

Copyright © 2017 by the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences

---



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. 31, Is. 3, pp. 84–92, 2017  
DOI 10.22162/2075-7794-2017-31-3-84-92  
Journal homepage: <http://kigiran.com/pubs/vestnik>

UDC 39

## Images of Deities in Decorative and Applied Arts of the Kalmyks: Green Tara

*Tatyana I. Sharaeva*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ph.D. in History (Cand. of Historical Sc.), Senior Research Associate, Kalmyk Scientific Center of the RAS (Elista, Russian Federation). E-mail: [sharaevati@yandex.ru](mailto:sharaevati@yandex.ru)

**Abstract.** The article considers the Kalmyk Buddhist tradition through the prism of images depicted in decorative and applied arts. The author emphasizes the interrelations between Kalmyk folk traditions of decorative and applied arts and the nomadic way of life, points out some features of such arts in the sphere of religion that emerged due to the autonomous development of Buddhism in the North Caspian Steppe after the Kalmyk Khanate was abolished in the late 18<sup>th</sup> century and links with the Buddhist world of Central Asia were disrupted. The work shows that the diverse historical events resulted not only in the Kalmyks' conversion to sedentary life but, moreover, the very process was accompanied by virtually a complete a loss of material culture and related original traditions of decorative and applied arts, including manufacturing of Buddhist icons and sculptures.

The Kalmyk tradition had once elaborated 'own' images of Buddhist deities — with due regard of religious syncretism and folk Buddhism. The image of Green Tara associated with the traditional cult of the Progenitor Mother has always been — and still is — a most revered one among the Kalmyks. In modern realia, the worship of the image of Green Tara obtains new features which are reflected in new forms of national decorative and applied arts.

**Keywords:** Kalmyks, religion, decorative and applied arts, thangka, Green Tara deity.

Декоративно-прикладное искусство — особый вид искусства, произведения которого имеют как художественное, так и утилитарное значение. Это вид искусства, «имеющий свой особый художественный смысл и свою декоративную образность и вместе с тем непосредственно связанный с бытовыми нуждами людей. В единстве того и другого — его сущность и специфика» [Соколова 2007: 57]. Исследователи обращают особое внимание на этническую составляющую народно-декоративного искусства, которая «занимает особое место в жизни и истории каждого этноса. В этом искусстве с особой силой и наглядностью проявляется и материализуется сущность художественной национальной культуры <...> необходимо понимать народное декоративно-прикладное искусство, связанное с местным бытом и средой обитания определенного этноса» [Эдоков 2006: 7–8]. Особенность калмыцкого народно-декоративного искусства, по мнению С. Г. Батыревой, обусловлена многими культурными пластами, сложившимися в ходе сложной этнической истории калмыков, ранним отрывом от монгольского мира и адаптацией в новых условиях бытия, этнокультурным взаимодействием с народами Северного Прикаспия. Однако, как подчеркивает исследователь, на новой территории в процессе этнокультурного взаимодействия «усваивались те формы и элементы культуры, характер которых соответствовал технологическим возможностям домашнего и ремесленного производства кочевников, их подвижному быту и сложившимся традициям декора жилища, костюма и предметной бытовой среды и в общей ценностной системе традиционной культуры» [Батырева 2006: 18].

Традиционные художественные ремесла калмыков были обусловлены кочевым укладом хозяйства, а их продукция была постоянно востребованной. В XX в. калмыки перешли форсированными темпами к оседлому образу жизни, что повлекло за собой практически полную утрату традиционной материальной культуры и приемов обработки, изготовления производных кочевого хозяйства. Потому современные формы художественных ремесел в большинстве своем являются реконструкциями или авторской интерпретацией.

Традиционные формы народного искусства, выраженные через ремесленные предметы, имели четкое гендерное разли-

чие. Женское рукоделие выражалось в изготовлении и орнаментации войлока, шитье и вышивке одежды и обуви, обработке кожи и декоре кожаных изделий. Мужчины занимались изготовлением предметов из дерева (например, мебели, кухонной утвари, деревянных частей жилища и упряжи), а также строительством культовых сооружений. Из рогов и костей животных делали рукоятки, культовые предметы. «Кузнецы-медники и мастера серебряных дел использовали технику литья, чеканки и чернения в воспроизведении деталей конской и верблюжьей сбруи, ювелирных украшений. Кожевенных дел мастера изготавливали сосуды для кумыса, воды и молочной водки, переметные сумы и мешки для одежды и других хозяйственных нужд, покрывая тисненым и апплицированным орнаментом» [Батырева 2006: 19–20]. В настоящее время выбор материалов и направлений в ремесленном производстве зависит от навыков и предпочтений мастеров и самобытных умельцев.

Определенные особенности декоративно-прикладного искусства у калмыков существовали и в религиозной сфере. С распространением буддизма среди калмыков большую роль стала играть культовая атрибутика как в храмах (хурулах), так и в жилищах мирян. Первоначально хурулы (храмы) были кочевыми, и здание для богослужений представляло собой обычную войлочную кибитку *хурла гер*, но большего размера по сравнению с жилищем мирян и покрытую войлоком белого цвета. Кочевой тип хурулов сохранялся у калмыков на протяжении всего XVII в. и большей части XVIII в. В XIX в. сформировался переходный тип хурулов: летом монастырь со своими храмовыми кибитками кочевал по территории своего прихода, который составлял определенную группу родов, считавшую его своим родовым хурулом, а зимой прикочевывал к своим стационарным строениям, деревянным или каменным. Интерьеры хурульной кибитки и стационарного храма отличались друг от друга своим убранством и красочностью. Но независимо от типа буддийского храма его обстановке уделялось большое внимание у калмыков. Все предметы культа имели свое определенное место, точно также каждый служитель культа занимал место, соответствующее ему по рангу, выполняя предписанные по уставу обязанности [Митиров 1987: 59]. Как указывал И. А. Житецкий, у калмыков «к религиозным предметам

„хурла гер“ принадлежат изображения бурханов, священные сосуды и богослужебные инструменты» [Житецкий 1893: 44]. Калмыцкие мастера украшали предметы культа и быта хурулов, ритуальную одежду тибетскими мантрами, символами буддизма (к примеру знаком «Восемь буддийских драгоценностей»<sup>1</sup>), орнаментальными мотивами. Из ткани шили специальные ленты, или «тканевые столбы» *дукту*, щедро украшенные кистями и вышивкой с культовой символикой. Раскрашивались красками и орнаментальными узорами в технике резьбы, чеканки сосуды для освященной воды и тазы для продуктов *аршан*, освящаемых во время службы, ритуальные музыкальные инструменты, молитвенные барабаны *курд*, металлические или серебряные чашечки для подношений на алтаре, подставки для благовонных палочек и свечей. Небольшие по размеру и невысокие столики, использовавшиеся в хуруле и обычно покрытые красной краской, были искусно украшены резьбой по дереву, узор выделялся краской или позолотой. К произведениям декоративно-прикладного искусства также следует отнести личные медальоны *мирд* и *мирд-шүтэн*. Они представляли собой металлические футляры, в которые вкладывали глиняное изображение того или иного божества, завернутого в лоскут ткани соответствующего цвета. Внешняя сторона такого медальона была украшена чеканкой, чернением, а иногда и вставками из драгоценных камней. Калмыки верили в их охранительную силу, они «будто бы предотвращали всякие несчастья <...> спасали от пуль и ударов сабли на войне» [Эрдниев 1970: 269].

Изображения божеств носили общее название — бурханы. Исследователь быта калмыков П. Смирнов отмечал, что общим в их изображении являлся пьедестал, на котором они сидят или стоят: у крупных изображений это так называемый львиный престол — подобие прямоугольного стола, поддер-

<sup>1</sup> Восемь символов буддизма: зонт защищает от злых помыслов; две золотые рыбы символизируют счастье и единство; ваза, наполненная напитком бессмертия, — сокровищница благих намерений; цветок лотоса — символ божеств, происхождения и залог спасения; закрученная спиралью вправо раковина — символ блаженства; узел — не имеющий начала и конца — символ бесконечного цикла перерождений; штандарт (знак победы) — символ горы Меру, центра буддийской Вселенной; колесо в 8 спицами — символ восьмеричного пути к совершенству.

живаемого четырьмя или восемью львами. У более мелких изображений подставкой служит стилизованный цветок лотоса [цит. по: Митиров 1987: 60]. Скульптурные изображения божеств носили название «шутен» (*шутян*, калм. *шүтэн*), были вылиты из меди, бронзы, реже — из серебра. Многокомпонентные скульптуры отсутствовали, одна скульптура изображала одно божество. В хуруле обязательно устанавливали «шутен» того буддийского божества, которому он был посвящен. Постепенно сложилась собственная традиция в изобразительном культовом искусстве, и появились «свои» «бурханные мастера». Особым почитанием были окружены изображения буддийских божеств, которые были получены паломниками от буддийских иерархов во время их поездок в буддийские центры. Благодаря связям с Тибетом и Монголией из буддийских центров привозили и другие предметы культа, в том числе изображения буддийских божеств. Но после ликвидации Калмыцкого ханства в 1771 г. имевшиеся связи почти прекратились, поэтому повысилось значение «бурханных мастеров» при хурулах. Литые металлические скульптуры имели большую ценность. По данным И. А. Житецкого, в некоторых хурулах можно было встретить такие скульптуры, завезенные из Тибета в начале XVIII в., а «изредка попадаются даже и такие, которые были принесены с собою еще предками астраханских калмыков, прикочевавших в пределы Волги в XVII веке» [Житецкий 1893: 44]. Калмыцкие мастера изготавливали статуэтки божеств в основном из бронзы или глины. При изготовлении скульптуры из бронзы использовали метод «замещенного воска», или «утраченной восковой модели». Для этого слепленную из воска модель обмазывали глиной. В полученной глиняной форме проделывали сверху и снизу два отверстия. Заливаемая в верхнее отверстие расплавленная бронза вытесняла растопившийся воск и заполняла освободившуюся форму. Когда бронза остывала, глиняную обмазку разбивали, изделие шлифовали, иногда покрывали позолотой или масляной краской, прорисовывая все детали. В XIX в. глина становится преобладающим материалом в изготовлении культовых изваяний [Батырева 1991: 30–31]. После изготовления статуэтку божества освящали, внутрь ее вкладывали тексты молитв.

Еще одной формой изображения буддийских божеств у калмыков были живописные

свитки. Танка, тханга, кутханг ('свиток') в тибетском изобразительном искусстве — изображение преимущественно религиозного характера, выполненное клеевыми красками или отпечатанное на шелке или хлопчатобумажной ткани, предварительно загрунтованной смесью из мела и животного клея. На танках изображают различные буддийские божества. Особым почитанием пользовались изображения трех типов: цогшин — изображение божеств буддийского пантеона в определенном порядке во главе с центральным, бхавачakra (калм. *сансарин курд*) — изображение «колеса бытия» с картинами шести миров буддийской сансары, мандала — горизонтальная «модель Вселенной», которая почитается как сфера обитания божеств [Бакаева 1983]. У калмыков танки носили название «дарциг» (калм. *дарцг*) — «живописные изображения бурханов на четырехугольных кусках материи» [Житецкий 1893: 44]. Согласно традиции тибетского буддизма, полотно с изображением божества обрамляли своеобразным «паспарту» из контрастной ткани, при этом сверху для подвешивания, а внизу — для утяжеления, чтобы висело прямо, в специальные отверстия вдевали круглые деревянные палочки. Для большей сохранности изображения божества принято было изготавливать «занавес», который опускали на ночь, если танка висела на стене, или при транспортировке. Сложенную в форме свитка танку легко было перевозить в условиях постоянного кочевого быта. Во время определенных религиозных служб танки выносили за пределы хурульной кибитки или здания, после завершения обхода с внешней стороны по кругу в направлении движения солнца и общего поклонения членами прихода их возвращали на место. Если проводились большие молебны, то танки, особенно большого размера, подвешивали на специальных столбах на территории хурула до окончания службы.

Г. С. Лыткин писал, что: «...калмыки <...> прилежно занимаются живописью и сами на материях пишут красками изображения их бурханов, чем заменяют недостаток вылитых бурханов» [цит по: Батырева 1991: 24]. Изготовлением таких свитков занимались специальные мастера-живописцы из числа духовенства — зурачи (калм. *зурх* 'рисовать', *зурач* 'художник'). У них имелись свои приемы подготовки полотна и приготовления особого состава красок, которые придавали изображению износо-

устойчивость при постоянных транспортировках в условиях кочевого быта. На танках могло быть расположено изображение одного или нескольких божеств, основное божество выделялось большим размером. На танке будды грядущего мирового периода Майтреи (калм. *Мээдр*, *Мээдр гегэн*) изображали несколько персонажей: «в центре представлен в сравнительно большем размере бурхан Майдри, сверху справа — Дарька, слева Чакшиба, с боку справа — Лама, Аюша, Одче-бурхан, слева — Юм, Манза Шири, Абидва; внизу — Далай лама, Зонкуа и Баньчен-Эрдни» [Житецкий 1893: 45]. Кроме иконописи минеральными и растительными красками, у калмыков существовала практика изготовления изображений божеств в технике вышивки.

И. А. Житецкий, достаточно подробно исследовавший жизнь калмыцкого духовенства и хурулов, отмечал наличие вышитых шелком, золотыми и серебряными нитями изображений буддийских божеств практически с прихода калмыков в степи Северного Прикаспия. Учитывая, что среди калмыков он был в 1884–1886 гг., датировка увиденной им вышитой танки в Ики хуруле Малодербетовского улуса относится примерно к 1769 г. В Большом хуруле Яндыковского улуса хранились две вышитые танки — старая и новая, при этом новая была изготовлена примерно в 1874 г. [Житецкий 1893: 45]. Работу по изготовлению вышитых танка выполняли молодые девушки и вдовы, которые часто переходили жить на территорию хурула до окончания процесса. Замужние женщины, участвовавшие в процессе вышивки божеств, могли брать работу на дом. Их искусство было настолько целостным и профессиональным, что «не сразу разберешь, что бурхан вышит, а не нарисован блестящими красками, так хорошо подобраны цвета и так тонка работа во всех деталях» [Житецкий 1893: 45]. Вышивка божеств буддийского пантеона производилась под руководством живописца хурула зурач. Наиболее ярким из дошедших до наших дней примером изготовленной в технике вышивки и аппликации буддийской калмыцкой иконы можно считать одну из частей триптиха «Шакьямуни», выполненную в хуруле станицы Эркетеневской Сальского округа. Этот триптих был создан по заказу Дамбо Ульянова, известного калмыцкого религиозного деятеля, который предоставил китайский шелк, привезенный им из Тибета, для

исполнения танки. Кирип Бадаков, зурачи хурула, нарисовал основу, по которой затем в течение двух лет в технике аппликации и вышивки был изготовлен триптих: Будда Шакьямуни и его ученики. В этой работе принимала участие юная их племянница и сестра Эренджен Васькина (1900–1992 гг.), впоследствии хранительница калмыцкой устной традиции чтения молитв, полный свод которых она запомнила с юных лет от дяди Дамбо Ульянова и двоюродного брата Бадакова Кирипа Бадминовича [Калмыцкие молитвы 1999: 4–5]. В изготовлении изображения Будды Шакьямуни сочетались приемы: шитье нитками *хатхмр*, нашивки из позумента *кусм*, нашивки из шелка, парчи (сукна, хлопчатобумажных тканей, войлока и меха) *чимкэр*, окаймляющая края полотна обшивка из шнура *утцн*, наложение по контуру рисунка ниток, шнура и тесьмы, скрепленных второй ниткой, — *зег*. Вырезанные из шелка и парчи формы и фигуры крепились по краям шнуром, свитым из шелковых нитей, а также золотыми и серебряными позументами. Как отмечает С. Г. Батырева, танка была лаконичной по композиции, четкой по рисунку и сдержанной в цветовом решении. Будда, увенчанный нимбом, сидит в позе лотоса, левая рука у лона с патрой — чашей для сбора подаяния, правая сложена в жесте, обозначающем призвание земли в свидетели. По внешнему краю эманации — излучения из божественного начала всего многообразия мира, строго по центральной вертикали — цветок лотоса, вокруг плоды персика. Фоном служит условный пейзаж: вытянутые, с характерными завитками, облака, зеленые холмы и голубой водоем. В цвете — сочетание песочно-желтого цвета тела Будды, его черных волос и патры, серо-зеленого нимба и охристо-красного плаща. Вся гамма повторяется в лotosовом подножии с разноцветными лепестками. Авторы лишили образ холодной потусторонности, канонизированной в буддизме неземной отрешенности аскета, а изобразили Будду Шакьямуни в виде доброго человека с приветливым лицом [Батырева 1991: 32–33].

Согласно буддийскому канону, каждому божеству и каждой группе божеств присущи особые характеристики, набор обязательных признаков — атрибуты, поза, тип телосложения и т. д. Например, на изображениях Ваджрапани держит в правой руке ваджру, Манджушри — меч, Лхамо — длинную ваджрную дубинку, Хаягрива и Яман-

така имеют множество рук и ног, одна из форм Авалокитешвары — множество голов, рук и ног. Различают божества спокойного вида и божества свирепого вида. Согласно буддийской классификации пантеона божеств, в калмыцкой изобразительной буддийской традиции также имеются изображения божеств, представляющих каждый из рангов пантеона.

Одним из почитаемых божеств у калмыков является женская форма ботхисаттв — Тара. Согласно мифологии буддизма, эту богиню в Индии называют *Tāra* (санскр. *Tāra, Tāre*), в Тибете *Долма* (от тиб. *sgrol ma*), в Монголии именуют *Гэтэлгэгч эхэ*, Дара эхэ (от монг. *getülgegči eke, dar-a eke*), из разных ее форм широко известны Зеленая Тара (от санскр. *syama Tāra*, тиб. *sgrol ljan*, монг. *getülgegči noyuyan dar-a eke*), Белая Тара (тиб. *sgrol dkar*, монг. *čayayan dar-a eke*). Как воплощение будды деяния она выступает в виде (в форме) Зеленой Тары, обладающей телом изумрудно-зеленого цвета, а как воплощение будды долгой жизни — под именем Белой Тары, обладающей телом цвета белого лотоса. Имеется несколько мифологических сюжетов о ее происхождении. В одном говорится, что Тара появилась из слезы Авалокитешвары<sup>2</sup>. Согласно другому сюжету, Тара появилась из погрузившейся в созерцание принцессы, давшей будде Амогхасиддхи клятву спасти все живые существа от мук сансары. По данным исследователей, ее земными воплощениями считались жены тибетского царя Сронцзангамбо, императрица России Екатерина II, жена восьмого богдо-гэгэна Монголии [Жуковская 1992: 238; Жуковская 1977: 18–30].

Тара известна также и под именем «Двадцати одной матери-освободительницы» (тиб. *sgrol ma nyi rtza gcig*, монг. *getülgegči eke qorin nige*) [Сумъяа 2012: 70], соответственно существует традиция поклонения двадцати одной форме Тары,

<sup>2</sup> Согласно первому мифологическому сюжету, в достопамятные времена, когда только сложилась наша Вселенная, Изначальный будда Амитабха дал клятву помогать живым существам в избавлении от скорби и страданий. С этой целью он проявил эманацию в виде ботхисаттвы Авалокитешвары. Увидев всю нашу жизнь, наполненную ужасами и бедами материального мира, Авалокитешвара заплакал от любви и сострадания ко всем живым существам. Из слезы, вытекшей из правого глаза, проявилась Зеленая Тара, а из слезы из левого глаза — Белая Тара.

каждая из которых наделена определенной функцией и цветом. Принято различать 4 красных, 6 белых, 3 желтых, 4 оранжевых, 2 красно-черных, 2 черных Тары. Все Тары отличаются цветом, позой, положением головы, рук и ног, выражением лица. В других традициях возможны иные варианты проявления 21 формы Тары, однако в центре любого изображения всегда находится Зеленая Тара.

Калмыками почитаются все формы Тары, а особенно — Зеленая Тара *Нохан Дэрк* и Белая Тара *Цаһан Дэрк*, но Зеленая Тара более предпочтительна.

Зеленая Тара изображается сидящей на лотосовом троне, ее правая нога опущена на малый лотос. Правая рука богини расположена у колена и сложена в жесте даяния блага. Левая рука располагается на груди в жесте мудрости. Она держит либо лилию с голубыми лепестками, либо распустившийся наполовину лотос. Белая Тара изображается сидящей на лотосовом троне, одеждой ей служат украшения с драгоценными камнями, на голове — корона. Она держит лотос в полном цвету, символизирующий раскрытие лепестков чакр. Особенностью ее изображения является наличие семи глаз на теле богини: три — на лице, по одному — по центру ступней и ладоней. Такая особенность символизирует её бдительность и чуткость ко всему миру: согласно буддийским воззрениям, это позволяет ей видеть всех живых существ всюду и везде с пронзительностью и состраданием.

Одним из маркеров особого отношения калмыков к Зеленой Таре является то, что она считается родовым божеством у многих родов, например всех тугтуновских, у некоторых чоносовских и бурульских родов. На семейных алтарях их представителей имеются скульптурные или иконографические изображения божества. Существует калмыцкая легенда о происхождении названия местности Овата, связанная с Белой Тарой и Зеленой Тарой. Однажды они отправились в Тибет. По пути решили, выбрав хорошее место, сойти на землю, чтобы отдохнуть. Когда они сошли на землю, загремел гром, вспыхнула молния, а затем засияла радуга. Достаточно отдохнув, они продолжили свой путь. На том месте, где они побывали, забил родник чистой воды, выросли деревья. Люди, увидевшие чудо, позвали священнослужителей, которые провели молебен, обряд *ова тэклһн* (жертвоприношения курга-

ну *ова*) в честь богинь. С тех пор это место носит название Овата, что в переводе означает «место, где есть ова». Старики говорят, что если взять расстояние от дворца Его Святейшества Далай-ламы до места Ова и отложить на север, то можно найти место, где находится святая и загадочная страна Шамбала. Считается, что сохранился и поныне след от стопы одной из богинь: глубокий провал в земле, который не уничтожен временем. По рассказам старожилков, до 30-х гг. XX в. в этой местности, в балке Уласта, проводились большие молебны, и однажды здесь проводил богослужение посол Его Святейшества Далай-ламы XIII<sup>3</sup>. Надолго прерванная традиция возобновилась только в 90-х гг. XX в. [Киштанова 1999: 3].

Свидетельством широчайшей популярности этих божеств, любви к Таре-покровительнице среди калмыков является наличие большого количества танок (*дарцг*) с изображением *Нохан Дэрк* и *Цаһан Дэрк*, хранящихся в настоящее время в фондах Национального музея РК им. Н. Н. Пальмова, а также в коллекции буддийских предметов культа академии имени Маймонида, которая экспонировалась в г. Элисте в стенах республиканского музея. В указанных коллекциях много дарцг с изображениями божества Тары, они различаются лишь размерами и мастерством исполнения. Есть экспонаты, предназначенные для украшения интерьеров храма (высотой 1,5 м), а также совсем малые (40 см) для домашнего алтаря [Нурова 2007: 156].

Еще одним подтверждением особого отношения калмыков к Зеленой Таре можно считать вышитую шелковыми нитями в технике лицевого гладьевого шитья танку, хранящуюся в настоящее время в фондах Ставропольского государственного объединенного краеведческого музея им. Г. Пправе. Она была вышита руками юных девушек в хуруле Большедербетовского улуса под руководством опытного ламы в начале XX в., к празднованию 300-летия семьи Романовых. В буддийской танке, вышитой калмыцкими мастерицами, облик Зеленой Тары полностью соответствует канонам. Кроме центральной фигуры Тары, на танке вышиты фигуры двадцати одной Тары, защитников Учения, а также (в верхней ее части) Будды Шакьямуни с учениками Кхедрубом-

<sup>3</sup> Вероятно, речь идет о хамбо-ламе Агване Доржиеве.

ринпоче и Гьялцабом-ринпоче. В нижнем поле танки вышиты защитные божества, традиционные для школы Гелуг, каждое в окружении языков пламени: Каларупа, танцующий на буйволе; шестирукий Махакала, попирающий ногами белого Ганешу; Окон Тенгри (Лхамо) на муле [Нурова 2007: 156; Зеленая Тара 1992]. История этой танки печальна: после уничтожения буддийских храмов в 30-х гг. XX в. она пропала, но была случайно обнаружена спустя десятилетие сотрудницей музея на одном из рынков Ставрополя.

У калмыков Тара символизирует материнское начало, может даровать чадородие, считается спасительницей от всех бед, недаром ее называют по-калмыцки *Дэрк* (сокращенное от *Дара* + *эк* — ‘Тара-мать’). Уничтожение буддийских церквей в Калмыкии в 30-х гг. XX в., гонения на священнослужителей стали причинами утраты калмыцкой традиции изготовления культовых атрибутов и танкописи, культового декоративно-прикладного искусства. Начавшиеся в конце 90-х гг. XX в. процессы возрождения этнической культуры калмыков затронули и религиозную сферу, однако попытки изготовления культовых предметов являются реконструкциями, так как утрачены каноны и собственно калмыцкие традиции, приемы и формы, символика в изготовлении религиозных предметов, сформировавшиеся на протяжении XIX–XX вв. В настоящее время практически вся буддийская атрибутика завозится из Монголии, Тибета и Китая. В связи с этим отметим одну особенность: если в первое время востребована была любая продукция с буддийской тематикой и символикой, то в настоящее время, по мере накопления знаний о калмыцкой форме буддизма, отдается предпочтение тем атрибутам и изображениям божеств, которые, по мнению калмыков, имеют сходные специфические черты с калмыцкой формой буддизма.

У калмыков, как и у других буддистов, распространено верование, что особого расположения божества можно добиться, если самостоятельно изготовить его изображение. Поэтому изображение Зеленой Тары пользуется большой популярностью среди калмыцких мастериц-рукодельниц, наравне с изображением Будды Шакьямуни. Изображения Тары выполняются в технике вышивки крестом или бисером по готовым схемам или самостоятельно составленным,

при этом предпочтение отдается тем ее изображениям, которые имеют, по мнению мастериц, сходство со старинными калмыцкими *дарцг*.

Декоративно-прикладное искусство калмыков было связано с традиционным кочевым бытом, являясь его неотъемлемой частью. Специфические черты отличали и калмыцкую культовую форму декоративно-прикладного искусства. На протяжении определенного периода сформировались характерные черты, отличавшие состав и изображения буддийских божеств. Особое почитание Зеленой Тары — одного из любимых персонажей буддийского пантеона у калмыков, отражается и поныне во все более широкой практике выполнения ее изображений — согласно этническим традициям, в технике вышивки.

#### Литература

- Бакаева Э. П.* Символика мандалы и бхавачакры в ламаистском искусстве // Материальная и духовная культура калмыков. Элиста: КНИИ ИФЭ, 1983. С. 109–123.
- Батырева С. Г.* Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. Элиста: НПП «Джангар», 2006. 160 с.: ил.
- Батырева С. Г.* Старокалмыцкое искусство. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991. 127 с.: ил.
- Житецкий И. А.* Очерки быта астраханских калмыков: этнографические наблюдения 1884 – 1886 гг. М.: тип. М. Г. Волчанинова, 1893. 87 с. Репринтное издание: Элиста: Калм. гос. галерея, 1991. 87 с.
- Жуковская Н. Л.* Тара // Буддизм: словарь. М.: Республика, 1992. С. 237–238.
- Жуковская Н. Л.* Ламаизм и ранние формы религии. М.: Наука, 1977. 198 с.
- Калмыцкие молитвы / сост. Н. М. Дандырова. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1999. 160 с.
- Зеленая Тара / вст. статья И. Г. Ковалева, Т. Ц.-У. Бембеевой / пер. на калм. язык А. П. Чучеевой. Элиста: Калм. гос. картин. галерея, 1992. 32 ил.
- Киштанова М.* Степная легенда // Известия Калмыкии. 1999. 22 янв. № 13. С. 3.
- Митиров А. Г.* Об особенностях ламаистской культовой практики калмыков // Вопросы истории ламаизма в Калмыкии. Элиста: КНИИФЭ, 1987. С. 58–70.
- Нурова Г. В.* Образ женского божества в буддизме Махаяны // Вестник Института комплексных исследований аридных территорий. 2007. Т. 2. № 2 (15). С. 155–160.

- Смирнов П. Путевые записки по калмыцким степям Астраханской губернии. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991. 248 с.
- Соколова М. С. Декоративно-прикладное искусство в системе «культура-искусство-производство» // Вестник Оренбургского государственного университета. Оренбург: ОГУ, 2007. С. 57–63.
- Сумья Д. Традиция почитания Тары в буддизме // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2012. № 3. С. 70–75.
- Эдоков А. В. Декоративно-прикладное искусство Алтая (с древнейших времен до наших дней). Горно-Алтайск: Горно-Алтайская тип., 2006. 179 с.
- Эрдниева У. Э. Калмыки (конец XIX – начало XX вв.) историко-этнографические очерки. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970. 312 с.
- References**
- Bakaeva E. P. *Simvolika mandaly i bhavachakry v lamaistском iskusstve* [Symbolism of mandala and bhavachakra in Lamaist art]. *Material'naya i dukhovnaya kul'tura kalmykov* [Material and spiritual cultures of the Kalmyks]. Elista, Kalmyk Research Institute of History, Philology and Economics Press, 1983, pp. 109–123 (In Russ.).
- Batyreva S. G. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX–nachala XX vv.* [Folk decorative and applied arts of the Kalmyks: the 19<sup>th</sup>–early 20<sup>th</sup> cc.]. Elista, Dzhangar Publ., 2006, 160 p. (In Russ.).
- Batyreva S. G. *Starokalmytskoe iskusstvo* [Old Kalmyk art]. Elista, Kalm. Book Publ., 1991, 127 p. (In Russ.).
- Edokov A. V. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Altaya (s drevneyshikh vremen do nashikh dnei)* [Decorative and applied arts of the Altai (from the earliest times to the present days)]. Gorno-Altaysk, Gorno-Altaysk Print. House, 2006, 179 p. (In Russ.).
- Erdniev U. E. *Kalmyki (konets XIX–nachala XX vv.) istoriko-etnograficheskie ocherki* [The Kalmyks (late 19<sup>th</sup>–early 20<sup>th</sup> cc.): historical and ethnographic sketches]. Elista, Kalm. Book Publ., 1970, 312 p. (In Russ.).
- Kalmytskie molitvy. Sost. N. M. Dandyrova* [Kalmyk prayers. Comp. by N. Dandyrova]. Elista, Kalm. Book Publ., 1999, 160 p. (In Russ.).
- Kishtanova M. *Stepnaya legenda* [A legend of the steppe]. *Izvestiya Kalmykii* (Kalmykia's News), No. 11, 22 January 1999, p. 3 (In Russ.).
- Kovalev I. G., Bembeeva T. Ts. *Zelenaya Tara* [Green Tara]. Elista, 1993 (In Russ.).
- Mitirov A. G. *Ob osobennostyakh lamaistской kul'tovoy praktiki kalmykov* [Peculiarities of Lamaist cult practices among the Kalmyks]. *Voprosy istorii lamaizma v Kalmykii* [Lamaism in Kalmykia: issues of history]. Elista, Kalmyk Research Institute of History, Philology and Economics Press, 1987, pp. 58–70 (In Russ.).
- Nurova G. V. *Obraz zhenskogo bozhestva v buddizme Makhayany* [The female deity's image in Mahayana Buddhism]. *Vestnik Instituta kompleksnykh issledovaniy aridnykh territoriy* [Bulletin of the Institute for Comprehensive Studies of Arid Territories], 2007, vol. 2, No. 2 (15), pp. 155–160 (In Russ.).
- Smirnov P. *Putevye zapiski po kalmytskim stepyam Astrakhanskoy gubernii* [Notes of a journey through the Kalmyk Steppe of Astrakhan Governorate]. Elista, Kalm. Book Publ., 1991, 248 p. (In Russ.).
- Sokolova M. S. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo v sisteme «kul'tura-iskusstvo-proizvodstvo»* [Decorative and applied arts within the system 'Culture-Art-Production']. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* (Vestnik of the Orenburg State University), Orenburg, Orenburg State University Press, 2007, pp. 57–63 (In Russ.).
- Sumyaa D. *Traditsiya pochitaniya Tary v buddizme* [Tradition of veneration of Tara in the Buddhism]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN* (Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanities of the RAS), 2012, No. 3, pp. 70–75 (In Russ.).
- Zelenaya Tara. Vst. stat'ya I. G. Kovaleva, T. Ts.-U. Bembeevoy / per. na kalm. yazyk A. P. Chucheevoy* [Green Tara. Foreword by I. Kovalev, T. Bembeeva; Kalm. transl. by A. Chucheeva]. Elista, Kalmyk State Picture Gallery Press, 1992, 32 p. (In Russ. and Kalm.).
- Zhitetsky I. A. *Ocherki byta astrakhanskikh kalmykov: etnograficheskie nablyudeniya 1884–1886 gg.* [Astrakhan Kalmyks: sketches of everyday life (ethnographic observations of 1884–1886)]. Moscow, M. Volchaninov Press, 1893, 87 p. Reprint. Elista, 1991, 87 p. (In Russ.).
- Zhukovskaya N. L. *Lamaizm i rannie formy religii* [Lamaism and early forms of religion]. Moscow, Nauka Publ., 1977, 198 p. (In Russ.).
- Zhukovskaya N. L. *Tara* [Tara]. *Buddizm: slovar'* [Buddhism: a definition dictionary]. Moscow, Respublika Publ., 1992, pp. 237–238 (In Russ.).

УДК 39

## **Образы божеств в декоративно-прикладном искусстве калмыков: Зеленая Тара**

Татьяна Исаевна Шараева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> старший научный сотрудник, Калмыцкий научный центр РАН (Элиста, Российская Федерация). E-mail: sharaevati@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается калмыцкая буддийская традиция через призму выражения образа в декоративно-прикладном искусстве. Автором отмечается взаимосвязь традиции народного декоративно-прикладного искусства у калмыков с кочевым образом жизни, выделены некоторые особенности декоративно-прикладного искусства в религиозной сфере, обусловленные автономным развитием буддизма в степях Северного Прикаспия после ликвидации Калмыцкого ханства в конце XVIII в. и прекращения отношений с буддийским миром в Центральной Азии. В статье показано, что в ходе различных исторических событий в течение небольшого отрезка времени калмыки не только перешли на оседлый образ жизни, но и практически утратили материальную культуру, а с ней и самобытные традиции в декоративно-прикладном искусстве, в том числе в изготовлении буддийских икон и буддийской скульптуре.

В калмыцкой традиции сформировались «свои» образы божеств буддийского пантеона, преломленные через призму синкретизма религии и народного буддизма. Особо почитаемым у калмыков был в прошлом и остается поныне образ божества Зеленая Тара, связанного в мировоззрении калмыков с культом матери-прародительницы. В современных реалиях почитание образа Зеленой Тары приобретает новые черты, что отражается в новых формах декоративно-прикладного искусства калмыков.

**Ключевые слова:** калмыки, религия, декоративно-прикладное искусство, танки, божество Тара.