописи.

Работы художника находятся в таких известных музеях и картинных галереях, как Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей Востока, Государственный Русский музей, во всемирно известной коллекции Людвига (ФРГ), в коллекции фирмы Фабер-Кастель (Нюрнберг, Германия), Метрополитен музее (США) и во многих других музеях, картинных галереях и частных коллекциях России и всего мира.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«Магический реализм»
Выставка произведений З.К. Церетели в Тольятти

Российская академия художеств, Тольяттинский художественный музей с 3 октября по 3 ноября 2019 года представили выставку произведений народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств, посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели «Магический реализм». Экспозицию в Тольяттинском художественном музее, приуроченную к 85-летию художника, составили работы, выполненные в технике объемной эмали, графические листы, скульптура.

В юбилейном году выставки произведений З.К. Церетели с успехом прошли в Лондоне, Лихтенштейне, Баку, Тбилиси, Санкт-Петербурге, Саратове, Самаре, Подольске и других городах. Тольятти вошел в число городов, которые удостоились чести принимать выставку мирового уровня.

Творчество мастера хорошо известно в России и за ее пределами. Он автор более 5000 произведений живописи, графики, станковой и монументальной скульптуры, монументально-декоративного искусства.

Исследователи отмечают, что для искусства З.К. Церетели характерна изобразительная и энергетическая среда, свойственная так называемому «магическому реализму». Прошлое вступает в контраст с настоящим, фантастическое с повседневным, происходит возвращение почти сакральной ценности самым простым объектам. В работах Зураба Церетели часто возникает неожиданное соединение, а порой и взаимопревращение разных предметов, человеческих фигур, животных, рыб, птиц и архитектурных конструкций, что формирует яркий пластический образ полотна в целом. Каждый холст или лист бумаги имеет множество измерений, пространственных и смысловых прорывов, которые словно преодолевают границы листа и в то же время остаются в гармонии с ними.

Церетели осмысливает пластическую природу и метафизическую сущность изображаемых предметов. Он выстраивает сложную систему намеков и ассоциаций, композиционных вариаций, чтобы рассказать о человеческом бытии, разных судьбах, красоте. Но главной темой остается сама жизнь в ее сиюминутных проявлениях, камерности и грандиозном движении эпох, монументальном звучании вечности.

Выставка прошла при поддержке попечителей музея – И.В. Птицына, А.Н. Борисова, И.В. Денисовой, благотворительного фонда «Духовное наследие», СПАО «Ингосстрах», ПАО «КуйбышевАзот», ООО ЧОО «Санта-Фи-Щит».

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставка произведений Шалвы Бедоева и Олега Басаева

Выставка произведений ведущих мастеров изобразительного искусства Северной Осетии – живописцев академика Российской академии художеств Ш.Е. Бедоева и члена-корреспондента Российской академии художеств О.Т. Басаева состоялась в выставочных залах Российской академии художеств 8–20 октября 2019 года. В экспозиции было представлено около 100 произведений разных лет.

Работы этих крупных осетинских живописцев – яркая художественная интерпретация основной интриги развития осетинского искусства всего XX века, выражение своеобразия традиционной культуры через эстетику современного художественного языка. Принадлежа относительно «новой» художественной культуре Осетии прошлого столетия, ориентированной на европейский художественный опыт, своим творчеством привнося традицию в пространство современного художественного опыта, они тем самым придают ей динамику, дают новую жизнь.

«**Шалва Бедоев** одним из первых сформировал в своих высказываниях понятие национального в современном осетинском искусстве. По его мнению, национальный характер искусства определяется не только изображением характерных для национального быта красок и форм окружающей природы, даров земли, на которой живет народ, его истории, но и отражением складывающихся веками национальных идеалов и поэтики мироощущения. Он вводит в свои картины предметы осетинского быта и плоды осетинской земли, находит адекватный колористический строй своих полотен, созвучный краскам природы Осетии и старинной архитектуры, а также выражающий черты национального характера с его внешней сдержанностью и огромной внутренней эмоциональной энергией.

Творчество Шалвы Бедоева играет важную роль в формировании современного искусства Осетии и России. Он – мастер большой тематической картины, работает в жанрах портрета, натюрморта и пейзажа. Но одно из наиболее важных мест в зоне его тематических интересов занимает мифологический жанр, который он видит в лирико-поэтическом аспекте и раскрывает с помощью интерпретированных композиционных приемов символизма и уникального колорита. Это позволяет его мифологическим образам пробуждать в зрителе богатейший диапазон тончайших неуловимых чувств и ассоциаций, которые невозможно выразить вербально. Мягко сияющие пятна на полотнах Бедоева, рожденные наблюдением за игрой прозрачных рефлексов и цветных теней в солнечный день, кажутся источающими свет. Живопись для него – светоносный поток цвета, а рама картины – иллюзия ловушки для неповторимости мига, позволяющая зрителю ощутить сопричастность к таинству образа».

Шалва Евгеньевич Бедоев – народный художник России, Республики Северная Осетия – Алания и Южной Осетии, профессор. Родился 15 октября 1940 года в селе Б. Монастер Юго-Осетинской автономной области. Окончил институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, мастерскую Е.Е. Моисеенко. Открыл и заведовал кафедрой изобразительного искусства факультета искусств Северо-Осетинского госуниверситета им. К.Л. Хетагурова и создал современную школу осетинской живописи. Член Союза художников СССР, России.

Награжден медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени, медалью «Достойному», золотой медалью Российской академии художеств, золотыми медалями Творческого СХ России, ВТОО СХ России, дипломом и золотой медалью Европалаты «За значительный вклад в развитие изобразительного искусства и культуры». Участник многих всесоюзных, всероссийских, региональных, академических и международных выставок: Париж, Белград, Болгария, Непль (США), Аргентина, Венгрия, Швейцария, Барселона, Ницца, Будапешт, Голландия, Бельгия и т.д. Работы находятся в Государственном Русском музее, Музее современного искусства России, Российской академии художеств, центре искусств г. Непль (США), музеях и частных коллекциях России и за рубежом.

Олег Басаев предлагает свою версию метафизической живописи, у истоков которой в нашей стране стоят Д. Краснопевцев, М. Шварцман, Э. Штейнберг. Разумеется, это – различные индивидуальности, более или менее общим вектором развития которых являлась сосредоточенность на трудноуловимых движениях духовной атмосферы. Как отмечают исследователи, Басаев, пожалуй, в своей обращенности к предметностям ближе к Краснопевцеву.

Его предметы существуют в вымышленном пространстве, то сгущенном, то предельно разреженном, безвоздушном. Их фактура написана с почти рельефной тактильностью. Но содержанием образа становится не форсированная, навязчивая предметность, а опровержение объективности живописной репрезентации. Бытие реальности у Басаева не исчерпывается внешним, предметным. Картина предстает не отражением эмпирической реальности, а, как сказал бы русский философ П. Флоренский, «магической машиной». Механизмы метафизического «включаются» такими приемами переключения сознания в пространство сюрреалистического, как артикуляция состояния парения, «безвесия» или через «прорастание» материала сквозь

фактуру. В «Каменной вазе», «Осенних иллюзиях» фактура предметного мира разработана настолько активно, что, кажется, сама их материальная масса, их «телесность» готова течь вовне, как тесто на опаре. В этом приеме дереализации также видится знак перехода от одного состояния сознания к другому: от обыденного, житейского – к сновидческому, а то и к сакральному.

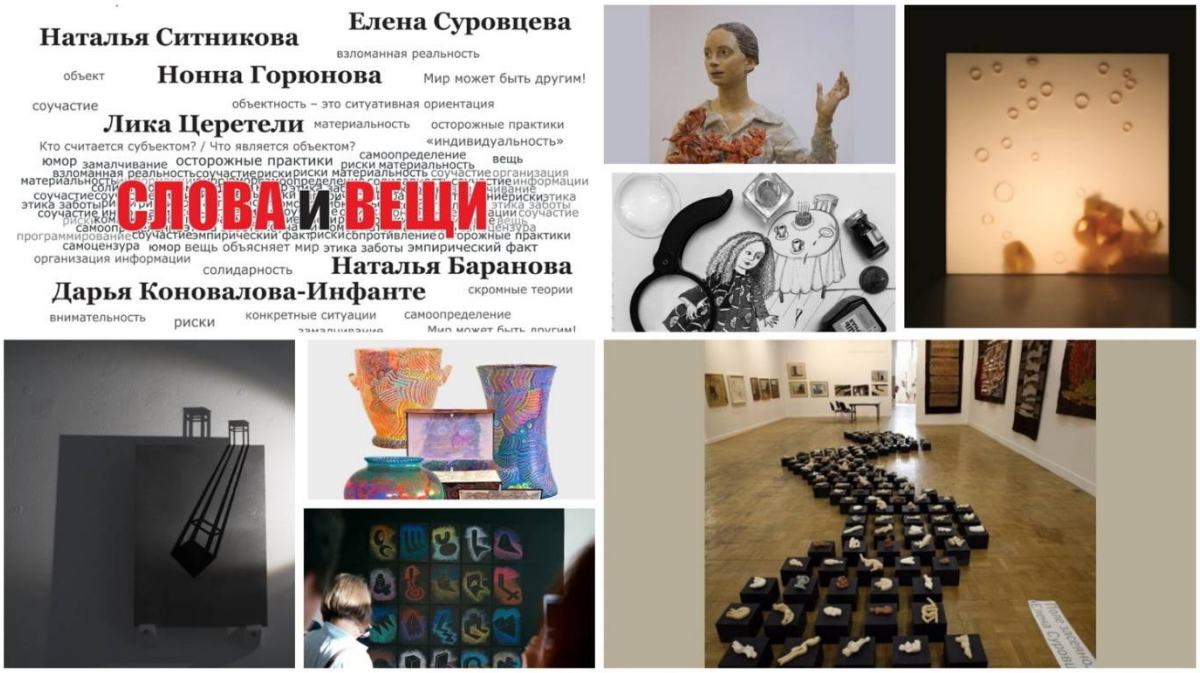
Олег Темирболатович Басаев – член Союза художников России, заслуженный деятель искусств Республики Северная Осетия – Алания, заслуженный художник РФ, профессор. Родился в 1960 году в г. Беслан (Северная Осетия). С отличием окончил Северо-Осетинское художественное училище (1981), затем МГХИ им. В.И. Сурикова, мастерскую монументальной живописи профессора К.А. Тутеволь (преподаватели Е.Н. Максимов, В.Н. Забелин). Преподавал в Северо-Осетинском художественном училище, а с 1990 года – на кафедре изобразительного искусства Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова, с 2018 года заведует кафедрой.

Награжден золотой медалью Творческого Союза художников России, серебряной и золотой медалями СХ России, лауреат Международного художественного конкурса имени Амедео Модильяни (г. Милан, Италия).

Участник многих региональных, всероссийских и международных художественных выставок, экспозиций, организованных Музеем современного русского искусства Р. Табакмана (США), выставок в рамках «Дней осетинской культуры в Европе», проходивших в Будапеште (Венгрия), Брюсселе (Бельгия), Париже (Франция), Риме, Пезаро (Италия), Стамбуле (Турция), Люксембурге. Неоднократно приглашался для творческой работы на Кипр галереей «Диахроники» (г. Никосия), где прошли три его персональные выставки.

Работы О.Т. Басаева представлены в Республиканском художественном музее им. М. Туганова (г. Владикавказ), в Музее современного искусства Российской академии художеств (РАХ), Музее современного Русского искусства Романа Табакмана (Нью-Йорк, США), Фонде художника Михаила Шемякина (г. Санкт-Петербург), в собрании галереи «Диахроники» (г. Никосия, Кипр), а также в российских и зарубежных частных коллекциях.

Текст подготовлен на основе материалов Александра Боровского,
зав. отделением современного искусства Государственного Русского музея,
заслуженного деятеля искусств России, члена-корреспондента РАХ.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставочный проект «Слова и вещи»

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств 9 октября – 24 ноября 2019 года была открыта групповая выставка «Слова и вещи», исследующая условия труда женщин-художников и проблематику социального взаимодействия в сфере искусства.

Выставка «Слова и вещи» предложила начать сложный и во многом очень противоречивый разговор о месте и статусе женщин разных поколений, чья профессиональная деятельность и биография тем или иным образом связаны с Российской академией художеств.

Современная Академия художеств унаследовала основные принципы социальной политики трудовых отношений, сложившиеся в поздний период истории СССР. Эти принципы предлагают художникам конкурентные условия, которые на первый взгляд не зависят от гендерного различия. Однако в широком смысле политика труда является, в большинстве случаев, мужской прерогативой – как и все, что имеет отношение к укреплению власти. Номинально, в существенно измененном виде такая идеологическая схема до сих пор встроена в организацию профессиональной занятости и публичную сферу академического сообщества.

Выставка состояла из трех тесно связанных частей. Основу экспозиции составляют около ста произведений – живопись, графика, скульптура, объекты и инсталляции, созданные восемью участницами проекта. Лика Церетели, Нина Любавина, Елена Суровцева, Нонна Горюнова, Дарья Коновалова-Инфанте, Наталья Ситникова, Мария Александрова, Наталья Баранова представляют разные поколения художников и работают в разных направлениях. Их произведения едва ли можно представить в единой тематической экспозиции, однако творческая биография участниц тем или иным образом связана с профессиональным академическим образованием и жизнью художественного сообщества.

Работы, представленные на выставке, сопровождались выдержками из интервью, которые были записаны участниками проекта на этапе подготовки и формирования экспозиции. Эти интервью проясняют мнения участниц по вопросам труда в области искусства и статуса женщины-художника. Таким образом, пространство выставки выступало своего рода публичным местом для высказывания, где вещи – произведения, созданные женщинами, – опосредуются словами – прямой речью авторов, их личной памятью и историей, частными художественными стратегиями и перспективой общественного преобразования.

Третий элемент, дополнявший экспозицию, представляет собой компьютерную инсталляцию «Интервью: переоснащение». Это видеохроника работы программы «TextAnalyst», анализирующей полные, живые расшифровки интервью с авторами работ.

«*Программа производит семантический анализ текста, автоматически выявляя структуру в виде сети иерархии тем и подтем. Кроме того, программа осуществляет смысловой поиск с учетом скрытых связей по ключевым словам запроса. TextAnalyst выполняет операции на базе языка объектно-ориентированного программирования (ООП), то есть формирует в коде объекты, своего рода экземпляры, выступающие цифровыми аналогами реального прототипа. ООП трансформирует формат живого текста и позволяет в новых конфигурациях использовать его в качестве эмпирического факта языка, который, возможно, что-то изменит*», – рассказывает один из кураторов проекта А. Саленков.

При помощи высказываний участниц экспозиции, где слова и произведения находятся в конкретных и изменчивых ситуациях соприсутствия, возникает возможность среды, запутанной между материальностью искусства и дискурсивными свойствами языка. По мнению организаторов, выставка станет точкой отсчета и в дальнейшем послужит началом масштабного проекта, подробно и критически разбирающего темы и проблематику женского труда в искусстве.

Художники-участники выставки: Мария Александрова, Наталья Баранова, Нонна Горюнова, Дарья Коновалова-Инфанте, Нина Любавина, Наталия Ситникова, Елена Суровцева, Лика Церетели. Автор идеи: Любовь Евдокимова. Проектная группа: Мария Беликова, Елена Клембо, Анастасия Кузьмина, Александр Саленков, Владимир Ходанов, Анастасия Шевчук. Редактор «слов»: Тёма Бохонов.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставка произведений Зураба Церетели в Женеве

Шедевры известного художника-монументалиста, посла доброй воли ЮНЕСКО, президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели впервые можно увидеть в Женевской галерее «D10 Art Space» на выставке «Monumental» («Монументальность») с 10 октября 2019 до 10 января 2020 года.

Творчество З.К. Церетели известно в Женеве не понаслышке: автор всемирно известных скульптурных работ уже открывал в городе памятник трагически погибшему в Ираке Верховному комиссару ООН по правам человека Серджио Виейра де Мелло. В этот раз мэтр российского искусства приготовил женевцам настоящий сюрприз: 93 произведения, выполненные в различных техниках – от шелкографии до эмалей.

«*Мы тщательным образом отбирали каждую работу для выставки, чтобы показать посетителям многогранность творчества Зураба Церетели. Мы хотели познакомить швейцарскую публику с современным российским искусством и решили сделать это монументально*», – рассказала владелица галереи «D10 Art Space» Виктория Дзодзиев.

Каждая их представленных работ уникальна, при этом во всей коллекции прослеживается влияние работ Пабло Пикассо и Марка Шагала, с которыми Зураб Церетели познакомился лично, когда жил и работал в Париже. Автор многочисленных произведений живописи, графики, скульптуры и монументально-декоративного искусства с легкостью передает на холстах, бумаге и эмали жажду жизни, азарт, любовь, ностальгию и печаль. Церетели окрашивает в яркие цвета мечты о прошлом и будущем, мастерски вплетая в каждую из своих картин частичку своей родной Грузии.

«*Это выставка и о России, и о Грузии, и обо всем мире, и о каждом из нас. В каждой работе можно увидеть нового Церетели, не просто всемирно известного художника-монументалиста, а человека, который любит, страдает, тоскует и переживает. Именно эта душевность и создает настоящего мастера, творчество которого, безусловно, оценят в Швейцарии*», – отметила В. Дзодзиев.

Выставка «Monumental» проходит в Женеве при поддержке The Ritz-Carlton, Hotel de la Paix, где также будут представлены работы автора, выполненные в технике эмали. Дополнительная информация – на сайте www.d10.ch.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставка «Учебный рисунок». Мастерская монументальной живописи академика РАХ Александра Быстрова

Выставка «Учебный рисунок» состоялась 16 октября – 17 ноября 2019 года в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели. Она была приурочена к 10-летию создания мастерской монументальной живописи Александра Кировича Быстрова, народного художника России, академика РАХ, профессора Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств.

Основу экспозиции составили рисунки студентов III, IV, V и VI курсов, а также ассистентов-стажеров, проходивших обучение в мастерской. Данные работы представляют различные учебные задания: от двухфигурных и трехфигурных штудий обнаженной модели, рисунков крупнее натуральной величины и костюмированных портретов до подготовительных зарисовок к дипломным проектам.

Именно в учебном рисунке, являющемся основой академического художественного образования, в наибольшей степени проявились педагогические установки мастерской А.К. Быстрова. Сложившаяся еще в Императорской Академии художеств и унаследованная Институтом живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, традиция обучения рисунку как универсальной дисциплине, лишенной специализации, перестала отвечать требованиям времени. Первым обратился к поиску иных путей известный петербургский художник-монументалист Александр Быстров, на практике доказавший эффективность предложенных им идей своими монументальными произведениями. А.К. Быстров является автором более десятка мозаичных и витражных композиций для станций петербургского метрополитена, росписей возрожденного храма Христа Спасителя в Москве и Знаменского собора в Курске, а также целого ряда панно для частных и общественных зданий Санкт-Петербурга.

Возглавив персональную мастерскую в 2008/2009 учебном году, Александр Быстров определил магистральное направление процесса обучения: освоение законов монументальности как творческой задачи. Суть данной методики заключается

в интеграции профессионально ориентированных задач в структуру дисциплины «Рисунок» без подрыва ее академической направленности. Для достижения заявленной цели доцентом кафедры рисунка Анной Ивановной Дендериной был разработан специальный комплекс учебных заданий, успешно встраиваемый в существующую программу по рисунку Института имени И.Е. Репина.

В частности, на выставке были представлены рисунки головы и фигуры человека крупнее натуральной величины, в процессе создания которых студенты обучаются работе с крупным форматом. В таких заданиях модель часто изображается на черном, темном или контрастном фоне. Это необходимо для того, чтобы выявить доминирование силуэта пятна над моделировкой внутреннего объема.

Для усиления ритмической составляющей в учебные постановки включаются дополнительные предметы антуража (драпировки, натюрморты, гипсовые формы, полиграфические изображения), сюжетно связанные с темой задания. Сложносочиненные тематические рисунки групп фигур, рисунки в нестандартную геометрическую форму (круг, овал или тимпан), использование низкого горизонта и «барельефного пространства», сохраняющего впечатление плоскостности изобразительной поверхности, – все это приближает учебную штудию к задачам стенописи.

Помимо применения классических графических материалов рисунка (сангины, сепии, соуса, графитного карандаша) в мастерской монументальной живописи А.К. Быстрова проводятся полихромные учебные задания в три, четыре или пять цветов, в том числе темперными красками, ведь именно в этой технике, как правило, художники выполняют картоны – полноразмерные предварительные изображения будущих монументальных произведений.

Существенным навыком для монументалистов является умение изображать фигуру человека в любом положении по представлению, что обеспечивается не копированием увиденного, а свободным конструированием формы на основе научных знаний. О том, насколько была достигнута эта цель, можно судить по тому, как студенты выполняют композиционные рисунки по воображению, а также подготовительные зарисовки к будущей квалификационной работе – мозаике, росписи, витражу.

Молодые художники сразу после окончания института включаются в активную работу монументалистов, участвуя, а порой и возглавляя крупные проекты, тем самым доказывая важность и своевременность проводимой корректировки привычных образовательных постулатов сообразно тенденциям современного монументального искусства. Данная выставка продиктована желанием поделиться с широкой аудиторией и профессиональным сообществом результатами учебно-творческой деятельности мастерской, а также познакомить ценителей искусства с талантливой молодежью, вступающей на тернистую стезю художника-монументалиста.

Почувствовать творческую атмосферу мастерской, увидеть молодые одухотворенные лица будущих художников-монументалистов на выставке помогли репортажные фотографии Павла Валерьевича Долганова, раскрывающие процесс создания рисунков и учебных постановок.

Благодаря поддержке ректора Института имени И.Е. Репина, академика РАХ Семена Ильича Михайловского к юбилейной дате было издано учебно-методическое пособие А.И. Дендериной «Учебный рисунок в мастерской монументальной живописи», которое также было представлено на выставке.

Текст составлен на основании статьи А.И. Дендериной.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«Лукания»
Фотовыставка Массимо Вичинанца

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели 23 октября – 10 ноября 2019 года состоялась выставка известного итальянского фотографа и журналиста Массимо Вичинанца (Massimo Vicinanza) – «Лукания». Выставка организована Российской академией художеств в сотрудничестве с Посольством Италии в Москве, Национальным агентством по туризму в Италии ЭНИТ и Институтом итальянской культуры.

Массимо Вичинанца (1960 г.р.) – внештатный фотограф и журналист, главный редактор журнала «Acqua Marina», редактор журнала «FullPress», итальянский корреспондент многочисленных международных изданий. Профессиональной фотографией занимается с 1989 года. Имя Массимо Вичинанца включено в международный реестр фотографов «Adobe Photographers Director». Он является членом Национальной ассоциации профессиональных фотографов, IFJ, Общества «Итальянские авторы» и Национальной федерации прессы Италии.

Его работы многократно экспонировались в Италии, в том числе на таких выставках, как «Горизонты» (Palazzo de Vivo, Castellabate, 2012), «Архитектура снов ветра» (Carcere Borbonico, Avellino, 2013), «Фотография воды», посвященная международному Дню воды (Città della Scienza, Napoli, 2012), и других. За творческий вклад в фотографию автор награжден национальной премией в Милане и премией Giancarlo Siani. Массимо Вичинанца также преподает цифровую фотографию в Академии изящных искусств Неаполя и является соучредителем и президентом Ассоциации «Photo Polis».

Лукания – в древности значительная область в южной Италии между Самнием, Кампанией, Бруттием и Апулией. С 1947 года этот важный культурный регион страны носит официальное название Базиликата. Чистый воздух, красота региона и колорит

местного населения всегда вызывали восхищение писателей, художников и кинорежиссеров. В свое время здесь работали Гораций и Карло Леви, Пьер Паоло Пазолини и Фрэнсис Форд Коппола. Природные особенности Лукании в сочетании с историческими памятниками делают регион одним из самых интересных в Италии.

В фотографиях Массимо Вичинанца отражена настоящая, подчас скрытая от глаз простых туристов жизнь региона, уникальная природа и архитектура городов, а также особенности быта местных жителей.

К выставке был подготовлен каталог с работами фотографа, вступительной речью посла Италии в России Паскуале Терраччано и президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«Дом, в котором я живу…»
Выставка произведений Юрия Абисалова в РАХ

Российская академия художеств 25 октября – 17 ноября 2019 года представила выставку произведений заслуженного художника Северной Осетии – Алании, заслуженного художника России, члена-корреспондента РАХ Юрия Абисалова «Дом, в котором я живу…». Экспозицию составили 25 живописных работ автора, выполненных в последние годы. Некоторые работы одного из самых видных представителей в современном искусстве Осетии показаны публике впервые.

Юрий Хаджимуратович Абисалов родился в 1957 году во Владикавказе, где постоянно живет и работает. Окончил Владикавказское художественное училище. Затем обучался в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, в мастерской станковой живописи под руководством Ю.М. Непринцева. Художник ведет активную творческую, педагогическую и общественную деятельность.

Юрий Абисалов развивает национальные художественные традиции и работает в различных жанрах, но особого внимания заслуживают его многофигурные тематические композиции. Произведения художника пользуются признанием в профессиональной среде, а также неизменно вызывают широкий зрительский интерес и не раз отмечались дипломами и почетными наградами. В 2012 году автор стал лауреатом Государственной премии имени Коста Хетагурова в области искусства.

Абисалов является участником региональных, всероссийских и зарубежных выставок, международных художественных салонов и ярмарок. Работы художника находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, художественного музея им. М.С. Туганова, а также в частных собраниях России, Франции, Германии, Великобритании, Японии, Испании, Щвейцарии, Бельгии, Венгрии и США.

По мнению специалистов, авторский стиль Абисалова представляет собой своеобразный художественный феномен в искусстве современной Осетии. Профессиональное формирование художественного метода автора проходило в особенный исторический момент – период социальных потрясений и больших надежд 1980–1990-х годов. Талант, художественная эрудиция и мастерство позволили Юрию Абисалову вывести некую формулу стиля, в которой гармонично соединились и образы современного быта осетин, и недавнее прошлое, и мир ускользающей от нас традиционной культуры, и вечные библейские сюжеты.

Мир, который создает художник в своих произведениях, может быть назван пространством духовной памяти этноса. Будучи глубоко символичным, интеллектуальным и многослойным, художественный язык, созданный Абисаловым, является вместе с тем и в меру ироничным и доступным для восприятия, чем объясняется его популярность у самой широкой зрительской аудитории. Именно этот неповторимый язык и яркая индивидуальность позволили художнику создать галерею образов, поставивших его в ряд наиболее значительных современных мастеров осетинской школы живописи.

В творчестве Юрия Абисалова образы и символы национального сознания, традиционной культуры нашли талантливое и достоверное пластическое воплощение, понятное не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами.

Текст составлен на основе статьи искусствоведа М.Э. Атаевой.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Вторая художественная выставка произведений дипломатов

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели 11 ноября 2019 года состоялся однодневный проект – Вторая художественная выставка произведений дипломатов / The second Diplomats' artworks exhibition. В экспозиции представлено около 100 работ – живописи, графики, фотографии.

Художниками-участниками этого необычного проекта стали действующие дипломаты разных стран в Российской Федерации: посол Бруней-Даруссалам в РФ Хайни Хашим, посол Республики Парагвай в РФ Рамон Диас Перейра, супруга посла Республики Парагвай в РФ Глория Флорес Де Диас, посол Республики Мальта в РФ Пьер Клвайв Аджус, посол Йменской Республики в РФ Ахмед Салем Аль-Вахейши, посол Социалистической Республики Вьетнам в РФ Нго Дык Мань, посол Португалии в РФ Паулу Визеу Пинейру, супруга посла Бразилии в РФ Гуадалупе Жозефина Ромеро Сильва, второй секретарь Посольства Бразилии в РФ Томаз Алешандре Майер Наполеао, атташе Посольства Бразилии в РФ Габриэле Коста Гуаданин, супруга атташе Посольства Бразилии в РФ Ана Элена Престес де Санктис Лазар, супруга второго секретаря Посольства Бразилии в РФ Каролина Россони Тулим, сын 1-го секретаря Посольства Таджикистана Мухсин Султони, представитель Генерального консульства Италии Джузеппе Дзандонелла Болько и другие.

Один из идейных вдохновителей проекта – Хайни Хашим начал рисовать в возрасте девяти лет, преимущественно обучался искусству самостоятельно, с годами развил и отточил собственный стиль рисования. В экспозиции были представлены пейзажи художника, выполненные в технике масляной живописи. По словам автора, дипломатический опыт позволил ему осознать ценность восприятия искусства. Хайни Хашим полагает, что искусство – это мост, соединяющий людей различных наций, культур, религий и рас.

Ахмед Салем Аль-Вахейши тоже стал заниматься живописью еще в детстве. Особенно ему нравилось отображать природу, находить необычные сочетания цветов и составлять сложные композиции. Именно это увлечение вызвало интерес к химии как к науке и впоследствии привело к получению степени доктора наук в химико-технологическом университете. Но даже сейчас, работая в системе Министерства иностранных дел Йемена, он не оставляет увлечение искусством, постоянно создает новые работы.

Рамона Диаса Переира на творчество вдохновляют различные аспекты жизни его страны – Парагвая. Автор запечатлевает на холсте пейзажи родных мест, портреты крестьян, всадников. Посол не считает себя профессиональным художником, и написание картин для него и его супруги Глории Флорес де Диас является хобби.

Итальянец Джузеппе Дзандонелла Болько, чьи красочные «марины» показаны на выставке, рассказывает, что написал первую картину уже в зрелом возрасте в результате пари, заключенного с самим собой. «Это стало переломным моментом в моей жизни, благодаря которому я понял, что должен попробовать свои силы в этом прекрасном виде искусства, где море занимает особое место среди прочих пейзажей. Море, которое успокаивает глаз, душу и ум», – говорит автор.

У каждого участника выставки найдется своя история, приведшая его в «искусство». Большинство авторов, представивших свои произведения, не имеют профессионального художественного образования и занимаются живописью «для себя», «для души».

Елена Клембо
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«Магический реализм»

Выставка произведений З.К. Церетели в Ярославле

В Ярославском Музее современного искусства «Дом Муз» 15 ноября – 22 декабря 2019 года прошла выставка произведений президента Российской академии художеств, народного художника СССР, посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели. В экспозиции было представлено 75 произведений известного художника, выполненных в технике объемной эмали, а также графические листы и станковая скульптура.

По случаю 85-летия З.К. Церетели его выставки проходят по всему миру. В январе 2019 года в лондонской галерее «Саатчи» открылась экспозиция «Больше, чем жизнь». В мае поклонники живописи Церетели увидели его работы на выставке «Возможные миры» в Центре Гейдара Алиева в Баку. В июне 2019 года персональная выставка работ известного художника и скульптора открылась в Государственном музее Лихтенштейна. В России выставки Зураба Константиновича пройдут в Санкт-Петербурге, Тольятти, Самаре, Саратове, Подольске и других городах.

Для искусства Церетели характерна изобразительная и энергетическая среда, свойственная так называемому «магическому реализму». Прошлое вступает в контраст с настоящим, важность обретают самые незначительные детали, происходит возвращение почти сакральной ценности самым простым объектам. Визуальное многоточие произведения позволяет зрителю определить самому, что же было более правдивым и соответствующим строению мира – фантастическое или повседневное. В работах Зураба Церетели часто возникает неожиданное соединение, а порой и взаимопревращение разных предметов, человеческих фигур, животных, рыб, птиц и архитектурных конструкций, что формирует яркий пластический образ полотна в целом. Каждое произведение Церетели имеет множество измерений и пространственных прорывов, которые и преодолевают границы листа, и в то же время остаются в гармонии с этими границами.

Церетели увлеченно осмысливает пластическую природу и метафизическую сущность изображаемых предметов. Он выстраивает сложную систему намеков и ассоциаций, использует прямое и иносказательное значение вещей, чтобы в целом «повествовать» о человеческом бытии, о разных судьбах, о красоте жизни.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«Роман с небом»
Выставка произведений Романа Ляпина

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели 15 ноября – 1 декабря 2019 года состоялась выставка произведений петербургского живописца Романа Ляпина. В экспозиции было представлено около 50 работ разных лет.

Роман Ляпин – почетный член Российской академии художеств, неоднократный обладатель премии 1-й, 2-й, 3-й степени регулярных конкурсов Тосканы и Лацио (Италия), номинант Grand Prix на конкурсе пейзажной живописи в Арчинаццо-Романо 1996 года. Работы художника находятся в частных коллекциях России, Германии, Италии, Испании, США, Тайваня, Франции, Японии и других стран. Успешный и востребованный, художник участвует в многочисленных выставочных проектах в России и за рубежом.

Роман Ляпин родился в 1966 году в Ленинграде. Окончил Ленинградское Высшее художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной в 1993 году. Еще будучи студентом, в начале 1990-х годов Роман по приглашению итальянского коллекционера впервые приехал в Рим – центр мирового искусства, который не одно столетие притягивает к себе художников со всего мира. Вечный город навсегда остался в сердце мастера. Роман продолжил профессиональное образование в Римской академии изящных искусств (Accademia di Belle Arti di Roma, 1993–1998), а затем работал там же преподавателем кафедры живописи (1999–2005). Педагогическую деятельность Роман Ляпин совмещал с активной творческой работой. Годы, проведенные в вечном городе, оказали исключительное влияние на всю дальнейшую художественную карьеру. В своем творчестве Роман опирается на традиции классической европейской школы, русский реализм, и не меньшее влияние на формирование его стиля оказала и современная итальянская живопись. В 2005 году Роман возвращается в Санкт-Петербург, где продолжает работать как живописец, отдавая предпочтение жанру городского пейзажа.

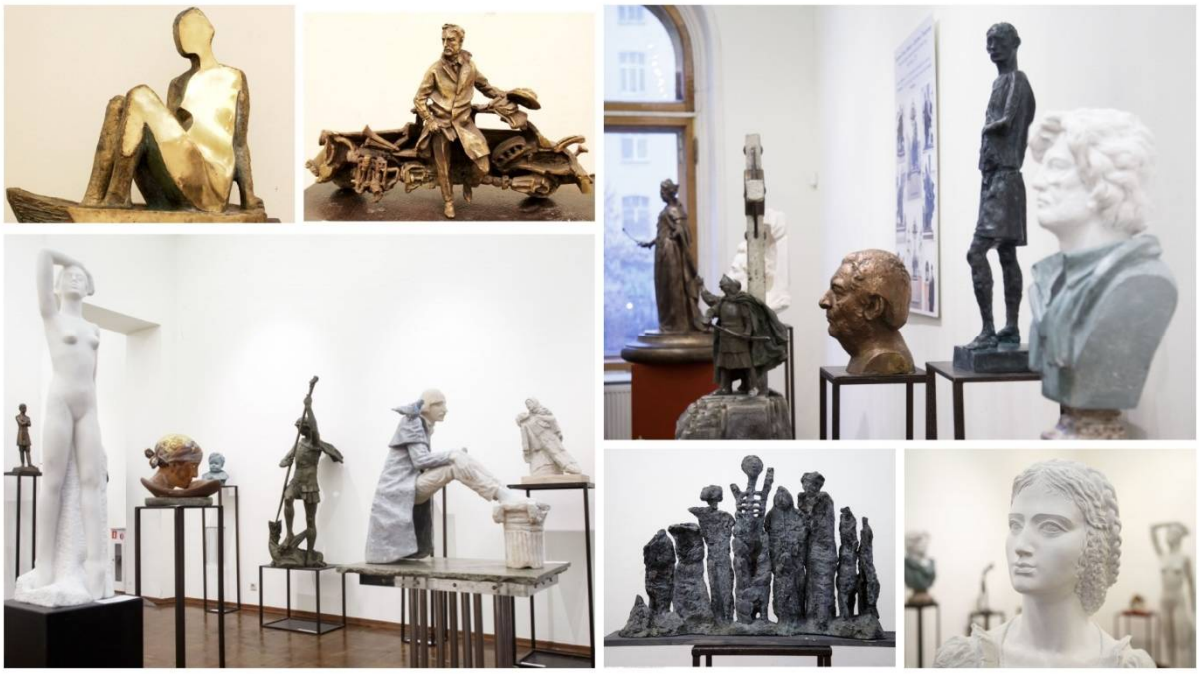
Город на полотнах живописца выступает как сложная многокомпонентная система, где архитектурные сооружения сливаются с природным ландшафтом под бесконечностью небесного свода. Небо как символ высшего и вечного начала является главным камертоном городских пейзажей художника. Топографическая четкость натурных пейзажей Романа Ляпина может сменяться обобщенными образами города, написанными по воображению.

Новой темой для художника стал зимний пейзаж, который дает ему возможность решать новые фактурные и колористические задачи. В своих зимних пейзажах Роман, отталкиваясь от реального вида, переносит акцент на пластическую игру цветовых пятен и живописных фактур. Энергичные пастозные мазки формируют полуабстрактные, вибрирующие живописные пространства. От этюда до большеформатной композиции произведения Романа Ляпина проникнуты духом глубокого внутреннего единства – это экспрессивная, энергичная живопись, написанная твердой рукой.

Виртуозное владение светом и цветом дает автору возможность передавать разнообразные эмоциональные состояния – от созерцательных и романтических до мажорных и жизнеутверждающих. Свою творческую концепцию Роман Ляпин определяет просто: «Будто я лечу над городом и смотрю на него сверху, запечатлевая эту зримую красоту…».

Преклонение перед классической культурой, умение соединить современную жизнь мегаполисов с их историческим прошлым, передавать изменчивость состояний жизни города как единого организма или отдельного, фрагментарно взятого вида, способность видеть в частном вечное, искренне восхищаться городом как великим проявлением творческих возможностей человека, каждый раз заново переживать совершенство и грандиозность природы, увлекаться и увлекать процессом собственного творчества – все это и составляет «космос» городских пейзажей Романа Ляпина.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка «Работа года 2019» Отделения скульптуры Российской академии художеств

Мастера Отделения скульптуры Российской академии художеств 19 ноября – 22 ноября 2019 года представили свои станковые работы, созданные в текущем году, на традиционной ежегодной выставке.

Экспозиция раскрыла многообразие тенденций в современной станковой скульптуре и предоставила прекрасную возможность увидеть произведения крупнейших отечественных мастеров скульптуры.

Были выставлены произведения президента Российской академии художеств З.К. Церетели, академиков РАХ – А.В. Цигаля, А.Н. Ковальчука, Г.И. Правоторова, М.В. Переяславца, А.Н. Бурганова, А.И. Рукавишникова, С.Г. Мильченко, Д.Н. Тугаринова, М.В. Дронова, С.А. Щербакова и других известных современных мастеров скульптуры.

Мастера Российской академии художеств работают во всех видах и жанрах пластических искусств. Их монументальные произведения – памятники, монументы, мемориальные комплексы – можно увидеть во многих городах мира.

Произведения, представленные в экспозиции, показали разнообразие образно-стилистических решений произведений станковой пластики, а также выявили основные направления развития отечественной скульптуры, особенности формообразования, композиционного построения. Разнообразны и материалы современной пластики: бронза и мрамор, дерево и камень, металл и стекло, композитные и другие инновационные материалы.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств.
Фото: Иван Новиков-Двинский.

Выставка произведений Петра Козорезенко

Российская академия художеств 27 ноября – 15 декабря 2019 года представила выставку произведений академика Российской академии художеств, народного художника Российской Федерации, доктора искусствоведения Петра Петровича Козорезенко, приуроченную к 45-летию творческой деятельности художника. В экспозиции – более двухсот живописных и графических произведений.

Петр Козорезенко окончил художественный факультет Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Художник ведет активную творческую, общественную и педагогическую деятельность. С 1996 года является профессором кафедры «Искусство графики» в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. По его инициативе и при непосредственном руководстве на базе института была создана Академия искусств «Строгановские традиции». Козорезенко также проводит благотворительные мастер-классы для учащихся школ по академическому рисунку, живописи, композиции, пластической анатомии и истории и теории изобразительного искусства.

По мнению исследователей, творчество П. Козорезенко наследует традиции русского реалистического искусства. Он пишет с натуры, создает этюды и эскизы к картинам, его произведения отличаются стремлением к психологической разработке характеров, мастерством в передаче красоты реального мира. Произведения художника признаны в профессиональной среде и отмечены многими наградами и премиями. Работы Козорезенко находятся в музеях и картинных галереях России, стран СНГ и в частных собраниях в России и за рубежом (во Франции, Великобритании, Японии, США, Италии, Германии, Дании, Австралии, Австрии, Индии, Испании, Люксембурге).

Специалисты отмечают, что центральное место в творчестве Петра Козорезенко занимает станковая живопись. Он мастер сюжетно-тематической картины. Нередко его работы образуют циклы или серии на ту или иную важную для автора тему. Одна из них – русская деревня. В сериях «Село Кучеровка», «Деревня Бор» передана глубокая

любовь художника к родной земле. Это же характерно для сельских пейзажей автора. В них, например, из серий «Академическая дача» или «Село Угры», ясно прослеживается линия русского классического пейзажа и в то же время видна яркая индивидуальность мастера.

Городская тема также привлекает Козорезенко, ей посвящены живописные и графические работы автора. Каждый из городов словно всесторонне исследуется художником, мысленно обживается им, а потому становится своим, родным, любимым. П. Козорезенко передает старину и новостройки, разнообразные жанровые сюжеты чередуются с панорамами улиц и характерными архитектурными достопримечательностями. Таковы серии, посвященные городам Кашину, Костроме, Севастополю, Львову, Владивостоку и, конечно, Москве.

Большое значение П.П. Козорезенко придает своим картинам на историческую тему. В них выразилось стремление художника показать корни русского национального характера, его патриотические убеждения и осознание истории как фундамента современной жизни. Они повествуют о борьбе за православную веру, об освоении новых земель, о силе духа людей того времени. Таковы живописные триптихи «За веру», «Противостояние». Работы автора на историческую тему, как «Заседание первого Конституционного суда Российской Федерации», напоминают групповые портреты. Это дает возможность особенно внимательно всмотреться в лица людей, сделать акцент на их психологических состояниях и особенностях характеров.

В портретах Козорезенко перед зрителем предстают мужественные, много пережившие, наделенные внутренней силой люди. В них сказывается стремление постичь сложные характеры людей разных национальных культур.

Значительное место в творчестве Козорезенко занимает книжная иллюстрация. Почти все его работы в этой области созданы на рубеже 1970–1980-х годов. В них художник с блистательным мастерством передает композицию и эмоциональную атмосферу: это иллюстрации к роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» и сказке П. Ершова «Конек-Горбунок», которые искусствоведы называют лучшими работами художника в данном жанре, романам И.А. Бунина «Деревня», Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика Шкид», Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей» и многим другим.

Петр Петрович Козорезенко занимает собственную нишу в российском искусстве рубежа XX–XXI вв. Серьезное мировоззренческое отношение к избираемым им темам, осознание сопричастности к тому, что было, что породило нас, дает ему возможность убедить в подлинности воссоздаваемых на картине событий, обратить мысли к нашим истокам.

Текст составлен на основе статьи доктора искусствоведения,
академика Российской академии художеств В.В. Ванслова.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставка керамики Валентины Кузнецовой

В залах Российской академии художеств с 28 ноября до 15 декабря 2019 года работала выставка произведений известного мастера керамики, заслуженного художника Республики Башкортостан, члена-корреспондента Российской академии художеств Валентины Георгиевны Кузнецовой. В экспозиции было представлено около 60 работ нескольких последних лет. Многие из них показаны впервые.

Зритель хорошо знаком с произведениями автора. В. Кузнецова – участник более 80 художественных выставок, прошедших в различных городах России и зарубежных стран – Праге, Варшаве, Зальцбурге и Барселоне. Произведения автора находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве, Белгородского государственного художественного музея, Воскресенской картинной галереи, галерей «Мирас», «Урал», а также в частных коллекциях Австрии, Великобритании, Венгрии, Германии, Израиля, Италии, Объединенных Арабских Эмиратов, США, Финляндии, Франции, Японии и др.

В. Кузнецова родилась в селе Воскресенское Республики Башкортостан в 1949 году. Окончила живописное отделение Уфимского училища искусств и факультет теории и истории искусств Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Керамикой занимается с конца 1970-х годов. Член Союза художников России и Московского союза художников. Монументальные произведения В. Кузнецовой украшают административные и общественные здания Уфы, Нижневартовска, Стерлитамака и других городов. В. Кузнецова – лауреат премии имени художников Виктора и Аполлинария Васнецовых, удостоена наград Российской академии художеств, Московского Союза художников.

«Я хочу заниматься керамикой всегда, радость эта несказанная. Тематика моих работ простая: что вижу, помню, о чем думаю, то и “пою”. А вижу и чувствую я мир,

созданный Богом». «Бог есть любовь. Кто не любит, тот не познал Бога». Таким и творит – как гимн Любви – свой необыкновенный керамический мир удивительный художник Валентина Кузнецова. Гимн Любви – милосердной, примиряющей, исцеляющей, которая «долготерпит, все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит».

Простота – одно из важных достоинств произведений Валентины Кузнецовой. Простота в жизни и тем паче в искусстве высокое и труднодостижимое качество. Простота ее работ – отнюдь не «наив» или «примитив». Она – итог продуманной, профессиональной работы Художника, направленной прежде всего на раскрытие образа. Ее почерк. И все же простота сюжетов, простота и безыскусность отношений ее героев, особая пластическая простота не могут объяснить всю магию воздействия ее керамики на чувства и сердца людей. Возможно, в ее основе – красота родной природы, тепло семьи, трепетное отношение к богатым традициям села и к литературе, полученное от родителей-учителей, поддержка отца в ее раннем увлечении художеством. Незабываемо общение с приезжавшими в 1960-х годах знаменитыми московскими художниками, бывшими учениками Московской средней художественной школы (МСХШ), жившими в Воскресенском более двух лет в эвакуации во время войны.

Все произведения В. Кузнецовой, будь то составившие основу экспозиции портреты, жанровые композиции или работы на библейские сюжеты, воплощают мироощущение автора, гамму сложных и глубоких человеческих чувств. Они находят свое пластическое воплощение в композиционном решении, движениях персонажей и с особенной выразительностью – в жесте касания, прикосновения рук. Руки дают утешение, сострадание, защиту и прощение. Бесконечная нежность и счастье в руках матери, ласкающей младенца или подросшее дитя, – «Я с тобой». Не менее выразительны мужские руки, баюкающие на плече долгожданную внучку, или руки Симеона Богоприимца, трепетно держащие младенца Иисуса. Доброта и умиротворение в руках матери, прижимающей к себе вернувшуюся после долгой разлуки дочь, руки всепрощающие, полные утешения и радости обретения своего взрослого ребенка. Столь же проникновенны живописные портреты из цикла «Мои современники», оформляющие серию керамических тарелочек.

Цветы – тоже одна из любимых и значимых тем в творчестве Валентины Кузнецовой. Работы на эту тему составили значительную часть экспозиции: цветы в женских руках, обнимающих букет от любимого, лежащий на коленях грустный букет последнего свидания, песенные «Колокольчики мои…» и незатейливые незабудки в руках девочки. Архангел Гавриил с белыми лилиями – символом Благовещения. И просто цветы. Их много, разных – лепленных, пленительных по цвету и пластике, в вазах, в букетах, целые «Цветущие поляны», со своим настроением, «интонацией».

Выставка дала уникальную возможность соприкоснуться с творчеством удивительного мастера, работы которого дарят зрителю любовь и душевную теплоту и помогают раскрыться сердцу.

Текст подготовлен на основе статьи Л. Мару,
члена-корреспондента Российской академии художеств.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставка ксилографии «95-летию со дня рождения В.П. Астафьева» и мастер-класс Г.С. Паштова в Красноярске

Уникальная выставка ксилографии, посвященная 95-летию со дня рождения писателя Виктора Петровича Астафьева, состоялась 28 ноября – 23 декабря 2019 года в Красноярской краевой детской библиотеке.

На ней были представлены работы учеников Сибирской школы ксилографии академика Российской академии художеств Германа Паштова, выполненные в технике обрезной, торцовой ксилографии, а также офорты. Руки мастеров будто оживляют события известных повестей «Царь-рыба», «Пастух и пастушка», «Кража», рассказов «Улыбка волчицы», «Ясным ли днем» и многих других известных произведений писателя-сибиряка.

Черно-белая гамма, подчеркивающая психологизм и остроту прозы писателя, отточенные штрихи, каждый из которых несет в себе глубокий смысл и усиливает эффект воздействия изображения на зрителя, – все это удивительные иллюстрации к произведениям Виктора Петровича Астафьева, созданные учениками Сибирской школы ксилографии Германа Паштова.

Известный российский график, народный художник России, академик Российской академии художеств Герман Суфадинович Паштов создал уникальную студию гравюры, древнейшей из художественных техник. Профессор более 20 лет ведет просветительскую работу по возрождению и развитию в Сибири русской академической школы ксилографии. И сегодня о красноярской школе гравюры на дереве с восхищением говорят не только в России, но и в Китае – стране, считающейся родиной ксилографии.

Выставку открыл Герман Суфадинович Паштов со своими учениками. Сразу же после открытия выпускники Красноярского государственного художественного института, стажеры Творческих мастерских графики Российской академии художеств под руководством Г.С. Паштова провели экскурсию, показали фильм и подарили альбомы про школу ксилографии, а также провели мастер-класс по гравюре, где каждый желающий смог познакомиться с техникой ксилографии.

На основе пресс-релиза.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Открытие скульптурной композиции «Справедливость и милосердие» работы З.К. Церетели

Открытие нового здания аппарата Уполномоченного по правам человека в Российской Федерации состоялось 10 декабря 2019 года. Это событие называют одним из самых важных за всю историю существования института государственной правозащиты. Новая «штаб-квартира» федерального омбудсмена располагается по адресу: г. Москва, Смоленский бульвар, д. 19, стр. 2.

Накануне, 9 декабря 2019 года, во внутреннем дворе Дома прав человека состоялась презентация новой скульптурной композиции «Справедливость и милосердие» работы президента Российской академии художеств, народного художника РФ, Грузии и СССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии России, Премии Пикассо, посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели.

В церемонии приняли участие Уполномоченный по правам человека в Российской Федерации Т.Н. Москалькова, автор памятника З.К. Церетели, вице-президенты и сотрудники аппарата Российской академии художеств, представители органов власти, правозащитного и научного сообщества.

Двухметровая бронзовая скульптура представляет собой установленную на постаменте арку, выполненную в форме сердца, внутри которой находятся семь колокольчиков.

«…Тут два главных элемента – сердце, которое всегда символизирует любовь, сострадание и милосердие, и колокола. Потому что, когда мы сталкиваемся с горем человеческим, мы с вами бьем во все колокола и стучимся во все двери, чтобы помочь человеку, чтобы восстановить правду и справедливость», – отметила Татьяна Николаевна Москалькова во время открытия.

В завершение церемонии автор скульптурной композиции Зураб Константинович Церетели сказал: «Это мое сердце вам, россиянам!».

Фото: И. Новиков-Двинский, текст: Е. Клембо.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставка произведений Ильи Львовича Табенкина

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели 14 декабря 2019 – 12 января 2020 года открыта выставка художника-нонконформиста Ильи Львовича Табенкина (1914–1988) из собрания Любови Агафоновой и частных коллекций. Выставка организована галерей «Веллум» в сотрудничестве с Российской академией художеств. В экспозиции представлено более 50 работ, среди которых как сделавшие художника известным живописные абстрактные натюрморты, так и графические произведения 1970–80-х годов.

Илья Табенкин родился в 1914 году в Мозыре, недалеко от Минска в семье белорусских евреев. В 1931 году он поступил учиться в Московское художественное училище 1905 года, где одним из учителей будущего художника был М.К. Соколов. Учеба была прервана вполне традиционным для того времени образом: в 1934 году Илья Табенкин был арестован. После освобождения и во время войны художник находился в Казахстане. В это же время в Самарканд был эвакуирован Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, что позволило Табенкину поступить в него и продолжить свое художественное образование. Этому также способствовала активная творческая среда, которая существовала здесь в это тяжелое время: В. Фаворский, А. Лабас, В. Уфимцев, А. Осьмеркин и многие другие художники.

Участвовать в нонконформистской художественной жизни Илья Табенкин начал в 1968 году с выставки «Группы шестнадцати», но, несмотря на ее успех, остался особняком среди московских художников 1960–1970-х годов. Настоящий интерес к автору начал расти с конца 1980-х годов. Он был единственным художником своего поколения, участвовавшим в московском аукционе Sotheby's 1988 года. В последние годы интерес к творчеству автора сильно возрос, и его персональные выставки прошли во многих крупных российских музеях, в том числе в Рязанском художественном музее, Московском музее современного искусства.

Искусствоведы считают, что любимый жанр Ильи Табенкина – абстрактный натюрморт, к которому он обратился под влиянием эстетических идеалов итальянского футуриста Джорджо Моранди. В начале 1970-х годов Табенкину пришла мысль создавать фигурки для натюрмортов. Из огнеупорной глины, гипса, папье-маше художник делал сотни фигурок людей, животных, различные предметы и помещал их в пространство, созданное им на столе в своей мастерской. Специалисты считают, что кропотливое выстраивание композиции и изготовление объектов было подчинено главной цели – передать через натюрморт свои ощущения от жизни, мира. Они называют работы Табенкина метафизическими и философскими, видят в них развитие ветхозаветной идеи о сотворении мира.

Особенность натюрмортов И.Л. Табенкина – воздействие на зрителя ритмом, цветом, масштабом. Большие и малые формы, встроенные в неглубоком пространстве, обретают новую конструктивность, подлинную архитектонику. Используя широкий спокойный мазок, автор убедительно раскрывает возможность натюрморта служить моделью мироздания.

По воспоминаниям Ильи Табенкина, он в полной мере ощущал, что состоялся как художник. После второй выставки «Группы шестнадцати» в 1975 году он целиком сосредоточился на натюрмортах, создав необыкновенный «Мир Табенкина», где каждое произведение отличается изысканностью и красотой.

На основе пресс-релиза галереи «Веллум».
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставочный проект «Школа художника. Творческие мастерские Российской академии художеств»

Выставочный проект «Школа художника. Творческие мастерские Российской академии художеств» открыт 17 декабря 2019 года в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели. Экспозиция продлится до 19 января 2020 года.

Проект призван представить современную академическую школу – систему подготовки мастеров изобразительного искусства, направленную на сохранение профессионального художественного образования и целостности комплекса его этапов: школа – вуз – академия.

Экспозицию составили более 200 работ около 80 авторов: руководителей, стажеров и выпускников творческих мастерских в Москве – крупнейших и совсем молодых российских художников. Это произведения всех видов и жанров изобразительного искусства – станковая и монументальная живопись, серии графических работ и печатная графика (офорт, литография, шелкография), книжная иллюстрация, разнообразные виды скульптурных произведений, театрально-декорационное искусство и архитектурные проекты.

Творческие мастерские Российской академии художеств – уникальное явление в художественном образовании. Современные мастерские имеют более чем полувековую историю – это особая страница в становлении отечественного искусства, ценность российской и мировой культуры. При воссоздании Академии художеств в послевоенные годы, когда качеству художественного образования придавалось особое значение, для наиболее успешных выпускников институтов, прошедших конкурсный отбор, была предусмотрена возможность продолжить обучение под руководством выдающегося мастера-академика. Творческие мастерские – высшая ступень подготовки, своего рода аспирантура при Российской академии художеств – стали подлинной школой для крупнейших современных российских художников. В настоящее время

действуют академические творческие мастерские в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Красноярске.

Живое общение с мастером-академиком дает не только возможность передачи накопленного опыта, но и представляет безграничный диапазон эксперимента по исследованию и внедрению в творческую практику новых идей и технических решений.

Академические мастерские созданы в 1947 году Постановлением Совета Министров СССР № 2782 «О преобразовании Всероссийской Академии художеств в Академию художеств СССР». Наряду с мастерскими в структуру Академии были включены Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде со средней художественной школой, Московский государственный художественный институт, а также аспирантура по различным видам изобразительного искусства, библиотека и музей. В дальнейшем в Академию была включена средняя художественная школа в Москве.

Таким образом, была создана система художественного образования, при которой академики курировали будущих художников, начиная со школьного возраста и до выпуска из творческих мастерских высокопрофессиональных специалистов различных творческих направлений.

Несмотря на послевоенную разруху, руководство страны понимало необходимость формирования единого центра, координирующего и изучающего развитие изобразительного искусства. Особое значение придавалось художественному образованию и воспитанию. Был сохранен уникальный опыт профессиональной подготовки и формирования творческой индивидуальности, а также подготовки мастеров-исполнителей в сфере формовки и точечного увеличения скульптуры, искусства мозаики, технологии художественных, живописных, скульптурных и графических материалов.

Сегодня Российская академия художеств стремится не только сохранить, но и развить многолетний опыт взаимодействия общества и творца, в том числе и посредством такой формы художественной практики, как «творческая мастерская». Итогом пребывания художника в творческой мастерской является отчетная работа в виде живописного полотна, скульптурной композиции или графической серии, содержащая новый художественный образ, так как молодое поколение смотрит на мир по-новому.

Многовековая академическая культура, которую молодой автор «впитывает» за время обучения в художественной школе и вузе, дает глубину внутреннего содержания образов, которые он создает. Причем не важно – делает автор фигуративную композицию или абстракцию. Художественный образ – это язык, форма мышления. Произведения искусства влияют на формирование эстетических и этических норм, задают параметры самоиндефикации общества и отражают новые тенденции окружающего мира. В этом заключена социальная функция как отдельной мастерской, так и Академии в целом.

Выставочный проект «Школа художника» подтверждает целесообразность сохранения за Академией целостной системы художественного образования «школа – вуз – академия», а также необходимость воссоздания в полном объеме структуры подготовки мастеров творческо-исполнительских специальностей: формовка и литье

скульптуры, производство смальты, создание крупноформатных мозаик, искусство фрески и ряду других художественных профессий.

В проекте представлены следующие мастерские в Москве:

– творческая мастерская живописи, руководители академики РАХ, народные художники СССР Алексей Петрович и Сергей Петрович Ткачевы;

– творческая мастерская графики, руководитель академик РАХ, народный художник РФ Алексей Дементьевич Шмаринов;

– творческая мастерская монументальной живописи, руководитель академик РАХ, народный художник РФ Евгений Николаевич Максимов;

– театрально-декорационная творческая мастерская, руководитель академик РАХ, народный художник РФ Борис Асафович Мессерер;

– творческая мастерская скульптуры, руководитель академик РАХ, народный художник РФ Александр Владимирович Цигаль;

– творческая мастерская архитектуры, руководитель академик РАХ, заслуженный архитектор РФ Валерий Николаевич Ржевский.

На выставке демонстрируются произведения нескольких последних лет «учителей»-академиков и «учеников» – художников-стажеров, сегодня уже состоявшихся авторов, многие из которых преподают в вузах, лицеях, студиях, продолжая тем самым традиции профессионального художественного образования. Среди них педагоги МГАХИ им. В.И. Сурикова П. Блохин, Е. Воронова, К. Воронова, Д. Лушников, И. Деткова, Е. Погорелов, мастер офорта и педагог М. Смольянинова и др. Неотъемлемой частью современной художественной жизни стало творчество скульпторов А. Дмитриева, И. Коротченко, художников-монументалистов К. Соповой, К. Стекольщиковой и многих других молодых авторов.

Экспозиция поражает широким диапазоном и свободой творческих поисков, в очередной раз доказывая, что истинная академическая школа не сковывает, а раскрепощает возможности художника, делая их поистине безграничными. Историческая живопись и жанровые композиции, серии портретов современников, пейзажи и натюрморты, фресковая живопись, мозаика, скульптурные портреты и фигуративные композиции, анималистика, серии печатной графики, сценография и эскизы костюмов, архитектурные проекты для Крайнего Севера и для городов Юга России – это неполный перечень художественных форм, представленных на выставке.

Текст подготовлен на основе материала зав. творческими мастерскими
Российской академии художеств А.А. Трошина.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«Восток есть Восток»
Выставка произведений Александра Мичри

Выставка произведений заслуженного художника России, академика Российской академии художеств Александра Ильича Мичри «Восток есть Восток» состоялась 18 декабря 2019 – 8 января 2020 года в залах РАХ. Экспозицию составили около 50 произведений художника, созданных им за долгие годы плодотворного творчества.

А.И. Мичри родился в 1934 году в Баку. Окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (ныне МГХПА им. Строганова) в 1961 году. После окончания института Александр Мичри сам предложил отправить его на практику в Среднюю Азию, которая с первой встречи покорила его гостеприимством, щедростью природы и людей, открытостью, дружелюбием. Восток вошел в творчество Александра в начале 1960-х годов и уже более чем полвека волнует его сердце и воображение.

Название выставки полноценно отражает тематику представленных на ней произведений. Мичри предстает перед зрителем как художник-путешественник, очарованный Востоком: на его полотнах запечатлены разнообразные природные и городские виды Израиля, Туниса, Египта, Иордании и стран Средней Азии. Не обделяет вниманием художник и местных жителей стран, по которым он путешествует: в экспозиции можно было увидеть портреты людей в национальных костюмах, которые отличаются особым психологизмом и передают индивидуальность персонажей. Каждый портрет был написан Мичри на основе многочисленных натурных этюдов, созданных им в поездках. Тонкий наблюдатель, он отражает в своих работах обычаи и традиции народов посещенных им стран и передает характерную атмосферу каждого места.

По мнению исследователей, раннее творчество художника обширно и многогранно, оно вобрало в себя лучшие традиции отечественного и мирового

искусства. Многие произведения живописи и графики, созданные Александром Мичри, занимают достойное место в российских и зарубежных музейных собраниях. Широкое международное признание получили созданные им в последние годы циклы живописных и графических произведений, которые были показаны на выставках во многих городах России, в Германии, Австрии, Корее, Китае и других странах.

Художник с равной увлеченностью и профессионализмом работает в разных жанрах живописи, пишет портреты современников, жанровые сцены, метафорические картины. Однако тема Востока, с которой начался самостоятельный путь художника, остается одной из главных в его творчестве.

За успехи в творчестве Мичри был награжден многочисленными государственными наградами, в том числе орденом «За служение искусству», орденом Петра I «За заслуги перед Академией» и другими.

Творческая биография А.И. Мичри тесно связана с общественной деятельностью. Прирожденный лидер и талантливый организатор, он пользуется заслуженным авторитетом в профессиональной среде. Он много лет избирался вице-президентом Творческого союза художников России. Деятельно участвует в работе различных комитетов и художественных советов Москвы, активно содействуя развитию национального изобразительного искусства. Особенно важно отметить его заслуги в организации масштабных международных передвижных выставочных художественных проектов, поддержанных членами Государственной Думы и Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации – «Художники России миру» (2006–2012). В период с 2016 по 2019 года под руководством А.И. Мичри был проведен уникальный проект «Крымский мост», в котором участвовали художники из Москвы, Крыма и Кубани. Цель этих выставок – показать яркий результат объединения творческого потенциала художников трех регионов в рамках освещения и создания художественной летописи строительства Крымского моста.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств.

«Отец и сын. Переяславцы»
Выставка произведений Владимира и Михаила Переяславцев

Российская академия художеств 25 декабря 2019 – 12 января 2020 года представила выставку произведений мастеров выдающейся российской художественной династии Переяславцев, академиков РАХ – художника **Владимира Переяславца** (1918–2018) и его сына скульптора **Михаила Переяславца**.

Символично, что в год, предшествующий 75-летию Победы в Великой Отечественной войне, в Российской академии художеств открывается выставка двух художников, посвятивших свое творчество героическому прошлому и настоящему своей страны. Академик Российской академии художеств – живописец Владимир Иванович Переяславец и его сын Михаил Владимирович Переяславец – представители большой и славной художественной династии. Их творческая судьба всецело связана со Студией военных художников имени М.Б. Грекова – уникальным коллективом российской армии и флота. Работа в мастерской всегда являлась для них лишь финальным этапом создания художественных образов. Как истинные военные художники они вбирали впечатления рядом с теми, кто служил Родине. Командировки в войска, поездки в «горячие точки» – места мировых военных конфликтов для отца и сына Переяславцев всегда были основой подлинно правдивых произведений. Представляя зрителям эту выставку, Михаил Переяславец особо отмечает, что он, как и его отец, на протяжении всей своей жизни был счастлив своим творческим служением в Студии имени М.Б. Грекова, и эту выставку семья посвящает светлой памяти истинного грековца В.И. Переяславца.

Творчество этих мастеров ярко характеризует художественные поиски, стилистику, эмоциональную атмосферу различных периодов отечественного изобразительного искусства. Их объединяют не только родственные узы, духовное родство, но и страстная приверженность к художественному творчеству, стремление передать окружающий мир в его многообразии и полноте, гармонии и единстве. Художникам этой династии

присущ яркий, авторский стиль, в основе которого глубокое постижение традиций европейского реалистического искусства.

Владимир Иванович Переяславец (1918–2018) – народный художник РСФСР, академик Российской академии художеств. Человек уникальной судьбы – военный летчик и военный художник Владимир Переяславец прошел суровые «университеты» жизни. Герои картин В. Переяславца живут в органичной для них среде, уверенно чувствуют себя в любимом деле, как, к примеру, можно это увидеть в картине «Пограничник с собакой» (1969 г.). Человечность героического – это то, что задает тон доверия художнику. Потому его картины столь любимы и узнаваемы. С особым трогательным отношением художник всегда писал портреты свой жены – художницы Ирины Николаевны Поповой. На выставке представлено несколько таких работ. «Письмо из командировки» (1949 г.) – это портрет жены в ожидании рождения сына. Образ будущей мамы и любимой женщины пленяет чистотой и тихим внутренним светом. Совместным творчеством супругов Переяславцев стала картина «Наша семья» (1956 г.) с маленьким Мишей, пробирающимся из-за холстов в мастерской, и трогательным ежиком на первом плане холста. Наиболее выразительным в этой галерее образов можно назвать «Портрет Ирины Поповой с кавказским кинжалом» (1968 г.). Всего на выставке представлено 60 произведений живописи. Из них два портрета, запечатлевшие Владимира Ивановича в последние годы жизни, написаны его дочерью, членом-корреспондентом Российской академии художеств Марией Владимировной Переяславец: «Ваше здоровье! Портрет В.И. Переяславца в 99 лет» (2017 г.) и «Портрет В.И. Переяславца на фоне пейзажа с Акрополем» (2018 г.).

Михаил Владимирович Переяславец – выдающийся мастер современной скульптуры, народный художник РФ, академик Российской академии художеств, лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина, профессор кафедры скульптуры и композиции Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. М. Переяславец работает в станковой и монументальной скульптуре, создает портреты, сюжетные композиции исторической и мифологической тематики, городские памятники. Широкую известность получили созданные им памятники воинам-десантникам в Москве, В.И. Сурикову в Москве, трижды Герою Советского Союза летчику А.И. Покрышкину в Новосибирске, Екатерине II в Цербсте в Германии, писателям П.П. Ершову, Ф.М. Достоевскому в Тобольске. Для каждого памятника художник находит особое символическое решение. Скульптура Михаила Переяславца всегда является пластикой. Эталоном художественной правды для него остается античное наследие. Восхищение классикой и опора на нее дают всему его творчеству свободный взгляд в историческое пространство – «Марафон» (1979 г.), «Терпсихора» (1992 г.), «Борцы (по рисунку с античной вазы)» (1975 г.).

Работы обоих художников находятся в собраниях крупнейших музеев страны – Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея и других, а также во многих зарубежных частных коллекциях.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств.

Искусство Евразии

№ 4 (15), 2019

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:

www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2019
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019