УДК 930(571.54)+069 (571)

ББК 63.2(2Р54)+79.1(2663)

DOI 10.31554/2222-9175-2021-44-96-99

Д. С. Жамсуева

ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЕЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ПО МЕТОДИКЕ К. М. ГЕРАСИМОВОЙ

Выполнен обзор рукописи монографии К. М. Герасимовой, посвященной изучению буддийского искусства Монголии по музейным коллекциям музея Богдо-гэгэна в Улан-Баторе. Они дают богатый материал о культурных контактах и взаимовлиянии в странах Центральной и Восточной Азии, формировании национального своеобразия буддийского искусства в процессе адаптации и переработки разновременных влияний региональных художественных школ. Источниковедческий анализ музейной коллекции по методике К. М. Герасимовой ценен как определенный результат культурологического исследования и как рекомендация практической методики источниковедческого изучения музейных коллекций, а рукопись является уникальным источником для исследования истории буддийской иконописи и характеризует роль ученого в развитии исторической науки.

Ключевые слова: К. М. Герасимова, рукопись, морфология, коллекции музея, культурные традиции, буддийская, пейзажная живопись.

D. S. Zhamsueva

SOURCE ANALYSIS OF THE MUSEUM COLLECTION ACCORDING TO THE METHODOLOGY OF K. M. GERASIMOVA

The author reviews the manuscript of the monograph by K. M. Gerasimova on the study of Buddhist art in Mongolia on the museum collections of the Bogdo-gegen Museum in Ulaanbaatar, which provide rich historical material on cultural contacts and mutual influence in the countries of Central and East Asia, on the formation of the national identity of Buddhist art in the process of adaptation and processing of different influences of regional art schools. The source-research analysis of the museum collection according to the methodology of K. M. Gerasimova is undoubtedly valuable as a definite result of cultural research, as a recommendation of the practical method of source-research study of museum collections. In general, the manuscript is a unique source for the study of the history of Buddhist icon painting and at the same time characterize the role of the scientist in the development of historical science.

Keywords: K. M. Gerasimova, manuscript, morphology, collection of museum, cultural traditions, Buddhist painting, landscape painting.

В Центре восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН сформирован Личный фонд № 41 доктора исторических наук Ксении Максимовны Герасимовой, имя которой известно далеко за пределами Бурятии. Она принадлежала к тому поколению российских ученых, которых отличают широкий кругозор, фундаментальная теоретическая подготовка, высокий профессионализм, богатый опыт практической работы. Вся ее научная деятельность характеризуется принципиальностью в отношении к делу, творческим подходом, целеустремленностью. Обладая большим научным потенциалом, К. М. Герасимова представляла собой образец яркой Личности, со своим неистребимым интересом к неизведанному, огромным трудолюбием и упорством, направленным на достижение поставленной цели.

ЖАМСУЕВА Дарима Санжиевна – кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела философии, религиоведения Федерального государственного бюджетного учреждения науки Институт монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (г. Улан-Удэ, Россия). E-mail: darisan@rambler.ru.

Исследователь и соратница Ксении Максимовны Н. Д. Болсохоева отмечает, что диапазон научных интересов К. М. Герасимовой весьма [был] широк, а степень изучения предельно глубока. Ее работы отличаются новым, оригинальным подходом к предмету исследования, самостоятельным видением исследуемого материала, тщательным и скрупулезным анализом. Она была удивительным человеком, со всеми высокими качествами, присущими истинному интеллигенту, для которого нравственные критерии были важнее всех других. Ее отличали порядочность, удивительное трудолюбие, педантичность, доброжелательность, принципиальность, душевность и высочайшая эрудиция [Болсохоева 2012: 228–232].

Опись дел составляет более 1100 ед. хр. Под № 49 хранится неопубликованная уникальная рукопись монографии «Морфология и концепция пейзажного фона в буддийском искусстве Центральной Азии», а под № 273 – два альбома зарисовок цветными карандашами и акварелью с краткими пояснениями, большей частью они являются воспроизведением тибетских надписей на танках, дополняющих рукопись из фонда музея Богдо-гэгэна. Каждый альбом состоит из 24 листов (формат 21×29,6), рисунки и записи сделаны на двух сторонах листа. В итоге два альбома содержат 96 страниц рисунков, схем, зарисовок деталей. Эта форма дневников была обусловлена запретом фотографирования экспонатов. Ручная работа дала возможность ощутить «на кончиках пальцев» художественный стиль буддийских памятников монголов. Объем рукописи – 57 машинописных страниц, рукопись содержит 51 рисунок (30 цветных). К сожалению, как отмечает К. М. Герасимова, история формирования фондов музея не ставилась как исследовательская задача, поэтому она осталась непознанной. Возможно, состав коллекций определяется тем, что Богдо-гэгэну поступали дары буддийских монастырей из разных регионов Цинской империи. Известно также, что «запасники» монастырей содержат разновременные памятники буддийской культуры, которые как бы документируют процесс «паназиатских» культурных контактов, взаимодействие культурных традиций, не только синхронных, но и диахронных. Культурные достижения человечества не исчезают бесследно, они живут в глубинных пластах духовного наследия общественного бытия этносов и реализуются в определенных исторических условиях.

Источниковедческое исследование по данной теме показало, что коллекция музея Богдо-гэгэна дает уникальный исторический материал о культурных контактах народов Азии, о синтезе индийских, кашмирских, непальских, хотанских, тибетских и китайских традиций в произведениях буддийских художников, работавших в Монголии и Китае. Кроме того, музейные коллекции выявляют определенные закономерности развития образного познания действительности в рамках культового искусства. Основная задача теории и практики буддийского искусства – иконометрическое и иконографическое моделирование изображения божеств соответствующих категорий пантеона. Сюжеты мира людей и мира природы – побочный продукт буддийской иконописи, их развитие обусловлено процессом формирования самостоятельных светских форм художественного отражения действительности.

Пейзажные мотивы в буддийской иконописи появились под влиянием китайской художественной культуры, но становление и развитие этого жанра имело свои особенности в Тибете и Монголии. Китайская пейзажная живопись воздействовала на появление и развитие пейзажных мотивов в творчестве монгольских художников. Становление этого жанра в Монголии характеризовалось своеобразием, отличием аналогичного процесса в Тибете и особенно в его восточном регионе Кхаме, где преобладало прямое заимствование изобразительных моделей китайского пейзажа. Коллекции музея Богдо-гэгэна в Улан-Баторе дают уникальный исторический материал о практических контактах тибетских, китайских и монгольских буддийских иконописцев, о характере восприятия монгольскими художниками изобразительных принципов китайской пейзажной живописи, об этапах их осмысления и претворения. Монгольские художники не ставили задачу философской и поэти-

ческой трактовки красоты и влияния природы. В первую очередь они познавали исходные конструктивные приемы схематического линейного и плоскостного изображения природы. Затем геометричные зигзагообразные линейные схемы сменились панорамными пространственными построениями шань-шуй – «горы – воды». Здесь также не было буквального заимствования китайских образцов. Монгольская композиция «шань-шуй» – это прежде всего схематическое панорамное построение пейзажного фона, в котором горы и горки «плавают» в водном пространстве. Чисто монгольский вариант «гор без воды» – горный местный ландшафт в иконописи художников из Гумбума. Пейзажный фон в буддийских танках не дает реалистического образа природы, это искусственная конструкция, которая объединяет стереотипные клише условного изображения природных объектов – гор, скал, камня, воды, водопада, облаков и т. д. Со временем эти стандартные клише становятся более или менее правдоподобным и художественно индивидуализированным изображением природных объектов, а общая композиция ландшафта наполняется эстетическим восприятием природы, несмотря на общую условность конструкции. Так, в рукописи К. М. Герасимовой отмечено, что «построение пейзажного фона имеет свою морфологию – изображение различных элементов природной среды (вода, гора, камень, дерево и др.), которые объединяются общей композицией ландшафтной картины. То и другое не является реалистическим изображением природы, это условная схема ее обозначения. Более того, отдельные элементы природы являются знаком метафизического смысла. Прежде всего это относится к изображению воды. Вода – неперенный компонент пейзажного фона в буддийской иконописи, реже – часть природной среды, обычно это вода космического океана, элемент космологической картины мира. По представлениям индийской космологии космические воды возникли во тьме первичной пустоты, он и первоисточник Бытия. Вода – символ первоначала и единства всего сущего».

Коллекции музея Богдо-гэгэна демонстрируют своеобразие пейзажных композиций в творчестве не только монгольских художников, но и тибетских иконописцев, работавших в атмосфере китайской культуры, а также китайских художников, выполнявших заказы буддийских монастырей и соблюдавших по необходимости нормы буддийского искусства. Взаимопроникновение культурных традиций осуществлялось в иконописных мастерских китайских буддийских центров для тибетцев и монголов (Пекин, Долоннор, Хуху-Хото), в монгольских монастырях Внешней и Внутренней Монголии, а также спонтанно в практике профессиональных ремесленников – художников, «кочевавших» в поисках заказов и заработков. В Монголии тибетские, монгольские и китайские художники работали «рядом», в непосредственном общении. В 1974 г., по записям К. М. Герасимовой, ее информант Дари-Сурун, художник-реставратор из Гандана (Улан-Батор) рассказывал, что во многих монгольских монастырях действовали китайские мастерские, существовала практика заказов. Даже ургинский Да-хурэ и Заин-хурэ Архангая (несмотря на приверженность к тибетскому стилю) давали заказы китайским художникам. Халхаские монастыри были связаны с мастерами Долон-Нора, Хуху-Хото, Утайшаня, Пекина. Омонголенные китайские ремесленники, жившие в Урге, создали свою манеру изображения ландшафта. Дари-Сурун – художник-реставратор монастыря Гандан говорил, что большой лама мог нарушить правила в изображении своих монгольских хутухт, но богов обязан рисовать по канону. Все второстепенное (кроме центрального божества) можно изображать свободно. В Монголии, в отличие от китайского стиля, все рисуется ярко, контрастно, поскольку мы находимся на самом светлом месте Азии, у нас много света, мы подражаем радуге. Он объяснял также порядок работы: сначала делается общий фон, небо, горы, вода (река, море), затем образ божества начинается с лотоса или вахана (ездовое животное), положения ног, затем рисуется тело, а голова, лицо, все «чимэг» (украшения) – в последнюю очередь.

Как можно установить национальные особенности буддийского искусства региональной конфессии? Как влияли тибетские, монгольские, китайские художники

на формирование монгольского стиля буддийской иконописи? Это сложный вопрос. Автор монографии считает, что полноценные научные публикации национального культурного наследия буддийского искусства не могут состояться без разработки серии специализированных конкретных методик источниковедческого анализа музейных коллекций: по составу пантеона, по иконографическим эталонам и культовым комплексам, по колориту, декоративным деталям, по деталям фона и кулис, изображению гор, воды, цветов, деревьев, облаков и т. д. Эти детали имеют важнейшее значение для разносторонней атрибуции памятников. И рукопись монографии К. М. Герасимовой дает нам образец разработки конкретной методики источниковедческого анализа музейных коллекций, которая позволяет установить признаки китайского влияния в тибетском памятнике, тибетские влияния в произведениях китайских буддийских художников, а в итоге – возможность определить стилевую принадлежность к реальной или национальной традиции искусства. Последнее является трудной задачей, поскольку буддийская иконопись синкретична или компилятивна в стилевом отношении. Силевое своеобразие определяется не только единством национальной художественной культуры или начала в художественном творчестве, индивидуальной манеры художника, характера преемственности традиций и новаций, профессионального быта художников, мигрирующих в поисках заработка. Автор справедливо считает, что полноценные публикации национального культурного достояния в области буддийского искусства должны базироваться на тщательном специализированном источниковедческом исследовании музейных коллекций.

Публикация рукописи монографии К. М. Герасимовой ценна как определенный результат культурологического исследования, она полезна как рекомендация практической методики источниковедческого изучения музейных коллекций.

Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 21-18-00074.

Литература

Болсохоева Н. Д. Ксения Максимовна Герасимова (1919–2011) / Н. Д. Болсохоева // *Восток. Афро-азиатские общества: история и современность*. – 2012. – № 4. – 272 с.

References

Bolsohoeva N. D. Kseniya Maksimovna Gerasimova (1919–2011) / N. D. Bolsohoeva // *Vostok. Afro-aziatskie obshchestva: istoriya i sovremennost'*. – 2012. – № 4. – 272 s.