



Published in the Russian Federation
Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanities
of the Russian Academy of Sciences
Has been issued since 2008
ISSN: 2075-7794; E-ISSN: 2410-7670
Vol. 23, Is. 1, pp. 129–134, 2016
DOI 10.22162/2075-7794-2016-23-1-129-134
Journal homepage: <http://kigiran.com/pubs/vestnik>

UDC 294.3+7.046.3+069:09(045)

Kalmyk Icons from the Collection of the National Museum of Art named after B. and V. Khanenko: to the Question of Traditions and Innovations

Svetlana G. Batyreva¹

¹ Doctor of Art Studies, Head of the Museum of Kalmyk Traditional Culture named after Zaya-Pandita at the Kalmyk Institute for Humanities of the RAS (Elista, Russian Federation). E-mail: sargerel@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the cultural analysis of the tradition in the study of fine arts of Buddhism. The subject of the research are Buddhist artifacts from the collection of the Kiev Museum of Western and Oriental Art named after B. and B. Khanenko which are considered as a cultural heritage of Kalmykia. It was formed during the interaction of tradition and innovation. The art shows historical destiny of the iconographic canon in the artistic culture of Northern Buddhism. Traditional psychogenetic particular worldview, ceremonial culture and folklore are projected in the iconography, defining “local” nature of art. The analysis of the Kalmyk artistic tradition revealed visible local features of graphic images of iconographic interpretation.

Selectivity of pantheon deities observed in particular images of Kiev collection is explained by the history of the people who lived beyond the bounds of their ethnic homeland. It is a local variant of the Central Asian pantheon, where archaic traces of nomadic mythology preserved in a different cultural environment can be found.

Inscriptions in Old Kalmyk todo bichig script (usually on the left border of the painting) and in Cyrillic script with yat on the lower edge of the images of Amitābha Buddha, Green Tārā Bodhisattva and Bhaisajyaguru Buddha are the specific features of the described religious paintings. Vertical ligatured todo bichig script (Kalmyk: *Амидава, Отчи бурхи, Ноһан дэрк*) written in ink faded to pale brown is the indisputable defining feature of Kalmyk painting.

Kalmyk art developed gradually both in separate formal details of paintings and in general aesthetic interpretation of images. Canonization of deities involves introduction of border scenes, symbolic attributes and accented symmetrical front compositions into the painting. On the whole, concise symmetrical scenes with unelaborated plot which tend to emphasize main image’s personification that is the center of a religious painting and believers’ direct object of worship prevail in Old Kalmyk art.

Keywords: Buddhist collection, museum, culture, art, ethnos, tradition, canon, innovations.

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

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

канона обростает в деталях иконописного воспроизведения этническими особенностями художественного мироощущения, получает дальнейшее развитие.

Механизм взаимодействия в культуре традиции и инновации сопряжен с историческим этнокультурогенезом, прослеживаемым в иконографии буддизма. На материале традиционных культур этнографы [Арутюнов 1985: 31–50; Чистов 1983: 14–22; Першиц 1981: 48–52] выделяют формы взаимодействия традиции и инновации: *противодействие, сосуществование, смешение и превращение*. Нередко это ведет к появлению *реликтов* художественной традиции, формирующей сложный процесс стилеобразования. Восприимчивость к новому культурному влиянию, каким для этноса явились буддизм и иконографический канон, реализуется в поэтапном процессе *органичного синтеза* традиций, *трансформации* и *отхода* от канона под влиянием этнической культуры. В цепи преемственности выявляется мифопоэтическое пространство художественной традиции, происходит формирование и развитие изобразительного искусства Калмыкии, превращаемого традицией в механизм собственной динамики [Батырева 2011: 351–353].

Отметим характерное явление *этнизации* облика будд и бодхисатв, дхармапал и локапал, персонажей буддийского пантеона (таких, например, как Амиताюс (калм. *Аюка бурхн*), Белая и Зеленая Тары (калм. *Цаһан Дэрк гегэн, Ноһан Дэрк гегэн*), Ваджрапани (калм. *Очирваань*), Махакала (калм. *Махгал бурхн*) и Лхамо (калм. *Окн-Теңер*), *Бхайшад-жъягуру* (калм. *Отчибурхн*) и Вайшравана (калм. *Намсрабурхн*). Для произведений калмыцкого искусства характерны яркий декоративизм живописи и скульптуры, неизбежные при этом метафорическая условность и традиционная символика образов, одухотворившие воспринятый канон буддийской иконографии.

Исследователи отмечают: «...в иконографии буддизма особое значение приобрел фактор письменного текста, далеко не всегда известный на периферии тибетского буддийского мира» [Огнева 1998: 277]. И это не могло не оказать определенного влияния на формирование местной художественной школы. В выявлении особенностей локальной иконописной традиции «правомерно обращение к собраниям музеев и учреждений за пределами Калмыкии

для восполнения существующих пробелов (утрат культурного наследия. — С. Б.) и, очевидно, для создания единого банка данных по истории калмыцкого искусства и культуры в будущем» [Огнева 1998: 277–278]. Таковым материалом являются калмыцкие иконы из собрания Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко (Украина).

Известный ранее как Киевский музей западного и восточного искусства, он имеет крупнейшее собрание предметов зарубежного искусства в Украине. Инициатором создания музея являются Богдан Иванович Ханенко (1849–1917), выпускник Московского университета, и его супруга Варвара Николаевна Ханенко (в девичестве Терещенко) (1852–1922), — известные коллекционеры произведений западного и восточного искусства. Первые профессиональные рекомендации и знания в сфере коллекционирования живописи дал им известный ученый П. П. Семёнов-Тян-Шанский, с которым им довелось познакомиться в Петербурге. За 40 лет своей деятельности они приобрели большое количество ценных произведений зарубежного искусства на аукционах в Вене, Берлине, Париже и Мадриде с целью продемонстрировать его развитие за несколько столетий. В 1888 г. в Киеве завершилось строительство дворца, автором которого стал петербургский архитектор Р. Ф. Мельцер, а декорированием занимались такие выдающиеся художники и архитекторы, как М. Врубель, Ф. Макарт, Б. Санчес, Л. Маркони, П. Бойцов, В. Котарбинский. Переехав в этот дом, они привезли с собой уникальную коллекцию произведений искусства. Членами семьи Ханенко была собрана коллекция, состоящая примерно из 1250 предметов искусства. Но в процессе существования она претерпела ряд значительных изменений. Несмотря на то что сейчас музей пополнился коллекциями известных меценатов и вмещает приблизительно 25 тыс. произведений, он также и потерял бесценные творения мирового значения. Наличие в музейной коллекции чрезвычайно ценных и уникальных памятников искусства, в том числе произведений японской гравюры, обеспечило музею славу далеко за пределами Украины.

Открытие буддийских коллекций в музеях Украины, в том числе и экспонатов, хранящихся в фондах Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханен-

ко (Украина), связано и с именем старшего научного сотрудника Института востоковедения им. А. Е. Крымского Национальной академии наук Украины Елены Дмитриевны Огневой¹. В музеях страны она изучила многочисленные коллекции предметов буддийского культа и произведений искусства не только из Тибета, Китая и Монголии, но также из Бурятии, Тувы, Калмыкии. Она смогла проследить историю их возникновения и появления в Украине. Ее труды поднимают целый пласт малоизвестных фактов о памятниках тибетского сакрального искусства, хранящихся в музеях Украины. Среди них есть, например, уникальные подарки Далай-ламы XIII исследователю Центральной Азии и Тибета П. Козлову. Ею выявлены предметы из коллекции монголоведа и исследователя Калмыкии Алексея Позднеева, а также тибетская танка с изображением Цонкапы Лобсан-дакпы, подаренная калмыками всемирно известному ученому Илье Мечникову в благодарность за борьбу с туберкулезом. Примерно к этому времени относится появление рассматриваемых в нашей статье калмыцких икон, вошедших в собрание Национального музея имени Б. и В. Ханенко в г. Киеве.

В конкретных образах киевской коллекции прослеживается выборочность персонажей пантеона, объясняемая историей народа, сложившейся за пределами этнической прародины. Это локальный вариант центральноазиатского пантеона, рассматриваемый нами в систематизации, предложенной Ю. Н. Рерихом [Roerich 1925: 95]. В нем можно найти архаические следы мифологии кочевников, «законсервированные» в инокультурной среде. Вычлняя локальное своеобразие иконографии, важно обратиться к традиционным психогенетическим особенностям мироощущения, проецируемым

¹ Автор выражает признательность Е. Д. Огневой за любезно предоставленный фотоматериал. Елена Дмитриевна Огнева, ученый-востоковед, кандидат исторических наук, доцент Национального Волынского Университета имени Леси Украинки, старший научный сотрудник Института востоковедения им. А. Е. Крымского НАНУ (г. Киев), в 2013 г. была награждена премией им. А. Крымского Национальной академии наук Украины за цикл работ «Философско-религиозные и научные традиции Востока в европейской культуре», что стало признанием ее уникального вклада в развитие отечественного востоковедения.

в характере взаимоотношений человека и природы. Последнее во многом определяет «местную» природу искусства.

Калмыцкой художественной *традиции* присущи особенности изобразительной трактовки иконографии. Фоторяд иконописных образов Амитабхи, Зеленой Тары и Бхайшаджьягуру, предоставленный исследователем Е. Д. Огневой, отмечен единым стилем исполнения. Персонифицированные изображения, согласно канону, даны сидящими в *падмасане*, т. е. на лotosовом подножии. Насыщен колорит произведений в сочетании локальных пятен красного, оранжевого, зеленого и сине-фиолетового цвета. Красного цвета Амитабха, будда Западного рая (калм. *Амидаба, Авида, Авдъва*), одет в оранжевый, сшитый из кусочков ткани монашеский плащ. Интересна деталь иконописного изображения: заплатки яркого одеяния воспринимаются проросшими побегами зеленых листьев, что придает каноничному образу особое обаяние местной интерпретации канона. Благостно выражение лица Амитабхи с полуопущенными веками, держащего в руках у лона патру. Фон: условный пейзаж с дисками солнца и луны и выплывающими на синем небе вытянутыми в основании розовыми и голубыми облаками. Рогообразными облачными завитками украшен внешний край эманации и зеленого головного нимба Амитабхи. Красиво выложено многоцветными лепестками раскрытое лotosовое подножие. Оно расположено на фоне зеленой холмистой равнины, покрытой по склонам побегами в мелких цветочках и перемежаемой внизу небольшими водоемами. Из них по обе стороны от образа из воды поднимаются пышные розовые бутоны лотоса.

Изображение Зеленой Тары в тиаре и одеянии бодхисатвы, сидящей с лotosом в левой руке и полуспущенной правой ногой, во многом повторяет декоративное решение образа будды Амитабхи. Лишь лепестки подножия еще сомкнуты, не раскрывшись полностью, а справа и слева от Тары плывут в водоемах навстречу друг другу белые лебеди. Трогательный элемент иконописной композиции, по всей вероятности, навеян мотивами калмыцкого фольклора. Чудоптицы в сказочном сюжете превращаются в прекрасных небесных дев, воплощением одной из них дан иконописный образ Зеленой Тары. Колорит насыщен цветом: зеленым, синим, красно-оранжевым, трактуе-

мым локально, без тональной нюансировки. Мелкие цветы, похожие на желтые степные первоцветы, рассыпаны по склонам зеленой холмистой равнины, уходящей в синее небо с дисками луны и солнца и разноцветными облаками. Таков условный пейзаж, на фоне которого изображена бодхисатва Зеленая Тара, популярный образ калмыцкого пантеона.

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

Особенностью описываемых образцов иконописи являются надписи на старокалмыцком письме *тодо бичиг* (как правило, по левой кайме полотна) и на кириллице с буквой «ять», сделанные по нижнему краю изображений будды Амитабхи, бодхисатвы Зеленой Тары и будды Бхайшаджьягуру. Вертикальная вязь письма *тодо бичиг* (калм. *Амидава, Отчи бурхн, Нohan дарк*), сделанная чернилами, выцветшими до бледно-коричневого цвета, является неоспоримым атрибутивным признаком калмыцкой живописи. Показателен в этом плане и этнический тип иконописных образов, составляющих в совокупности деталей фольклорный колорит произведений в характерной насыщенности локального цвета. Сохраняющийся композиционный и пропорциональный канон, буддийская символика цвета и атрибутов образов тактично дополнены деталями воспроизведения условного пейзажа. Его трактовку иконописец волен был дополнять элементами местного ландшафта, подчеркивая чудесную способность природы рождать жизнь. В композиции это водная стихия, оплодотворяющая растительный и животный мир засушливой калмыцкой сте-

пи. В тонком декоративизме изображения воссоздана реальная природная среда, не укладываемая в жесткое русло иконографии: с трогательным вниманием ко всем ее проявлениям *жизнь* воспроизводится в тщательной прорисовке цветущей флоры и фауны на калмыцких иконах. На одной из них, единых в стиле изображения, нарушая традицию анонимного исполнения канона, автор скромно упоминает свое имя — «рисовал Шобол-гецуль»¹.

Художественной выразительностью отмечен синкретизм принципов построения пластической формы в *контурной* линии рисунка, *монументализированной* трактовке образа, выявленной в *вертикальной* оси композиции, *минимизации* деталей сюжета и насыщенном *традиционной символикой колорите*. Все это является эстетическим следствием обобщения иконографии буддизма на основе собственного историко-культурного опыта этноса. Народное художественное творчество, проявляемое в деталях воспроизведения буддийского канона, одухотворяет *зрелый стиль* калмыцкой иконописи первой половины XIX в. Им отмечены произведения искусства, правомочно рассматриваемые нами мифопоэтическим *кодом самосознания*. В расшифровке и осмыслении его следует обращаться к этнической художественной традиции, формируемой в процессе дальнейшего развития тибетского иконографического канона.

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

¹ Автор выражает признательность Е. В. Бембееву, кандидату филологических наук, старшему научному сотруднику отдела языкознания КИГИ РАН, за консультацию и перевод надписей.

Литература

- Арутюнов С. А. Инновации в культуре этноса и их социально-экономическая обусловленность // Этнографические исследования развития культуры / отв. ред. А. Першиц, Н. Тер-Акопян. М.: Наука, 1985. С. 31–50.
- Батырева С. Г. Традиционное изобразительное искусство Калмыкии XIX – нач. XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. Saarbruchen: Lap Lambert Academic Publishing, 2011. 428 с.
- Огнева Е. Д. Илья Мечников и его встречи с буддизмом // Ориент. Вып. 2–3: Исследователи Центральной Азии в судьбах России. СПб.: УТПАЛА, 1998. 291 с.
- Першиц А. И. Динамика традиций и возможности их источниковедческого истолкования // Народы Азии и Африки. 1981. № 5. С. 48–52.
- Чистов К. В. Традиция и вариативность // Советская этнография. 1983. № 2. С. 14–22.
- Roerich G. Tibetan paintings. Paris: Paul Geuthner, 1925. 95 p., 12 frontis, 17 plates.

References

- Arutyunov S. A. *Innovacii v kul'ture etnosa i ih social'no-ehkonomicheskaya obuslovlennost'* [Innovations in the culture of the ethnic group and their socio-economic conditionality]. *Etnograficheskie issledovaniya razvitiya kul'tury .otv. red. A. Pershic, N. Ter-Akopyan* (Ethnographic studies of the development of culture. Edited by A. Pershic, N. Ter-Akopyan). Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 31–50 (In Russ.).
- Batyreva S. G. *Tradicionnoe izobrazitel'noe iskusstvo Kalmykii XIX – nach. XX vv. Opyt istoriko-kul'turnoj rekonstrukcii* [Traditional fine arts of Kalmykia of the 19 – early 20 centuries. Experience of the historical and cultural reconstruction]. Saarbruchen, Lap Lambert Academic Publishing, 2011, 428 p. (In Russ.).
- Chistov K. V. *Tradiciya i variativnost'* [Tradition and the variability]. *Sovetskaya etnografiya* (Soviet Ethnography), 1983, no. 2, pp. 14–22 (In Russ.).
- Ogneva E. D. *Il'ya Mechnikov i ego vstrechi s buddizmom* [Il'ya Mechnikov and his encounters with Buddhism]. *Orient. Vyp. 2–3: Issledovateli Central'noj Azii v sud'bah Rossii* (Orient, vol. 2–3: Explorers of Central Asia in the fate of Russia). St. Petersburg, UTPALA, 1998, 291 p. (In Russ.).
- Pershits A. I. *Dinamika tradicij i vozmozhnosti ih istochnikovedcheskogo istolkovaniya* [The dynamics of traditions and the possibility of their interpretation of source study]. *Narody Azii i Afriki* (The Peoples of Asia and Africa), 1981, no. 5, pp. 48–52 (In Russ.).
- Roerich G. *Tibetan paintings*. Paris, Paul Geuthner, 1925, 95 p., 12 frontis, 17 plates (In Russ.).

УДК 294.3+7.046.3+069:09(045)

**КАЛМЫЦКИЕ ИКОНЫ ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО
МУЗЕЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ БОГДАНА И ВАРВАРЫ ХАНЕНКО:
К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ И НОВАЦИЯХ**

Светлана Гарриевна Батырева¹

¹ доктор искусствоведения, заведующая Музеем традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого института гуманитарных исследований Российской академии наук (Элиста, Российская Федерация). E-mail: sargerel@mail.ru

Аннотация. Объектом исследования являются калмыцкие экспонаты буддийской коллекции Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко (Украина, г. Киев). Старокалмыцкое искусство как культурное наследие Калмыкии сформировалось в процессе взаимодействия традиций и новаций. В произведениях искусства прослеживается историческая судьба иконографического канона в художественной культуре северного буддизма. В анализе калмыцкой художественной традиции выявлены локальные особенности изобразительной трактовки иконографических образов. Традиционные особенности мироощущения, обрядовая культура и фольклор проецируются в иконописи, определяя «местную» природу искусства буддизма.

Ключевые слова: буддизм, коллекция, музей, культура, искусство, этнос, традиции, канон, новации.