

УДК 7.047(470.47)

ББК 85.14

Н 90

Нурова Герля Владимировна, аспирантка Калмыцкого государственного университета, т.: 89176885360.

ПРОСТРАНСТВО ПЕЙЗАЖА В КАНОНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ КАЛМЫКОВ
(рецензирована)

Статья подготовлена по внутривузовскому гранту Калмыцкого государственного университета «Этнофилософия калмыков: опыт историко-культурного исследования».

Статья посвящена философско-культурологическому анализу пространства в каноническом искусстве калмыков.

Ключевые слова: буддийская культура, танкопись, пространство, пейзаж, каноническое искусство.

Nurova Girla Vladimirovna, post graduate of the Kalmyk State University, tel: 89176885360.

LANDSCAPE SPACE IN THE CANONIC ART OF THE KALMYCS
(reviewed)

This article was prepared on the basis of university grant of the Kalmyk State University "Ethnical philosophy of the Kalmyks: the experience of historical and cultural studies."

The paper is devoted to the philosophical and cultural analysis of the space in the canonical art of the Kalmyks.

Keywords: Buddhist culture, tanka writing, space, landscape, canonical art.

В традиционной культуре калмыцкого народа особое место занимает живопись свитковая, каноническая, непосредственно связанная с категорией религиозной, с философскими воззрениями буддизма, относящимися к традиции «Великой колесницы» - махаяне. Это род живописи строго канонический, в основе своей исходящий из принципов философии и эстетики буддизма, вобравшей в себя культурные, живописные традиции стран Центральной Азии, Дальнего Востока и Индии. Как нельзя лучше к танковой живописи применимы слова Ю.М.Лотмана о каноническом искусстве, играющем «огромную роль в общей истории художественного опыта человечества» и о том какие «скрытые источники информативности» сокрыты в его структуре, благодаря чему каноническое искусство стало «мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры» [1]. Говоря о важности распознавания смысла сакрального, канонического искусства, стоит обратить внимание на заложенные внутри него множественные символы-коды, позволяющие считывать с поверхности изображения послания «мудрости и сострадания».

Категория пространства связана с понятием постоянства и бесконечности, пространство не имеет границ и формы, это то, что вечно, неизменно, его характеристика в философии точна и

наделена определёнными свойствами, присущими только ему. Оно сродни понятию воздуха и к этому родственному обозначению часто прибегают специалисты в области буддийской культуры, дабы воспользоваться им, как примером о «неизменчивости», о «постоянстве».

Пространство в ландшафте степном и лесном, в картинной плоскости реалистического полотна и на плоскости сакральной живописи, будь то буддийская танка или православная икона – в каждом из них имеются свои особенности, специфика и порой разительное сходство. То, что доступно человеку с его нормальным зрением и то, что является предметом эстетической категории, частью особого языка живописи, искусства, существенно отличается одно от другого, но стало привычным для отдельно взятого народа или личности в контексте родных для каждого координат культуры.

В буддийской танкописи пейзаж, как правило, является выразителем, прямым показателем особых специфических пластов культурных традиций той или иной местности, региона, страны. Так, в тибетской сакральной живописи, по свидетельству очевидцев, ещё в XIX-XX веках, можно было почти безошибочно узнать танку из Восточной области либо из центра страны по тонким особенностям живописной трактовки пейзажа. В каноническом буддийском искусстве, допуски вольностей непозволительны, если речь идёт об изображении божеств-Будд и Бодхисаттв и др. Но почти всегда определённый момент творческой интерпретации связан с фактом писания ландшафта [2]. Это очевидно по сей день и находит закономерное подтверждение на примерах анализа образцов религиозного буддийского искусства Калмыкии, Бурятии и Монголии, отличающихся по дате своего создания. Если мы возьмём для сравнения танку из собрания калмыцкого музея им. Н.Пальмова и бурятского музея им. Хангалова, то на каждом из полотен, выполненных неизвестными мастерами, при внимательном изучении найдём различия, связанные с природными особенностями местности проживания отдельно взятого народа. Если взять для примера тибетскую танку, то на ней зачастую мы видим горы во всём их величии и внешнем разнообразии со скалистыми отрогами и водопадами, и это является своеобразным отражением внешнего мира, окружающего тибетского художника. Если горы, по словам Ангарики Говинды, – это «вызов человеческому духу, и, только те, кто достаточно силён и стоек, чтобы устоять перед этим вызовом, могут выжить в этом мире» [3].

Следуя за мыслью Говинды, который прямо высказывает предположение о тождестве сил природы и внутреннего потенциала человека, – чем сильнее силы природы, противостоящие человеку, тем, «напряжённее его, человека, внутренняя жизнь», и «творческое воображение» [4], мы можем наблюдать жёсткую оппозицию природных сил в засушливой зоне полупустыни- Калмыкии. Внутренние силы, ресурс неизвестных художников - танкописцев, их творческое воображение мобилизовывало личностные качества, в противодействие засушливым ветрам, наводящим тоску, и раскалённой жаре, практически не имеющей аналогов в Европейском регионе России.

Калмыцкие танка - «зуруг шутээн» [4] помимо известных тонкостей этнической характеристики, несущих печать во внешности божеств, в частности трактовки глаз, носа,

отличаются ещё и особенностью рисования пейзажа. Пейзаж сам по себе, как изображение красивого ландшафта, в сакральном искусстве буддизма, не занимает самостоятельной позиции, но в любом изображении божеств, в одиночной композиции или многофигурной, мы всегда, видим горы, дворцы, реки и даже животных. Это ли не подтверждение его «самодостаточного» существования в рамках танкописной традиции. О пейзаже в танкописи не очень много известно, за исключением того, что стили, манеры танкописной живописи имеют разные названия и зачастую отличаются именно особенностями написания ландшафта. «Менри», «менса», «гадри», «карма-гадри» - несмотря на различия в трактовках пейзажного обрамления, все они, по сути, выражают одно – посыл высокого духовного уровня, зашифрованный язык дхармы, соотносящийся с системой духовных координат, искусством нравственным, составной частью религиозной философии. Зачастую он скуден, ландшафт калмыцкой танки буквально повторяет плоский рельеф калмыцкой степи с отсутствием насаждений. Также в калмыцкой танке, несмотря на явную условность пейзажа, в некоторых случаях привлекает внимание конкретностью изображения степной цветок – тюльпан («шренка»), произрастающий здесь с незапамятных времён. Интересно, что прежние художники - танкописцы в кажущемся, наивном, будто, простом рисовании, отразили особенности биологического характера степного цветка - с длинными волнистыми листьями по краям и выраженным центральным длинным стеблем, увенчанным собственно цветком. Подобные же специфические, интересные отличия, свидетельства индивидуальности в интерпретации, в отношении монгольских танка, отмечал исследователь, переводчик, известный теоретик буддизма А.Берзин: « Типичный фон тибетских танок...– стилизованные заснеженные горы и озёра, а на монгольских чаще присутствуют холмы и луга – как в самой Монголии. Маленькие фигуры людей на заднем плане, как правило, больше похожи на монголов, чем на тибетцев, а со временем и лица главных божеств также приобрели монгольские черты: они крупнее и округлее. ...Буряты придерживаются монгольского стиля с некоторыми незначительными изменениями в деталях» [5]. С подобным феноменом-адаптацией культурных артефактов в иной среде, приобщением их к глубинным пластам народных архетипов, сталкиваются практически все исследователи в разных категориях и жанрах религиозного искусства, как и в нашем случае. В вопросе о моментах небрежности и упрощенности, касающихся стиля изображений, можно прибегнуть к классификации или к определению, данному Т.Сергеевой о «репрезентативных и личных танка» [6], качество написания которых имело большие отличия – более тщательное и торжественное в первом случае («репрезентативном», для храмов, монастырей) и простое, лаконичное во втором («личном»)- для нужд простых верующих, отличающихся размером и качеством исполнения. Мягкие линии, отвечающие передаче конкретного степного рельефа, плоские равнины – не что иное, как прямое апеллирование к сознанию степняка со знакомыми ему рельефами степного края. При скучноватой простоте горизонтальных линий, смысловое содержание калмыцких танка полно очарования правдивой безыскусности (естественной простоты). На развёрнутом пространстве плоскости «зуруг-шютээн» изображения божеств органично вписываются в лаконичную внешнюю картину мира –

конкретной среды обитания (степи). Проявления картины мира в «зуруг шутээн», как нельзя лучше отвечают высказыванию Юнга об «интровертности» восточного менталитета, его направленности внутрь, а не наружу. «На Востоке в цене мудрость, покой, отрешенность и неподвижность души, которая обратилась к своему туманному истоку, оставив за спиной все печали и радости жизни». Вот этот покой, является здесь, в калмыцкой танка сильнейшей смысловой доминантой, выразителем стиля живописного письма - «зуруг шутээн». Открытость цветов, чистота, «транспарентность», дающая при скупости ограниченности палитры художника-танкописца светоносность, здесь, в танкописи степного народа, соответствует понятию о азнице культур – западной и восточной. Как писал выдающийся художник - график В.А.Фаворский, известный теоретик искусства, о различиях между гравюрами востока и запада, имея в виду всю ту же разницу между мирами восприятия и мирами культур: «наша европейская гравюра идёт от Ренессанса и поэтому рационалистична; восточная же, гораздо «старше и проще, наивнее и очень конкретна в цвете» [7]. Под «старшинством» в данном случае подразумевается давность происхождения восточного, индийского в том числе, питавшего все культуры буддийских стран от Индонезии до Монголии, опосредованно влиявшего на всю Центральную Азию. Сам В.А.Фаворский внимательно изучал наследие сакрального искусства калмыков в период работы над иллюстрациями к эпосу «Джангар».

Если говорить о цветовой конкретности, цветовой интенсивности, то она в целом выступает своего рода визитной карточкой национального живописного предпочтения и является особенностью, присущей не только сакральной живописи калмыков, но также и современному калмыцкому искусству, возникшему и получившему развитие в период с первой трети по конец XX века, в контексте традиции реалистической (европейской школы) живописи советского периода. Имена многих художников, заслуживающих внимания и анализа связи с их творчеством, не могут быть упомянуты более подробно, из-за особой направленности и характера статьи. О созерцательности и величавой простоте, присущей степняку, можно говорить в контексте общей ментальности калмыков. Образы изображённых буддийских божеств с их слегка трансформированными (степными) пропорциями фигур, запечатлённых в танка, отвечают эстетическим переживаниям кочевников-буддистов той эпохи, к которой по времени относятся данные произведения канонического искусства.

На плоскости реальной степи можно заметить практически всё, рельеф просматривается очень хорошо, даже маленькая точка на горизонте, становится объектом крупным по мере его приближения к нам. Поэтому нет нужды торопить его приближение, надо ждать, созерцая, рассматривая увеличение масштаба приближающегося объекта. Внимательность, устойчивость, спокойствие выражены через монументальность пластики сакральных фигур в степных танках. Пейзаж в танкописи не столько реалистичный, как может показаться на первый взгляд, он во многом условен, предельно сжато выражая атмосферу идеального духовного пространства, земного, но намного более чистого, идеального. Пейзаж, отражающий особое «духовное пространство», настолько не похож на реальное изображение природы, насколько обычный человек, обычная

личность не похожа на идеального бодхисаттву – личность, полностью посвящающего свои деяния благу других, живущего во имя других, высокого духовного практика. Этот мир – отражение просветлённых, «очищенных энергий».

Помимо всего прочего, в танкописном пейзаже, присутствует символика, отображающая пять элементов-стихий, из которых, согласно буддийской космологии, состоит наша природа. Элементы воздуха, пространства, огня, воды и земли обозначены символами, характеризующими их наиболее ярко, рельефно, исчерпывающе точно. Бегущие, клубящиеся облака, туманы в расселинах скал - это не просто констатация природных особенностей того или иного региона, это маркер элемента «воздух». «Огонь» как элемент живописного языка присутствует во множестве сакральных полотен-танка, представляющих гневных божеств. Огонь или ореол пламени отражает необыкновенно высокую степень активности, энергию божеств. Элемент «земля» - обозначен зачастую охристой гаммой, оливково-зелёной, красновато-коричневыми цветами. «Вода» – основа жизни и элемент, необходимый для гармоничной среды, отличается качествами текучести. Прежде всего, он обозначен, представлен в пейзаже реками, ручьями, водопадами и водоёмами. Элемент «пространство» - обитель божеств, место их пребывания, пространство и воздух вездесущи, «включает в себя небо» [8], они везде, не потому ли в танкописном пространстве столь много зелёного, зелёно-голубого, изумрудного цвета. Бесспорно, символика пейзажа в танкописи несёт в себе множество аспектов, глубинных напластований: от передачи обыденной действительности до ассоциативно-образных изобразительных компонентов Учения в целом. Конечно, есть традиция объяснения пространства сакрального произведения - танка с точки зрения обыденного, но в искусстве религиозном существуют скрытые, внутренние смыслы, знакомые духовным практикам, изучающим Дхарму, медитирующим и идущим по пути.

Павлины, изображаемые в танках, посвящённых великим махасиддам, символизирующие преодоление препятствий, вернее – умение трансформировать яд в нектар. Йогину, необходимо научиться воспринимать окружающий его мир с точки зрения исключительно духовной, рассматривая все встречающиеся проблемы, все страдания как явления, несущие пользу духовной практике, как феномены, позволяющие понять вкус Дхармы - Учения Будды. В то время, как встречающиеся на стенах изображения степной антилопы «сайга», обитателей калмыцких степей, лишь фиксация природных феноменов, свидетельство о существовании уникальной антилопы с тысячелетней историей существования.

В современном буддийском искусстве Калмыкии, особо выделяются пейзажи росписей Сякюсн-сюмэ («Гедден Шедуб Чой Корлинг»). Все росписи Сякюсн-сюмэ выполнены группой художников-танкописцев под руководством Э. Немгирова. Они традиционны настолько, насколько и современны, степень эстетического воздействия их на зрителя высока. В настенных росписях Сякюсн-сюмэ пейзаж обретает особое звучание. Пейзаж в них, не будучи по типологическим признакам собственно калмыцким, предстаёт перед зрителем обобщённым, необыденным, в нём угадывается дремотная пастораль древней Индии, великой земли, задолго до перенаселения её

людьми. Пейзажи Индии, на фоне которых перед нами проходит череда 12 деяний Будды, в которой изумрудные поля и чистые реки не только фон для жизнеописания Бхагавана, но и необходимая часть общей структуры нарративной настенной живописи, можно назвать таинственными и загадочными.

Написанные талантливым рукой пейзажи с деревьями, клубящимися облаками, объектами архитектуры, такими как дворец Сиддхарты, беседка с учителями, ступы, всё это при более внимательном рассмотрении напоминает нам сказочные ландшафты, напоминает о приёме легенды или мифа, по красоте столь не похожих на сегодняшнюю жизнь. Это скорее грёзы, мечты об идеале, о гармонии внешней и внутренней, с опорой на убежденность, питаемую альтруистическими помыслами об обретении счастья всеми живыми существами.

Вот здесь и проявляется особенность буддийской (калмыцкой) живописной школы в передаче пространства, в переложении с «тибетского на калмыцкий» языка живописи. Будучи выпускником известной школы тибетской танкописи (при Библиотеке тибетских трудов в г.Дхарамсала), Немгиров несёт в себе, в своём творчестве её принципы, приемы, являясь калмыком по воспитанию и рождению, он трансформирует передачу пространства сообразно своему вкусу, своей индивидуальности и эти изображения, в конечном итоге, отражают эмоционально-эпический настрой данного художника, с присущим только ему мироощущением современного мастера, наследника древней кочевой цивилизации. Безмятежность – вот, пожалуй термин, наиболее точно отражающий настроение пейзажа Сякюсн - Сюме.

Выразительные фигурки людей - крестьян, отшельников, придворных и слуг отсылают нас к традиции искусства, повлиявшего на развитие живописной школы тибетской (махаянской) формы буддизма, к росписям Древней Индии Аджанты и Эллары. В них мы встречаем масштабность, обилие типажей, группы придворных, дам, людей из народа, представителей иных рас. Многообразие форм и выражений, богатство пластики, строгая подчинённость одной идее – всё это роднит современные танка и древние почти стёртые временем фрески.

Росписи «Сякюсн Сюме» стали символом возвращения народа к своим чуть было не утраченным духовным ценностям: культурным, религиозным и в конечном итоге, возвращением к глубинно-бессознательным архетипам, к истокам, крайне необходимым в общем контексте полноценного развития калмыцкого общества.

Литература:

1. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С.314.
2. Рерих Ю. Тибетская живопись. Самара: Агни, 2000. С.36.
3. Говинда Анагарика. Озарения гималайского странника. М.: Беловодье, 2008. С.13.
4. Пальмов Н.Н. Материалы по истории калмыцкого народа за период пребывания в пределах России. Элиста: Калмыц. кн. изд-во, 2007. С.62.
5. www.berzinarchives.com
6. Сергеева Т. М. Священные образы Тибета: традиционная живопись Тибета в собраниях Государственного музея Востока / сост. В. А. Набатчиков ; текст Т. В. Сергеевой. Самара: Агни. С. 27.
7. Фаворский В.В. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1996. С.158

8. Инейт. Журнал о главном. 2007. №11. С.15.

References:

1. Lotman Y.M. *The canonical art as an information paradox // Articles on the semiotics of culture and art* . St. Petersburg: Academic Project, 2002. P.314.
2. Rerih Y. *Tibet painting*. Samara: Agni. 2000. P.36.
3. Govinda Anagarika. *Brainwave of the Himalayan Wanderer*. M.: Belovodye. 2008. P.13.
4. Palmov N.N. *Materials on the history of the Kalmyk people in the period of stay within Russia*. Elista: Kalmyk publishing house. 2007. P.62.
5. www.berzinarchives.com
6. Sergeeva T.M. *Images of the Sacred Tibet: Tibet's traditional painting collections of the State Museum of Oriental Art/ Compiled by V.A. Nabatchikov: the text T. V. Sergeeva*. Samara: Agni. P. 27.
7. Favorskii V.V. *About the art, the book, the engravings*. M.: The Book. 1996. P.158
8. Ineyt. *Journal of the Main Thing*, № 11, 2007.P.15.