Т.И. Жамбаева

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ БУРЯТСКОЙ БУДДИЙСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Статья посвящена рассмотрению историко-культурных предпосылок, оказавших влияние на становление уникального направления бурятского искусства — буддийской деревянной скульптуры.

The article is devoted to the consideration of historical and cultural prerequisites that influenced the formation of the unique direction of Buryat art — Buddhist wooden sculpture.

Ключевые слова: буддизм, Бурятия, гелуг-па, дацан, дерево, искусство, скульптура, традиция.

Keywords: Buddhism, Buryatia, Gelug-Pa, datsan, wood, art, sculpture, tradition.

В данное время не теряют актуальности научные аспекты, касающиеся восстановления художественного наследия бурятских дацанов, разрушенных в ходе репрессий в 1930-е гг. В этот период была практически прервана традиция бурятской буддийской деревянной скульптуры. В процессе «возрождения буддизма» в 1990-е гг. начался подъем в исследовательской деятельности, связанной с кругом тем, посвященных буддийскому искусству Бурятии. Надо отметить, что в пространстве художественных традиций северо-буддийского ареала скульптурные изображения божеств выполнялись преимущественно из литой тонкостенной бронзы, серебра, в то время как деревянная буддийская скульптура наиболее ярко представлена в Бурятии. На сегодняшний день этот вид бурятского буддийского искусства остается

малоизученным, с данным художественным явлением связано еще много вопросов, которые касаются атрибуции, стилистического анализа, реставрационных работ и т.д.

На протяжении второй пол. XX в. ведущие исследования в области буддизма были написаны К.М.Герасимовой — буддологом, сотрудником БНЦ ИМИТ СО РАН. Ее комплексный подход, соединяющий знания тибетских канонических текстов, истории буддизма, этнографии бурят как носителей культурных процессов Центральной Азии, заложили фундамент для последующих исследований, в том числе искусствоведческих. В 1963 г. выходит концептуальная статья К.М.Герасимовой в соавторстве с краеведом, народным мастером Г.Л.Ленхобоевым «Материалы о народных умельцах Оронгоя. О бурятском изобразительном искусстве». Данная статья интересна сведениями о жизненном укладе народных умельцев, сведениями о старинных технологиях изготовления клеев, красок; приводятся основные элементы храмового декора на бурятском языке. Одним из значительных изданий, не потерявшим своей актуальности и в наши дни, является совместный труд первого искусствоведа Бурятии И.И.Соктоевой и К.М.Герасимовой «Бурятская деревянная скульптура» (1971 г.). Впервые за многие десятилетия в данном издании был представлен редкий иллюстративный материал из фондов музея Истории Бурятии им. М.Н.Хангалова, посвященный буддийской и народной бурятской дореволюционной скульптуре. Начиная с кон. 70–80-х гг. XX в. выходит в свет ряд диссертационных исследований, объектом которых является буддийская металлическая скульптура из музейных фондов г. Санкт-Петербурга, г. Екатеринбурга, г. Томска.

К теме бурятской буддийской деревянной скульптуры с 2000-х гг. обращается С.Б.Бардалеева, долгое время она являлась главным хранителем фонда «Буддизм» музея Истории Бурятии им. М.Н.Хангалова. В одной из своих статей она отмечает: «В 1950-е гг. в фонд музея поступило более пятидесяти работ сохранившихся скульптур из Янгажинского дацана, …в 1980-е гг. была проведена реставрация и научная атрибуция 34 скульптур комплекса Гунриг “Сарвавид Вайрочана” силами бурятских ученых и реставраторов из Эрмитажа» [1, с. 103]. В 2006 г. выходит альбом, посвященный

творчеству основателя Оронгойской художественной школы С.Ц.Цыбикова (1877–1934) со вступительной статьей С.Б.Бардалеевой. Альбом вызвал резонанс как среди широкой публики, так и в научных кругах, он в новом свете открыл достижения бурятского буддийского искусства. Еще одна статья «Посмертные портреты буддийских монахов» (2008 г.) посвящена приемам реалистичной трактовки бурятской скульптуры с применением смешанной техники дерева и папье-маше для проработки деталей: «Смешанные или живописные портреты умерших лам относятся к так называемым заместителям тел умерших, используемых в похоронных ритуалах» [2, с. 540]. В статье «Культовая система и изобразительное искусство буддизма Бурятии» (2014 г.), С.-Х.Д.Сыртыпова углубляется в анализ региональных школ бурятского искусства, отмечая скульптурные работы школы хоринских мастеров.

Рассмотрим основные моменты развития бурятской буддийской скульптуры. Расцвет этого направления приходится на последнюю четверть XIX в. — нач. XX в., и он не был бы возможен без определенных историко-культурных предпосылок, зародивших традицию. На протяжении XIV–XVII вв., в добуддийский период, обработка дерева носила преимущественно прикладной характер, а также имелся вид мелкой пластики ритуального назначения. Навыки обработки дерева складывались и совершенствовались в условиях кочевого быта, создания простых и крепких обиходных предметов, которые требовали сноровки, умения резьбы по дереву: простая мебель, седла, посуда, детские игрушки. В процессе развития художественной обработки дерева от прикладного характера предметов к чувству скульптурного объема мастеров приближает мелкая пластика с изображением группы *табан хушуу маал* (бур.): пять домашних животных, являвшихся подношениями. Изображения верблюдов, коз, овец, лошадей отличаются меткостью внешней характеристики, особенно упитанными пропорциями, статичностью поз. Эти фигурки иногда украшались многоцветной узорчатой росписью. Своеобразна и оригинальна трактовка шахматных фигур, известных бурятам с XVII в. Так, король изображался в образе старика с посохом, в длинном национальном халате, ферзь — в образе женщины, с ведром молока,

слоны — двугорбые верблюды, ладьи — козы с огромными рогами, готовые к прыжку, пешки выполнены в образе щенят. Мелкая пластика шахматных фигур создавалась в лаконичной, компактной манере, с четкими пропорциями и характерными чертами. На протяжении веков укреплялась народная любовь и уважение бурят к дереву, понимание материала, являвшегося частью быта.

На протяжении XVIII в. происходит ассимиляция буддийских образцов и народных традиций, освоение новых культурных традиций, достаточно сложных, прежде чем возникла возможность собственного самобытного творчества. Интересно, что в мировоззрении шаманизма народов Забайкалья и буддийской школы гелуг-па проявились общие точки соприкосновения, так как «…желтая вера сама вобрала в себя традиции религии бон, несторианство, общие для народов севера Центральной Азии демонологические верования», — пишет Л.Н.Гумилев [6, с. 46]. Например, в буддийском культе сахюсанов можно увидеть добуддийскую обрядность поклонения духам местности; образ коня, излюбленный у кочевников с приходом буддизма, нашел отклик в понятии хий-морин — обряда вывешивания небольшого флажка на удачу и благополучие в дни празднования Сагаалгана; бурятский орнаментальный мотив цветка сэсэг (бур.) трансформировался в один из основных символов буддизма — лотос. Бурятское искусство нашло много тем среди буддийских сюжетов, свободных от канона, в которых запечатлено фольклорное видение: Белый Старец, Гаруда, махараджи — хранители четырех сторон света, композиция Тунши, изображение лошадей на хий-моринах, львы — арсаланы, некоторые из восьми благих символов. Возможно, упитанное тело, сытое и безмятежное выражение лица для народного мастера могло казаться идеальным эстетическим воплощением. Бурятские народные мастера в интерпретации махараджей видели знакомые образы баторов — сказочных богатырей из бурятских эпических сказаний.

Переломным периодом можно считать сер. XIX в., когда буддизм начал входить в сознание бурят, пишет К.М.Герасимова [5, с. 248]. Во всех областях буддийского искусства Забайкалья проявляется самобытный национальный компонент. Большую роль в формировании школы бурятской буддийской скульптуры сыграл процесс строительства дацанских комплексов и украшения декоративными деталями дуганов, а

также работа над обустройством внутреннего храмового пространства. Складывается система бурятского буддийского монастыря как идейно цельного, гармонично развитого архитектурного ансамбля. В сер. XIX в. деревянные двухэтажные дацаны перестраиваются в каменные трехэтажные. «Со второй пол. XIX в. возрастает роль декора в архитектурном облике бурятских храмовых сооружений… Художественный синтез архитектурного ансамбля выражался в единых средствах декора… Своеобразна интерпретация ордера, совмещающего европейские и восточные черты, а органичное сочетание с общим архитектурным замыслом позволяет говорить о таком явлении как "бурятский ордер"» [3].

Таким образом, в процессе украшения внешнего и внутреннего храмового пространства народные умельцы оттачивали мастерство, знакомились с образцами буддийского искусства, стремились не к простому копированию, а к их переработке. Несомненно, что всеми работами по организации целого художественного дацанского ансамбля, которые могли включать до 17 храмов, руководили опытные ламы, обладающие учеными степенями в области философии, знаниями тибетского и старомонгольского языков, что давало возможность изучения канонических текстов по иконометрии, иконографии. В данном ключе огромную роль имеет формирование местной системы буддийского дацанского образования, которая утвердилась в сер. XIX в.

Основное направление бурятской буддийской скульптуры с сер. XIX в. — алтарная скульптура. Алтарь всегда находится у северной стены храма. «В каждом дацане алтарь заполняется по-своему, …у северной стены стоял ряд шкафов, в центральном из которых — большая статуя Будды с двумя учениками — Шарипутрой и Маугдальяной», — пишет в статье «Забайкальские дацаны» А.П.Баранников [4, с. 39]. В целом, алтарное помещение представляло собой трехчастную композицию, соответственно делению пролетов внутреннего пространства. Также в некоторых храмах кон. XIX — нач. XX в. сооружались алтарные перегородки из стекла в простых или резных рамах. В современных бурятских храмах алтарная скульптура, в основном, помещается за стеклянную перегородку и устанавливается в пирамидальную композицию.

В кон. XIX в. прославился своим мастерством лама Янгажинского

дацана (левый берег р. Оронгой) Санжи-Цыбик Цыбиков. Вскоре он собрал вокруг себя народных умельцев, которые впоследствии составили его знаменитую Оронгойскую школу, около 30 человек, указывает С.Б.Бардалеева [1]. Основным материалом для скульптурных работ служил кедр, мягкая древесина которого легко поддавалась резцу. Среди его работ для Янгажинского дацана: монументальных размеров статуя Майдари (не сохранилась), комплекс Гунриг (из 37 утрачены 4; Музей истории Бурятии г. Улан-Удэ), комплекс Деважин для Тамчинского дацана и др. Здесь мы подходим к вопросу необходимости составления характеристики бурятской буддийской деревянной школы скульптуры. Несмотря на иконографический канон, правила иконометрии в каждом регионе индо-буддийского ареала, мы видим национальные школы изобразительного искусства, с выраженными этническими чертами лица и эстетическими представлениями об идеальных пропорциях женской и мужской фигуры, тягой к динамике или статике и т.д. Существует еще авторский почерк, оставленный непосредственно рукой мастера, его духовное состояние, индивидуальный уровень просвещенности.

Скульптурные работы Оронгойской школы отличает монументальность, статность фигур, отчасти связанная с структурой такого материала, как дерево, в тоже время скульптуры божеств отличает пластичность торса, ясная выразительность линий, без резкой угловатости, изящество жестов, но без какой-либо манерности. Одеяние нижней части тела лишено драпировок, гладкие линии накидок подчеркивают очертания бедер и колен, так что возникает ощущение телесной силы. Простотой, естественным обаянием веет от каждой фигуры божества. Лики обладают крупными чертами, несут выражение ясности, спокойствия, даже некой индивидуальности, несмотря на единую иконометрию. Контраст с монолитными фигурами божеств составляют ювелирно проработанные мелкие детали украшений: пятилепестковая корона, серьги, лежащие на груди, нагрудные украшения, браслеты на руках. При этом украшения не отвлекают от созерцания тела божества, а, наоборот, подчеркивают его. Цвет тела и некоторых атрибутов божеств определяется символикой, остальные детали окрашиваются в цвета на усмотрение авторов. Другие не антропоморфные изображения Оронгойской школы также отличает яркий почерк, ясность и лаконичность, пружинистость форм.

С.-Х.Д.Сыртыпова обращает внимание на деревянную скульптуру хоринских мастеров: Амитаюс, Белая Тара, Ушнишавиджая (нач. XX в.), выполненные в технике дерево и папье-маше из фонда музея истории Бурятии им. М.Н.Хангалова; скульптуру Белой Тары (кон. XIX — нач. XX в.) из Музея искусств народов Востока в Москве. Автор указывает на стилистические особенности данных скульптур, относя их к хоринской школе, при этом проводит параллели с металлической скульптурой этой же школы. Также к хоринской школе она относит статую Белой Тары из фондов Музея Антропологии и этнографии, опубликованной Л.Н.Гумилевым в его книге «Старобурятская живопись» (1975 г.), хотя сам Л.Н.Гумилев определил ее к монгольской школе. Действительно, для скульптуры Оронгойской школы Белая Тара из МАЭ отличается довольно плотным телосложением, иным решением декоративных украшений; в целом, для скульптуры характерна большая декоративность с резной проработкой поверхности одеяний.

После создания Бурят-Монгольской АССР в 1923 г. традиция бурятской буддийской скульптуры была прервана. Репрессии 1930-х гг. нанесли непоправимый урон всей системе бурятского буддизма, знания постепенно утрачивались. В кон. 1990-х гг., когда в Бурятии вновь началось возрождение религии, остро стоял вопрос кадров буддийского духовенства, повышение уровня буддийского образования, строительство дацанов, восстановления искусства танка и скульптуры. Если за обучением танкописи многие мастера уезжали в Индию, Тибет, то мастерству деревянной скульптуры приходилось учиться на месте, в Бурятии. Большую роль в возрождении буддийских традиций сыграло открытие Всебурятской ассоциации развития культуры (ВАРК. 1991 г.) и при ней школы-студии по возрождению старобурятской живописи, с пятилетним сроком обучения. Здесь ученики изучали произведения старых мастеров, ездили на реставрационные работы в знаменитые дацаны — Цугольский и Агинский.

В 1998 г. в музее им. М.Н.Хангалова впервые за долгие десятилетия состоялась выставка буддийской танка Батодолая Дугарова. Вскоре в одном из выставочных залов музея открылась постоянная экспозиция «Сакральная картина мира в буддийском искусстве», где среди множества уникальных произведений представлена деревянная скульптура. В 2000 г. при Буддийском университете им. Д.Д.Заяева в

Иволгинском дацане был открыт факультет буддийской иконографии. Для подготовки преподавателей на данном факультете из Иволгинского дацана были отправлены ученики в монастырь «Галдан Тэкчэнлинг Хийд», в академию Пурэвбата — мастера буддийской живописи (г. Улан-Батор). Среди них известен скульптор и художник танка Санжиев Цырен Петрович (Цырен лама), после завершения учебы в Монголии он вернулся в Иволгинский дацан уже преподавателем Буддийского университета. Одна из его скульптурных работ — Зеленая Тара из алтаря дугана Зеленой Тары Иволгинского дацана (2010 г.).

В настоящее время линию преемственности знаний и опыта мастеров XIX — нач. XX в. продолжает скульптор, народный мастер Э.В.Павлов (1966 г.р.). На протяжении двадцати лет он посвящает свое творчество буддийскому искусству: созданию культовой деревянной скульптуры и реставрации произведений старых мастеров.

Эдаурд Владимирович еще в нач. 1990-х гг., общаясь с мастерами из кооператива «Угалза», узнал о кижингинском народном мастере резьбы по дереву — Сымпилове Палам Цыреновиче. За год до смерти П.Ц.Сымпилова Э.В.Павлов стал у него учиться вырезать буддийских божеств, можно сказать, успел перенять некоторые секреты мастерства. Затем продолжил учебу в школе-студии ВАРК. В 2000-х гг. по заданию настоятеля Иволгинского дацана Д.Очирова Э.В.Павлов принимал участие в реставрации скульптур, переданных из фондов музея Истории Бурятии им. М.Н.Хангалова Иволгинскому дацану: Зеленая Тара и Белая Тара, принадлежащие школе С-Ц.Цыбикова. В 2005 г. Э.В.Павлов отреставрировал скульптуру Майдари для дугана на ул. Бабушкина, г. Улан-Удэ. Это некоторые произведения, восстановленные Э.В.Павловым.

В беседе скульптор Э.Павлов делится знаниями о подготовке материала: «Для создания бурханов бурятские мастера всегда использовали кедр, в его древесине меньше сучков, он обладает мягкой текстурой, меньше трескается, по сравнению с сосной. Заготовки дерева должны сушиться около трех лет, если использовать плохо высушенное дерево, то со временем оно начнет трескаться. Старые мастера перед тем как срубить дерево, шли в лес с ламой и на месте выбирали кедр. У каждого дерева есть северная и южная части, их определяют по кольцам, относительно сердцевины. С южной стороны

всегда вырезали лицевую сторону божества, с северной — тыльную, то есть спину. Большие в диаметре деревья позволяли сделать скульптуры практически цельными, соединения находились в области поясницы, шеи, плеч, локтей и запястий, отдельно выполнялась атрибутика. Так, для лотосового трона и ног клали горизонтальный срез, а для верхней части — вертикальный, исходя из направлений волокон ствола дерева. Сейчас уже нет таких больших стволов кедра, поэтому мастера используют метод сборных частей, стараясь по возможности уменьшить количество швов. Скульптуры изготавливаются полыми, так как внутрь закладываются священные книги, девять драгоценностей и обязательно сорогшин — энергетический стержень или символическое «мировое дерево» в виде деревянного квадратного бруска, суженного к верху, с завершением в виде конуса, на котором отмечены знаки сторон света» (из беседы с Э.В.Павловым от 26.08.2017 г.).

Среди авторских работ Э.В.Павлова — скульптуры в дацанах г. Улан-Удэ и в районах Республики Бурятия, например: скульптура Ямантаки, сахюусаны Балдан Лхамо и Жамсаран для Сахюусан дугана Иволгинского дацана (2005 г.); богиня Зеленая Тара, богиня Белая Тара, Гомбо сахюусан для Джуд дугана Иволгинского дацана (2007 г.); скульптура Чойжал сахюусан для Гунэйского дацана. Также скульптурные алтарные работы были сделаны Э.В.Павловым для Угданского дацана Читинской области, Закаменского дацана, Курумканского дацана и др.

Таким образом, в Республике Бурятия продолжает развиваться традиция буддийской деревянной скульптуры, линию преемственности знаний и опыта мастеров XIX — нач. XX в. переняло молодое поколение в процессе возрождения буддийской культуры и искусства, начиная с 1990-х гг. В области бурятской буддийской скульптуры еще много вопросов, исследование которых должно привести к цельной картине развития этого уникального направления.

Библиография:

1. Бардалеева С.Б. Дацан в Оронгойской степи // Вершины. — 2007. — № 4. — С. 58–106.

2. *Бардалеева С.Б.* Посмертные портреты буддийских монахов //

Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. — М., 2008. — С. 540–544.

3. *Барданова Т.И.* Декор в архитектуре бурятских буддийских храмов: автореф. дис… канд. искусствоведения. — Улан-Удэ, 2006.

4. *Васильева И.Г., Михалева Е.П.* Тамчинский дацан. — М.: PrintLeto, 2015. — 224 с.

5. *Герасимова К.М.* Бурятское искусство XVIII — начала XX в. // Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии / К.М.Герасимова. — Улан-Удэ, 2006. — С. 244–250.

6. *Гумилев Л.Н*. Старобурятская живопись. — М.: Искусство, 1975.

7. *Сыртыпова С.-Х.Д.* Культовая система и изобразительное искусство бурятского буддизма // Буддизм в истории и культуре бурят. — Улан-Удэ, 2014. — С. 156–194.