

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московская государственная художественно-промышленная
академия им. С.Г. Строганова»

На правах рукописи

УДК 745/749+7.032(31)

Курасов Сергей Владимирович

**ИСКУССТВО ТИБЕТА (XI-XX ВВ.)
КАК ЕДИНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА:
ИКОНОЛОГИЯ И СЕМИОТИКА**

Специальность: 17.00.04

Изобразительное, декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Диссертация

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

научный консультант – доктор искусствоведения профессор

Лаврентьев А.Н.

Москва 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ИСКУССТВО ТИБЕТА: ИСТОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ	24
1.1. История исследования искусства Тибета	26
1.1.1. Исследования и экспедиции до конца XIX в. Начало русской тибетологии	26
1.1.2. Исследования по искусству Тибета конца XIX – первой половины XX в.: подходы к иконографии	29
1.1.3. Исследования второй половины XX – начала XXI в.: методология и принципы	40
1.2. Методология исследования искусства Тибета: иконография vs иконология	59
1.2.1. Иконология как герменевтика сакрального искусства	60
1.2.2. Иконологический подход в приложении к традиционному искусству Тибета.....	72
Глава 2. ТИБЕТСКИЙ БУДДИЗМ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ОСНОВА ИСКУССТВА ТИБЕТА	79
2.1. Тибетский буддизм как преемник индийской традиции	81
2.1.1. Общие принципы буддизма махаяны	85
2.1.2. Ваджраяна в тибетском буддизме	89
2.2. Картина мира в тибетском буддизме и её отражение в искусстве	92
2.2.1. Космология тибетского буддизма	93
2.2.2. Человек в картине мира тибетского буддизма	99
2.3. Образы и символы тибетского буддизма: к иконографии культуры ..	104
2.3.1. Пантеон тибетского буддизма	105
2.3.2. Важнейшие символы иконографии тибетского искусства.....	110
ГЛАВА 3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ИСКУССТВ ТИБЕТА.....	121
3.1. Живопись Тибета: сюжет и символ	128
3.1.1. История и формы живописи. Танка, фреска, цакли	129
3.1.1.1. История и виды танка.....	138
3.1.1.2. Способ изготовления танка: духовное делание.....	143

3.1.1.3 Композиция, иконография, иконология: от формы к символу	150
3.1.1.4 Колористика и её символизм	161
3.1.2. Мандала как специфический жанр живописи Тибета	167
3.2. Скульптура Тибета: объёмное воплощение	177
3.2.1. Развитие тибетской буддийской скульптуры	180
3.2.2. Металлическая скульптура	184
3.3. Преходящее как жанр: особые виды изобразительного искусства Тибета.....	193
3.3.1. Скульптуры из масла.....	193
3.3.2. Песочные мандалы.....	197
ГЛАВА 4. НЕИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ ТИБЕТА	201
4.1. Архитектура Тибета: символизм и ландшафт	202
4.1.1. Монастырская, дворцовая и храмовая архитектура.....	205
4.1.2. Архитектура жилых поселений.....	217
4.1.3. Ступа как особый жанр символической архитектуры.....	220
4.2. Декоративно-прикладное искусство: ритуальные объекты	228
4.2.1 Молитвенные колеса (барабаны)	229
4.2.2. Амулеты-намка	234
4.2.3. Молитвенные флаги	237
4.2.4. Буддийские чётки.....	239
ГЛАВА 5. ЕДИНСТВО И КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИЧНОСТЬ ТИБЕТСКОГО ИСКУССТВА КАК СЛЕДСТВИЕ УНИКАЛЬНОСТИ ЕГО САКРАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ.....	247
5.1. Содержание искусства как его форма. Композиция и архитектоника искусства Тибета	248
5.2. Канон в тибетском искусстве как художественный метод сохранения и передачи смыслов	254
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	259
Список использованной литературы.....	264

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Искусство Тибета периода XI-XX вв. связано с эпохой формирования и существования уникального государства буддийской ненаследственной теократии и самобытной системы художественной культуры. Художественные традиции окружающих стран (Индия, Непал, Китай) были объединены и развиты в Тибете для создания оригинальной образно-символической системы искусства, важнейшей функцией которой стала художественная экспликация духовных истин тибетского буддизма.

Тибетское традиционное искусство включает в себя широкий круг памятников, которые сегодня, как в связи с необратимыми историко-политическими переменами в жизни Тибета, так и в связи с эзотерическим характером памятников, всё ещё недостаточно изучены. По иронии судьбы, масштабное исследование художественного наследия Тибета стало возможно лишь после падения многовековой государственной системы страны, то есть фактически с разрушением живой традиции. Тысячелетиями стоявшие храмовые и монастырские комплексы, уникальные пещерные фрески, богатейшее наследие скульптуры и живописи – невосполнимая большая часть этого наследия была разрушена во время «культурной революции», когда из более чем 7000 строений храмовой и монастырской архитектуры в Тибете осталась ничтожно малая часть, в частности только 8 монастырей. Сохранившиеся памятники, вследствие политики китайских властей в отношении въезда в Тибет и перемещения по стране, малодоступны исследователям-искусствоведам; они подвергаются выборочной реконструкции и при этом становятся сырьём для модных интерпретаций актуальными художниками, отнюдь не стремящимися к оценке или раскрытию исторического наследия.

Тибетский народ в изгнании сохраняет традиции великой культуры, однако сегодня уже не подвергается сомнениям необходимость осмысления

многовекового искусства Тибета как единого художественного целого.

Ни одна из стран Европы, Азии, Мезоамерики не сохранила во II тысячелетии н. э. традиции канонического искусства, подобной тому, что была создана в Тибете. Опыт осмысления канонов и образов буддизма, свойственный для буддийского искусства Индии, Непала и Китая, был суммирован, глубоко переработан и развит как художественное единство в культуре Тибета на протяжении всего второго тысячелетия н. э. Ни в одной из буддийских стран в период XI-XX в. н. э. не происходило настолько обширной деятельности в различных направлениях искусства, как это было в Тибете. При этом практика художественного творчества существовала и развивалась в постоянном взаимодействии с его теорией, осмысливаемой в сводах канонического искусства. Существенный вклад в богатство форм традиционной тибетской культуры был внесён этими трактатами об искусстве как пути духовного становления, сочинением которых занимались виднейшие духовные деятели, такие как основатель школы гелугпа Цзонхава (1357-1419). Именно в Тибете представления об искусстве как идеальном выразительном средстве для духовных сущностей и идей буддизма оформились в стройную систему, где каждому оттенку смысла был соотнесён знак, и каждый жест, нюанс архитектуры или колористики получил каноническое значение; и именно здесь эта система была воплощена в единый комплекс искусств, который сегодня по праву признается существенной частью мирового культурного наследия, к сожалению, стремительно утрачиваемого.

Трагические события истории Тибета в XX веке привели к систематическому и массовому разрушению памятников духовного искусства. Несмотря на заявленную китайским правительством реконструкцию памятников тибетского искусства, до сегодняшнего дня сотни величественных культовых строений остаются брошенными, переходя в статус памятников археологии; то же относится к памятникам живописи и скульптуры. Исследование этих памятников и построение общей картины

единого художественного пространства иконологии тибетского искусства представляется необходимым также и для фиксации невосвратимо уходящего наследия уникальной страны и духовной традиции. Кажущиеся обнадёживающими известия о реконструкции тибетских памятников китайским правительством в действительности открыли новый пласт проблем сохранения культурного наследия страны.

В настоящее время, в связи с продолжающейся экспансией Китая не только в политическую, но и в культурную жизнь Тибета, приходится признать, что восстановление полного облика эзотерического во многом тибетского искусства в полной мере невозможно. Однако задачей современного тибетоведения и искусствоведения в его рамках является утверждение самобытности и уникальности опыта тибетского искусства, так как само завоевание Тибета стало возможным вследствие распространения Китаем мифа о вторичности и даже «извращённости» культуры Тибета как «неполноценного» варианта китайской культуры. Примером такой мифологизации стало понятие ламаизма, использованное китайскими политиками для доказательства «перерождения» истинного буддизма в Тибете в некую насильственную теократию, «крепостническо-рабовладельческий режим». Такого же рода мифы распространяются и о тибетском искусстве, «жемчужине в сокровищнице китайской нации», которое только после «мирного освобождения Тибета» вышло «на широкую сцену служения всему народу»¹. Все это побуждает нас сегодня к искусствоведческому анализу памятников тибетского искусства как самостоятельного культурного явления, отражающего самобытность тысячелетней духовной культуры Тибета.

Непонимание смыслов форм и иконографии тибетского искусства ведёт к забвению, искажению и уничтожению ценнейшего пласта мирового искусства, к утрате исторической памяти.

¹ Нимацянцзан В.Ц. Исторический статус Тибета Китая. – Пять континентов, 2003. – С. 308, 312.

Исследование и понимание содержательных основ тибетского искусства в его целостности помогает раскрыть его истинную духовную ценность и значение для понимания и практики буддийского вероучения. На идеологическом уровне отказ от осмысления традиционного тибетского искусства, перевод его в разряд «всего лишь» искусства религиозного, то есть мелкого по теме и ограниченного по применению, ведёт к непониманию культуuroобразующей сущности северного буддизма, познание которой немаловажно не только для тибетцев, но и для жителей тех регионов России, которые именно от Тибета восприняли традицию северного буддизма – Бурятии, Туве, Калмыкии, на Алтае, в Забайкальском крае, Иркутской области и пр. Опыт построения единой системы духовного искусства в отдельно взятом государстве сегодня является крайне ценным при поисках самоидентификации российской культуры и церковного сообщества.

Степень изученности темы исследования

При всей обширности материала исследования и существенной близости границ страны, исследования по истории искусства и особенно архитектуры Тибета в России появляются в последние десятилетия всё реже, выпускаются большей частью каталоги со вступительными статьями. Показательно содержание коллективных монографий, сборников статей, материалов конференций по востоковедению, появившихся в последние годы. В особенности немного внимания уделяется содержательным аспектам тибетского традиционного искусства, которое, вследствие сложившегося стереотипного отношения к нему как к «религиозному» и консервативному, не всегда получает достаточно глубокую интерпретацию.

Первые сведения о Тибете в Европе, в частности характеристики тибетского искусства и культуры, были привезены в Европу деятелями католических миссий. Основатели научной тибетологии венгерец Александр Чома де Кёрёш, а также француз Филипп-Эдуар Фуко были составителями тибетских грамматик и словарей.

Отечественная тибетология характеризовалась собственными

факторами развития, которые были обусловлены исследованием и описанием народов России и сопредельных территорий, связанных с Тибетом культурой и религией. В результате первых экспедиций, направленных в начале XVIII века Петром I в Сибирь, российские исследователи привезли тибетские материалы, обогатившие созданную в Санкт-Петербурге российскую Академию наук. Выдвинутая Г.Я. Кером, С.С. Уваровым, И.О. Потоцким идея создания «Азиатской Академии» послужила основанием к открытию в университетах России кафедр востоковедения. Начало научного изучения тибетской культуры в России связано с именем Я.И. Шмидта.

Материалы для исследования буддийской культуры содержатся в отчётах среднеазиатских экспедиций, предпринятых в начале XIX в., до того как владения Далай-ламы стали недоступны для европейцев. Нужно отметить исследования буддийской космологии на материалах северо-буддийских источников в работах основателя научного монголоведения О.М. Ковалевского. Его ученик А.М. Позднеев опубликовал несколько книг, затрагивавших искусствоведческую тематику; несмотря на компилятивность этих работ, они содержали массу ценного материала, в частности описание не сохранившихся впоследствии памятников.

В период конца XIX – начала XX века (1880-1917 гг.) интерес к Тибету, возросший в мировой культуре, повлёк за собой и развитие интереса к тибетскому искусству. В описании путешествия по Тибету известного востоковеда Г.Ц. Цыбикова охарактеризованы многие памятники материальной культуры. Также успешным стало путешествие Б.Б. Барадийна, посетившего Лавран и оставившего подробное описание этого монастыря, быта его обитателей, а также буддийской философии.

Таким образом, к началу XX века сложилась богатая отечественная традиция изучения тибетского искусства, в которой внимание уделялось религиозным аспектам культуры и своеобразной «инвентаризации» памятников, то есть формированию свода объектов и их типологии.

Важнейшими задачами исследований тибетского изобразительного

искусства стали идентификация изображений (как живописных, так и скульптурных) и создание иконографии. Первым альбомом такого рода стал изданный Е. Пандером «Das Pantheon des Tshangtsha Hutuktu», где были представлены 190 изображений. Немецкий учёный проф. А. Грюндевель осуществлял описание крупнейшего собрания буддийских изображений и ламаистских предметов культа, принадлежавших Э.Э Ухтомскому, и перевод части книги Грюндевеля был также издан в серии «Библиотека буддиста». Этот учёный первым отметил соотношение иконографических текстов и изображений, отметил важность соблюдения точного канона, то есть задал традицию исследования в русле иконометрии. С.Ф. Ольденбург в 1903 году был опубликован альбом буддийской иконографии, воспроизводящий тибетский ксилограф XVIII в. Для России это было первое издание подобного рода, которым широко пользовались как справочником во всем мире при работе с коллекциями буддийских изображений. С.Ф. Ольденбург отстаивал идею независимости тибетской живописи от китайской традиции в пользу близости к индийской.

В результате экспедиций первой половины XX века в научный обиход был введён новый художественный материал, описаны и систематизированы памятники материальной и духовной культуры буддизма; европейские исследователи обратились к изучению буддийской иконографии.

В 1920-30-е годы художественный материал был существенно обогащён благодаря экспедициям Г.Ф. Осборна и Р.Ч. Эндрюса, С. Хедина, Х. Хаслунга-Кристенсена. Нужно отметить и сопровождаемые большим фотоматериалом работы по культуре Тибета англо-индийского тибетолога Ч.А. Белла. Особенно богатый искусствоведческий материал был собран в ходе экспедиций под руководством Н.К. Рериха; он стал основой для написания труда Ю.Н. Рериха (1902-1960) «Тибетская живопись», фундаментального исследования по иконографии тибетского буддизма. Надо отметить публикацию Е. Кларком двух буддийских пантеонов, найденных в Пекине А. Сталь-Гольдштейном.

В эти же годы появились исследования авторов из близких к Тибету регионов. Большой вклад в исследования буддийской, в том числе тибетской иконографии, внёс Б. Бхаттачарья, в частности он исследовал соотношение «текст-изображение». Эту проблему рассматривали в своих исследованиях другие учёные того времени, в частности Элис Гетти (A. Getty) в своей монографии «Боги северного буддизма: их история и иконография» (1914). Автор замечает, что тибетское искусство имеет подчеркнуто самостоятельный характер: отмечает независимость тибетской архитектуры, отдалённо напоминающей египетскую; оригинальность тибетской скульптуры, освободившейся от непальского влияния, а также тибетской живописи, отличающейся крайней яркостью колористики.

Философ-традиционалист Ананда Кумарасвами (A. Coomaraswamy) исследовал искусство буддизма, обобщив свои наблюдения в книге «Элементы буддийской иконографии» (1935). В рамках своей концепции он исследовал буддийское искусство в его соотношении с ведической философией, а также с мировой мистической традицией, то есть в контексте единой примордиальной культуры. Традиционалистский подход позволил автору проводить параллели, облегчающие интерпретацию отдельных символических образов, и применять иконологический по сути метод выхода от символа, образа к его метафизической составляющей.

К середине XX века намечается поворот в сторону детализации исследований памятников тибетского искусства, попытки выявить особенности его историко-культурной эволюции.

Антрополог Американского музея естественной истории Антуанетт Гордон (A. Gordon) опубликовала исследование «Иконография тибетского ламаизма» (1939), в котором была предложена первая методика идентификации персонажа по деталям изображения. Обзорная работа А. Гордон «Тибетское религиозное искусство» (1952) стала первой американской интерпретацией художественного наследия Тибета. Нужно отметить также работу немецкого исследователя Ф. Лессинга,

участвовавшего в экспедиции С. Хедина, его описание храма Юнхэгун.

В 1930-х годах масштабные исследования были проведены итальянским тибетологом Дж. Туччи. В результате экспедиций в Тибет им собраны уникальные исторические и этнографические материалы: буддийские и бонские тексты, скульптуры, танка, а также фотодокументы. Книги Туччи, также как и работы Е. Кларка, дают тибетский изобразительный материал в его контексте (изображение – храм). Туччи ошибочно считал, что в Тибете не существовало собственных трактатов по буддийскому искусству, а использовались лишь индийские.

Ученик Туччи Р. Небески-Войковитц в книге «Оракулы и демоны Тибета» (1956), комментируя традиционную иконографию, касался истории происхождения тибетских божеств-защитников, истории бон и более древних традиций, особенностей религиозных ритуалов. Л.А. Уэделл в своей книге «Буддизм Тибета, или ламаизм» (1934) обращался к искусству как способу выражения метафизических религиозных идей. В период середины XX века появились и работы, касающиеся скульптурного наследия Тибета. Это в первую очередь книги Д. Банерджи «Восточно-индийская школа средневековой скульптуры» (1933), С.А. Сарасвати «Исследование индийской скульптуры» (1957).

Глубоко исследовала вопросы тибетского искусствоведения русская тибетологическая школа в первой половине XX века.

В рамках научной деятельности Института востоковедения в Ленинграде в довоенный период велись исследования по грамматике тибетского языка (Ф.И. Щербатской, А.И. Востриков), исторической литературе (А.И. Востриков), готовился к изданию тибетско-русский словарь; исследовалась традиционная медицина Тибета (Б.В. Семичов), буддийские философские тексты (Ф.И. Щербатской, Е.Е. Обермиллер, С.Ф. Ольденбург). Блестяще начатая работа прервалась в эпоху репрессий. После возвращения Института из эвакуации Тибетский Кабинет как таковой перестал существовать.

В 1950 г. произошла реорганизация Института востоковедения в Москве. После работы по описанию тибетских документов В.С. Воробьевым-Десятовским (1928-1956) работу по обработке тибетских рукописей и ксилографов продолжили М.И. Воробьева-Десятовская и Е.И. Кычанов. К этому времени коллекция безмерно возросла за счёт ксилографов, принятых из Института религии и атеизма АН СССР. Ту незначительную часть фонда, которую удалось разобрать и разложить, пришлось смешать с неразобранными рукописями в связи со срочным перемещением тибетского фонда в 1960 г. в тесное помещение, где всякая работа с рукописями на время стала невозможной. Две небольшие комнаты продолжают оставаться главным хранилищем тибетских рукописей вплоть до настоящего времени. Нужно отметить работу Asian Classics Input Project по составлению компьютерного каталога данных тибетских рукописей и ксилографов.

Вторая половина XX века для Тибета была ознаменована китайской экспансией; вместе с тем существование тибетского правительства в изгнании приоткрыло духовные традиции Тибета миру, в том числе сделав более доступными материалы по различным видам искусств, технологии их выполнения и символике.

В 1970-е годы в Германии были предприняты серьёзные исследования по буддийской иконографии: К. Загастер и Л.Ш. Дагьяб предложили идентифицировать экспонаты по совокупности внешних признаков, надписям и по соотношению с каноническими текстами.

Новые отечественные публикации по искусству северного буддизма стали появляться с конца 1970-х годов. Работы К.М. Герасимовой, в частности монография «Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций», вводят в научный оборот новые тексты и факты, раскрывают принципиально новое понимание иконометрического канона как применение философской категории системной меры к эстетическому моделированию иконографического образа.

Книга Л.Н. Гумилева «Старобурятская живопись» намечает путь

исследования искусства северного буддизма в контексте исторических событий и противоборства религиозных доктрин, сакральной символики и трактовки иконы в качестве своеобразного пиктографического письма. Также Л. Гумилев, вслед за Ю. Рерихом, повторяет мысль о сходстве эстетических установок творцов русских икон и танка, что свидетельствует о плодотворности использования методологии исследования русской иконописи при рассмотрении буддийской живописи.

Работы Е.Д. Огневой, содержащие переводы и комментарии к тибетским текстам, стали весьма важным этапом в развитии теоретической базы исследований иконографии тибетского буддизма. Е.Д. Огнева также исследует принципы классификации иконографии тибетского буддизма, переводит иконометрический трактат средневекового автора Цзонхавы.

Необходимо упомянуть весьма значимые исследования скульптуры Э.В. Ганевской; работы А.Ф. Дубровина, Н.В. Дьяконовой и др. Исследования Н.Л. Жуковской о ламаизме содержат развёрнутые комментарии по главнейшим иносказательным образам живописи.

Итогом исследований искусства Тибета конца XX века стало обнаружение и анализ документов и материалов, указывающих на самостоятельность тибетского искусства по отношению к китайскому и индийскому влияниям. В результате формируется сложная картина взаимоотношений культуры, власти, живописных канонов и религиозных доктрин. Вместе с тем представляется необходимым дальнейшее углублённое изучение и анализ данной проблемы.

Особое место в мировом тибетоведении занимает директор Межнациональной академии индийской культуры Локеш Чандра. С середины 60-х годов он предпринял труд по публикации нового тибето-монгольского пантеона. Фундаментальным трудом стал 15-томник Л. Чандры «Словарь по буддийской иконографии», в котором информация систематизирована в алфавитном порядке, сопоставлены образы божеств из разных источников. Эта работа стала настольной для исследователей

искусства Тибета. Локеш Чандра пишет: «Тибетское искусство есть иллюстрация понимания внутреннего опыта в паломничестве в бесконечную вездесущность космического сознания. Это очищенная медитативная вселенная, призванная внести в нашу среду равновесие и спокойствие»². Труды Локеша Чандры, таким образом, сочетают в себе иконографический (описательный) и иконологический (иносказательный) подходы.

Иконографическая работа ведётся и в нашей стране. В 1970-80-е годы в Ленинградском музее религии и атеизма была предложена система идентификации буддийских изображений, опубликованная А.А. Терентьевым в 1981 году. Это один из наиболее значимых определителей со времени публикации двухтомной энциклопедии буддийских божеств Фредерика Бунса.

С 1990-х годов в России растёт число изданий коллекций буддийского искусства (Ц.-Б.Б. Бадмажапов, С.Г. Батырева, А.Л. Баркова, В.В. Деменова, Ю.И. Елихина, А.В. Зорин, Р.Н. Крапивина, И.Ф. Муриан, Т.В. Сергеева, В.Л. Успенский и др.).

Мировая наука последних десятилетий все более активно осваивает культурное наследие Тибета. Европейские учёные получили доступ к собраниям рукописей и документов Лхасы. Появилось большое количество ценных изданий. Не прекращается издание монографий и альбомов, посвящённых искусству северного буддизма. Нужно отметить обзорные публикации по истории культуры Тибета британских тибетологов Д.Л. Снеллгроува, Х. Ричардсона, М. Эйриса. Среди работ, посвящённых архитектуре Тибета, отметим монографии Ф. Денвуда, К. Ларсен и А. Синдинг-Ларсен. Среди работ по скульптуре Тибета выделим фундаментальные работы У. фон Шредера, а также труды Чандры Л. Риди.

Наибольшее внимание исследователи, как и ранее, уделяют изобразительным искусствам Тибета. Иконографические исследования

2 Lokesh Chandra. Tibetan art. – Niyogi Books, 2008. – P. 6-7.

буддийского искусства продолжает книга С. Лохиа. Историю раннего буддийского изобразительного искусства Тибета рассматривают П. ван Хэм и А. Стерн, Х. Стоддард, С. Коссак и Дж. Сингер. Непальское влияние в тибетской живописи исследовано в работе Д. Джексона. Фрескам XV в. посвящена одна из работ У. фон Шредера, жанру танка – книга Ф. Сангпо. Изданы исследования, посвящённые искусству построения песочной мандалы. Наконец, нужно отметить труды китайских исследователей, весьма активно описывающих памятники искусства Тибета. В ряде обобщающих работ последних лет делается попытка осветить искусство Тибета как единый феномен, и представлены различные концепции этого явления.

В исследованиях по искусству Тибета можно выделить два важнейших подхода, касающихся происхождения и самостоятельности культурной традиции: либо искусство Тибета рассматривается как во многом заимствованное, с подробным исследованием типологии культурных влияний (работы Р. Фишера, Дж. Туччи), либо акцентируется уникальность тибетского искусства, подчёркивается единство его духовной символики (Локеш Чандра). Второе направление мы считаем гораздо более методологически плодотворным. Анализ культурных влияний есть разложение культуры на составляющие (или составлявшие её когда-то) части; задачей же обобщающего исследования является синтез, выявляющий закономерности искусства Тибета как целого, как уникального феномена.

Сомнения в трактовке тибетской художественной культуры XI-XX вв. как собственно «искусства», наблюдаемые в работах современных исследователей, связаны с перенесением на искусство Тибета современного понимания творчества как создания эстетически нового феномена, «открытия по форме и изобретения по содержанию». Требование *новизны* в искусстве является данностью современного состояния эстетики, – «поэтики художественной модальности» (С. Бройтман), переход к которой в искусстве совершился в середине XVIII – начале XIX в.

В то же время тибетское искусство, гомогенное на протяжении

столетий, несомненно, подчиняется законам эйдетической (традиционалистской) эстетики. О противопоставлении традиционалистского (условно «восточного») и современного (условно «западного») подходов к искусству выразительно и точно писал А. Кумарасвами.

«Пред-иконографический» анализ искусства Тибета был задачей тибетологии начала XX века, только определявшейся с объёмами и направлениями исследований уникальной культуры. «Иконографический в узком смысле» анализ, идентификация образов, стал содержанием искусствознания в тибетологии на протяжении XX в. Очевидно, что иконология (или «иконография в широком смысле», как определял её Э. Панофский), то есть метод интерпретации, представляющий собой скорее синтез, чем анализ, призвана стать методологией обобщения накопленных знаний об искусстве Тибета на излёте его истории как независимого, прежде всего в духовном отношении, государства.

Иконологическое исследование тибетского искусства как целостного явления открывает путь к постепенному построению целостной истории традиционного, канонического искусства, что видится важнейшей стратегической задачей современного искусствознания.

Объектом исследования стало тибетское традиционное искусство XI – XX в., как изобразительное (живопись, скульптура), так и неизобразительное (архитектура, декоративно-прикладное искусство); теоретические тексты об искусстве и иконометрии (тибетские трактаты и комментарии к ним); историко-культурные и искусствоведческие тексты; обиходные представления периода об искусстве и культуре Тибета (по текстам книг, записок путешественников и мемуаров); памятники изобразительного (танка, цакли, скульптура) и неизобразительного (храмы, монастыри, городское строительство; декоративно-прикладные изделия) искусства Тибета.

Предметом исследования является искусство Тибета как единая художественная система, взятая в совокупности духовно-религиозного и

визуально-пластического опыта традиционного канонического искусства и культуры, а также художественные образы и идеи, лежащие в основе традиционного тибетского искусства, изобразительные, структурные, размерно-пропорциональные и формально-композиционные каноны, знаково-смысловое взаимодействие духовного содержания и художественной формы.

Целью исследования стало комплексное рассмотрение искусства Тибета как единой художественной системы, реконструкция смыслопорождающей стороны искусства традиционного Тибета в соотношении его изобразительных и неизобразительных видов и жанров, демонстрация её влияния на художественные формы памятников

Поставленная цель определила **задачи исследования**:

- выявление актуальных и перспективных направлений зарубежного и отечественного искусствоведения Тибета на различных этапах его существования;
- исследование и анализ влияния сакральных постулатов тибетского буддизма на семантику форм в тибетском искусстве;
- анализ школ и жанров живописи традиционного Тибета; выявление их связи с процессами духовного делания и буддийской мыслью;
- анализ роли структурно-художественных форм мандалы как специфического жанра искусства Тибета в интерпретации космологических представлений тибетского буддизма;
- исследование роли иконографических и иконометрических канонов в композиционном и образно-смысловом строе форм тибетской скульптуры, их изобразительных и размерно-пропорциональных особенностях;
- анализ происхождения и сакральных смыслов архитектурных форм;
- исследование специфических архитектурно-пространственных форм в тибетской культуре (ступ, храмов, монастырей, дворцов) в контексте духовных практик и темы памяти в буддийской культуре;
- анализ жанров и форм декоративно-прикладного искусства в

контексте взаимодействия культурных, климатических и духовно-религиозных факторов, концепция ежедневного благочестия как отражения образа жизни и структуры предметного мира.

Хронологические границы исследования охватывают период зарождения, формирования и становления основных жанров изобразительных искусств и форм неизобразительных искусств буддийского Тибета, то есть с XI по середину XX века н. э. Такая широта хронологического охвата неизбежно приводит к фрагментарности охвата материала, однако призвана возместить недостаток (если не полное отсутствие) аналитических искусствоведческих исследований по искусству Тибета. По мере необходимости автор обращался к истории более раннего периода (до XI в. н. э.), связанного со становлением буддийской традиции в Тибете и бытованием местной бонской религии. Кроме того, приводятся примеры и более поздних памятников, конца XX – начала XXI в., в том числе создающихся в настоящее время, сохраняющих тенденции развития традиционного тибетского искусства.

Источники исследования

Памятники живописи, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства, в т. ч. обследованные автором в составе экспедиций Русского географического общества и Фонда этнографических исследований «На грани миров»; иконографические трактаты средневекового Тибета, как переведённые на русский язык, так и нет; историко-культурные издания, издания по искусству, танка, цакли, скульптуры; графические и письменные источники, позволяющие судить об утраченных памятниках (зарисовки, описания, фотографии). Материалы из тибетского фонда Института восточных рукописей на базе Санкт-Петербургского Филиала ИВ РАН (Санкт-Петербург), из фондов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (Бурятия), Государственного музея истории религии (Санкт-Петербург), Государственного музея искусства народов Востока (Москва). Аутентичные альбомы: Набатчиков В. (сост.) Священные образы

Тибета. Традиционная живопись Тибета в собрании государственного музея Востока. – Самара, 2002; Ганевская Э., Дубровин А., Огнева Е. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ (каталог). – М., 2004; альбомы зарубежных исследователей. Большую помощь в работе и упорядочении материала оказал электронный каталог буддийских икон танка и цакли из собрания ИВР РАН (сост. А. Зорин, М.Б. Иохвин и др.).

Методологической основой данной работы является синтетически-интерпретационное исследование памятников искусства Тибета, которое углубляется анализом тематической современной и исторической литературы, что даёт возможность применить к предмету исследования методы иконологии. Большое внимание уделено символической системе воплощения культовой семантики в традиционном искусстве региона. Также в работе последовательно используются исторический и типологический методы, а также метод художественно-стилистического и сравнительного анализа.

Диссертация явилась результатом обобщения многолетних полевых и теоретических исследований автора по изучению памятников тибетского искусства и осмыслению его знаково-символических особенностей.

Научная новизна работы заключается в рассмотрении традиционного тибетского искусства в его целостности, с точки зрения не только формальной общности, но и содержательной взаимосвязи. Автором исследован обширный круг теоретических и иконометрических текстов, посвящённых как конкретным памятникам тибетской культуры, так и различным уровням выражения в них сакрального содержания. В научный оборот русской тибетологии введено множество не изученных ранее изданий и памятников. Впервые в отечественной науке применительно к традиционному искусству Тибета использованы иконологические методы исследования, апробированные в мировом искусствознании в интерпретационных исследованиях традиционной культуры европейского средневековья и

Возрождения. Обращение к культурному наследию буддизма вкупе с исследованием конкретных памятников позволило раскрыть и осмыслить место традиционного тибетского искусства в общем контексте мирового традиционного искусства. Анализ философии и теории искусства исследуемой длительной эпохи приводит к пониманию причин преобладания сакрального содержания, что закономерно для канонического искусства. Интерпретационный анализ не только дополняет существующие аналитические исследования отдельных памятников живописи, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства, но и ведёт к изменению современного взгляда на искусство Тибета как целое.

Положения, выносимые на защиту.

1. Искусство Тибета обнаруживает себя как самостоятельная художественная система, как внутренне обусловленное культурное целое, на зрелых стадия своего развития не зависящее от внешних влияний других культур и не определяемое ими. Самостоятельность искусства Тибета опирается на его включение в уникальный духовно-культурный комплекс тибетского буддизма и тибетской государственности. Осознание своих духовных лидеров в качестве «тулку» великих деятелей буддизма позволяло тибетцам видеть свою страну во вневременности, как проекцию сакрального мира на мир сансары, и воплощать это видение в памятниках искусства.

2. Построение модели взаимодействия духовно-религиозных и формально-стилистических факторов в развитии искусства Тибета как целостной художественной системы. Отражение религиозной доктрины и пути духовного совершенствования в иконографических и иконометрических канонах изобразительного искусства Тибета, а также неизобразительных видов искусства (архитектуры, прикладного искусства). Искусство, выражая определённое сакральное содержание, было методом освоения бытия. Иносказательное духовное значение приобретал каждый из объектов ежедневного использования.

3. Композиция и семантика мандалы концентрируют в себе важнейшие

философские проблемы буддизма, связанные с взаимоотношениями индивида и Вселенной. Сложное устройство космологии, позаимствованной тибетским буддизмом из индийской мифологии, стало базисом для изобразительных тенденций искусства, в частности символики стихий и элементов пейзажа, а также для обоснования антропологии буддизма. Искусство Тибета являлось не только результатом усилий буддийской мысли, но и одним из способов осмысления природы божественного, одним из философских аргументов.

С другой стороны, структурная основа мандалы указывает на наличие сквозных закономерностей формообразования, канонов пространственной организации, определяющих структуры, формы и композиции в архитектуре, живописи, прикладном искусстве.

4. Искусство Тибета рассматривается с позиций его духовного наполнения. Многообразие форм выступает как воплощение содержания искусства, однако такой подход выражает не аллегорический аспект (образ дистанцирован от смысла), но символический (образ сливается со знаком, един). Иконография Тибета, как показывает история тибетологии, накопила богатый материал; иконология, являющаяся специальным методом исследования канонического, «сакрального» искусства, искусства традиционалистской эстетики, каким является искусство Тибета, может и должна взять на себя задачи, которые неразрешимы в проблематике иконографии.

Теоретическая и практическая значимость работы

Настоящее исследование способствует более глубокому осознанию закономерностей исторического развития тибетского искусства, более полному пониманию основ художественной культуры тысячелетней эпохи. Исследование отдельных памятников искусства в контексте традиционной иконологии и символики способствует осознанию места тибетского наследия в мировом культурном процессе последнего тысячелетия. Полученные результаты и использованная методология исследования раскрывают

возможности углублённого исследования других национальных типов традиционного искусства, прежде всего топологически пограничных с миром северного буддизма.

Предмет, результаты и методика исследования, а также предложенные заключения о статусе канонического искусства могут быть использованы в различных областях искусствоведческой деятельности, а также применены в художественном образовании, в подготовке материалов для лекционных курсов и семинарских занятий.

Апробация работы

Поставленные в диссертационном исследовании научные проблемы, основные положения работы и результаты исследований были объектом обсуждения на научных и научно-практических конференциях различного уровня в 2010-2013 гг. Материалы исследования и основные заключения опубликованы в монографиях, в научных и научно-популярных статьях на русском и итальянском языках.

Тезисы работы были использованы при разработке учебного курса «Семантика проектно-графического моделирования в дизайне среды», который автор преподаёт в МГХПА им. С.Г. Строганова, и курса, читавшегося автором: «Архитектурно-дизайнерские проблемы предметно-пространственной среды канонических культур и колыбельных цивилизаций». Положения работы стали основой для разработки автором курса «История средового дизайна: семантика образов» в новом учебном стандарте.

Апробированная методика и некоторые результаты исследования были применены в научном руководстве, а также при консультировании студентов по вопросам подготовки дипломных и курсовых работ.

Отдельные объекты исследования, положения и принципы были использованы в научных консультациях при подготовке материалов Русского географического общества.

Структура диссертации определена поставленной целью и задачами исследования. Работа содержит введение, пять глав, заключение и приложения, общий объем текста более 11,5 а.л. Заключительная глава и заключение диссертации освещают вопросы взаимосвязи тибетского искусства с другими национально специфическими типами традиционного искусства. Библиографический список содержит более 220 наименований цитированных в исследовании и использованных при его подготовке изданий искусствоведческого, философского, этнографического, исторического, религиоведческого характера. Приложение составляет альбом иллюстраций, содержащий более 200 изображений памятников тибетского искусства.

ГЛАВА 1. ИСКУССТВО ТИБЕТА: ИСТОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

XX век, оказавшийся одним из наиболее драматичных в истории человечества, наглядно продемонстрировал западной цивилизации необходимость поиска мировоззренческих альтернатив, преодолевающих трагическую разорванность субъект-объектной картины мира. Одним из наиболее притягательных ориентиров, примеров незамутнённого традиционного опыта восточного мышления, стала культура Тибета как духовный центр буддизма ваджраяны. Вслед за русским исследователем С.Ф. Ольденбургом исследователи не перестают отмечать «поразительный консерватизм Тибета, представляющего нам удивительный пример страны, письменна <живопись – прим. автора> которой на протяжении с лишним тысячелетия не подверглись никакому изменению»³.

При всевозрастающей актуальности и популярности тематики тибетской культуры в течение XX века исследования по тибетскому искусству немногочисленны. Парадоксальность искусства Тибета как предмета искусствоведческого исследования заключается в отсутствии сколько-нибудь полных и концептуальных трудов, анализирующих это понятие в целостности. В то же время наличествует корпус публикаций по отдельным жанрам живописи Тибета, скульптуре, описания музейных коллекций и собраний.

Искусство, понимаемое в традиции тибетского буддизма как «форма Абсолютной реальности» (по определению тибетского учителя Цзонхавы)⁴, является неотъемлемой частью многовековой духовной традиции Тибета и её важнейшим способом репрезентации. Вместе с тем исследование искусства

3 Ольденбург С.Ф. материалы по буддийской иконографии Хара-Хото (Образа тибетского письма). – СПб.: Товарищество Голике и Вильборг, 1914. – С. 74.

4 Цит. по: Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: Дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1977. – С. 70.

Тибета прежде всего в иконографическом (описательно-идентификационном) и иконометрическом (каноническом) направлениях должно быть дополнено иконологическим подходом, прежде всего направленным на содержание, а не форму искусства; такой подход способен сказать о многовековой культуре и духовной идентичности Тибета больше, чем самые подробные формальные описания.

Эту точку зрения подчёркивает современный исследователь символики тибетской иконографии Р. Бир: «Понимание тибетского искусства через призму истории и искусствоведческой критики стало привычным для западных учёных и арт-дилеров. Эта область затрагивает происхождение, идентификацию, датировку, стиль и культурные влияния вместе с часто ненужными словесными описаниями композиций. Об иконографии, символическом или реальном значении в чисто буддийском контексте написано крайне мало <...> Идентификация божества не имеет ценности без понимания его качеств, которые имеют отношение к буддийским учениям, а не к истории искусства»⁵. Идентификация изображений тибетского искусства и классификация форм архитектуры есть необходимый этап исследования искусства Тибета; вместе с тем этот аналитический этап, длящийся уже не первое столетие, должен быть дополнен синтезом, обобщённой интерпретацией, подходы к которой даёт из искусствоведческих дисциплин только иконология.

Ведущий тибетолог XX столетия Ю.Н. Рерих в своей монографии 1929 г., посвящённой живописи Тибета, пишет: «В действительности всё ещё невозможно восстановить историю буддийского искусства на всех этапах его развития. Эта грандиозная работа ещё должна быть проделана, и мы можем лишь надеяться, что будущие исследования в данной области приблизят науку к решению этой задачи»⁶. Тибетология, прошедшая со времён

5 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, 2011. – С. xix-xx.

6 Рерих Ю.Н, Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 7.

публикации монографии почти столетний путь, действительно заметно обогащена материалом, были разработаны многообразные методы его исследования.

Литературу, посвящённую искусству тибетского искусства, мы разделили по хронологическому принципу, так как движение времени определяло как накопление исследовательского материала, так и развитие методологии.

1.1. История исследования искусства Тибета

История исследования тибетского искусства неотделима от истории тибетологии в целом. Взаимосвязанность буддийской философии и тибетской иконографии, традиционность искусства северного буддизма привели к тому, что тибетологи исследуют вопросы искусства наряду с другими проблемами истории, философии, лингвистики Тибета. Вместе с тем существует ряд специальных искусствоведческих работ по тибетскому искусству, внёсших большой вклад в описание искусства Тибета как уникального культурного феномена.

1.1.1. Исследования и экспедиции до конца XIX в. Начало русской тибетологии

Первые сведения о Тибете в Европе, в частности характеристики тибетского искусства и культуры, были привезены в Европу деятелями католических миссий. В частности, иезуит Ипполито Дезидери (1684-1733) по возвращении из Тибета написал «Исторические записки о Тибете» в 4 томах⁷, которые, однако, были опубликованы только в 1950-х гг. Основатели научной тибетологии венгерец Александр Чома де Кёрёш (1784-1842), а

7 Desideri I., Filippi F. De An Account of Tibet: The Travels of Ippolito Desideri of Pistoia, S.J. 1712-1727. – Routledge, 2004. – 536 p.

также француз Филипп-Эдуард Фуко (1811-1894) были составителями тибетских грамматик и словарей.

Отечественная тибетология характеризовалась собственными факторами развития, которые были обусловлены исследованием и описанием народов России и сопредельных территорий, связанных с Тибетом культурой и религией. В результате первых экспедиций, направленных в начале XVIII века Петром I в Сибирь, российские исследователи привезли тибетские материалы, обогатившие созданную в Санкт-Петербурге российскую Академию наук. Выдвинутая Г.Я. Кером (1692-1740), С.С. Уваровым (1786-1855), И.О. Потоцким (1761-1815) идея создания «Азиатской Академии»⁸ послужила основанием к открытию в университетах России кафедр востоковедения и восточных языков и исследованию, в частности, истории буддизма.

Тибетские тексты, фрески и скульптуры, найденные в 1720-м году в разрушенном ойратском монастыре Аблайн-хит на реке Иртыш, стали предметом исследований академика Г.Ф. Миллера (1705-1783), переведшего одну страницу тибетской рукописи на латынь, а также воспроизведшего в своей книге буддийские изображения и чертежи монастыря⁹. Некоторые описания буддийского пантеона, иконографии буддийских божеств содержатся в описаниях путешествий П.С. Палласа (1741-1811)¹⁰.

Начало научного изучения тибетской культуры в России связано с именем Я.И. Шмидта (1779-1847). Нужно отметить опубликованное Шмидтом исследование основных положений буддизма¹¹, а также перевод и

8 См., в частности: Уваров С.С. Мысли о заведении в России Академии Азиатской // Вестник Европы. – 1811. – № 1. – С. 27-52; № 2. – С. 94-116.

9 Müller G. F. De scriptis tanguticis in Sibiria repertis commentatio. – Comment. Acad., t. X, 1747.

10 Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи: В 3 т. – СПб., 1773-1788.

11 Schmidt I.J. Über einige Grundlehren des Buddhismus. // Mem. – 1832. – VI ser., t. 1. – S. 89-120, 221-262.

публикацию сборника джатак «Дзан-лун» («Мудрый и глупый»)¹². Труды Шмидта были продолжены А.А. Шифнером (1817-1879), который, в частности, подготовил к изданию тексты нескольких сутр канонической тибетской литературы¹³, а также исследовал отдельные сюжеты в буддийской литературе.

Материалы для исследования буддийской культуры содержатся в отчётах среднеазиатских экспедиций, предпринятых в начале XIX в., до того как владения Далай-ламы стали недоступны для европейцев. Это прежде всего экспедиции английских исследователей Т. Маннинга (Th. Manning) и У. Муркрофта (W. Moorcroft); французских миссионеров-лазаристов Э. Гюк (E. Huc) и Ж. Габе (J. Gabet), немецких путешественников братьев Герман, Адольфа и Роберта Шлагинтвейт.

Нужно отметить исследования буддийской космологии на материалах северо-буддийских источников в работах основателя научного монголоведения О.М. Ковалевского (1800-1878)¹⁴. Его ученик А.М. Позднеев (1851-1920) опубликовал несколько книг, затрагивавших искусствоведческую тематику: «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу»¹⁵, перевод и комментарии к «Сказанию о хождении в Тибетскую страну Мало-Дербетского Бааза-бакши»¹⁶; несмотря на компилятивность этих работ, они содержали массу ценного материала, описание не сохранившихся впоследствии памятников¹⁷.

12 Dzanglung oder der Weise und der Thor, th. I-II, St.-Pbg. – Lpz, 1843.

13 Нр.: Schiefner A. Das buddhistische Sutra der zwei und vierzig Satze // Bull. hist.-phil. – 1852. – Т. IX. – Стлб. 65-78.

14 Ковалевский О.М. Буддийская космология. – Казань: Университетская Типография, 1837.– 167 с.

15 Позднеев А. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1887.

16 Сказание о хождении в Тибетскую страну Мало-Дербетского Бааза-бакши: Калмыцкий текст с переводом и примечаниями, составленными А.М. Позднеевым. – СПб., 1897.

17 Шастина А.М. А.М. Позднеев // Mongolika-VI. Посвящается 150-летию со дня

Таким образом, к окончанию XIX века тибетологией были сделаны первые шаги: были предприняты первые экспедиции, начато исследование культуры Тибета как самобытного явления. Настоящий расцвет тибетологии в мире, выделение тибетского искусства как отдельной области научного исследования, произошёл в первой половине XX в.

1.1.2. Исследования по искусству Тибета конца XIX – первой половины XX в.: подходы к иконографии

В период конца XIX – начала XX века (1880-е – 1917 гг.) интерес к Тибету, возросший в мировой культуре, повлёк за собой и развитие интереса к тибетскому искусству. В этот период исследования включали описания памятников архитектуры, живописи, скульптуры наряду с историко-географической и этнографической характеристикой экзотического региона.

В этот период была организована Международная ассоциация по изучению Средней и Восточной Азии; основана издательская серия «Библиотека буддиста», включавшая лучшие работы тибетологов всего мира, в том числе каталоги искусства и описания памятников. Материалы по тибетскому искусству и культуре были существенно обогащены благодаря экспедициям П.П. Семёнова Тянь-Шанского, Н.М. Пржевальского, М.В. Певцова, Г.Н. Потанина, Г.Е. Грум-Гржимайло, В.А. Обручева, П.К. Козлова.

В описании путешествия по Тибету известного востоковеда Г.Ц. Цыбикова (1873-1930)¹⁸, одного из первых иноземных исследователей, тайно достигших Лхасы, охарактеризованы многие памятники материальной культуры. Самоотверженный путешественник посетил и описал важнейшие монастырские центры, сделал ряд уникальных фотографий. Также успешным

рождения А.М. Позднеева. – СПб., 2003. – С. 7-18; Бембеев Е.В. Лингвистическое описание памятника старокалмыцкой (ойратской) письменности: «Сказание о хождении в Тибетскую страну Малодербетовского Бааза-багши»: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 142 с.

18 См.: Цыбиков Г.Ц. Буддист-паломник у святынь Тибета. – Наука, 1991. – 254 с.

стало путешествие Б.Б. Барадийна (1878-1939), посетившего Лавран и оставившего подробное описание этого монастыря, быта его обитателей, а также буддийской философии, часть которого была опубликована в серии «Библиотека буддика»¹⁹. Так, Барадийн писал о религиозном значении искусства в Тибете: «Священные *изображения, книги и памятники* (caitya) являются тремя основными предметами почитания, – символами трёх элементов бытия Будды, – *тела, слова и мысли*. На эти предметы буддист должен смотреть как на символы, как на вспомогательные предметы для вызывания в человеке религиозных эмоций и чувств»²⁰.

К работе по созданию серии «Библиотека буддика» были привлечены крупнейшие специалисты мира. Вдохновителем серии был выдающийся учёный-востоковед С.Ф. Ольденбург (1863-1934), с деятельностью которого связано выделение искусства буддизма в качестве отдельного объекта научных исследований, публикация одного из первых в мире каталогов тибетского изобразительного искусства.

Важнейшими задачами исследований тибетского изобразительного искусства стали идентификация изображений (как живописных, так и скульптурных), создание иконографии. Первым альбомом такого рода стал изданный Е. Пандером «Das Pantheon des Tshangtsha Hutuktu», (1890)²¹, где были представлены 190 изображений.

Немецкий учёный проф. А. Грюндевель осуществлял описание крупнейшего собрания буддийских изображений и ламаистских предметов культа, принадлежавших Э.Э. Ухтомскому, и перевод части книги Грюндевеля был также издан в серии²². Грюндевель был одним из первых исследователей происхождения художественных особенностей буддийского искусства, который выделил в нем два преимущественных влияния:

19 Барадийн Б.Б. Статуя Майтрейи в Золотом храме в Лавране. – Л., 1924. – 116 с.

20 Барадийн Б.Б. Статуя Майтрейи в Золотом храме в Лавране. – Л., 1924. – С. 3.

21 Пандер Е. Пантеон Джанджа Хутухты. – Харбин, 1918.

22 Грюндевель А. Обзор собрания предметов ламаистического культа, ч. I. Тексты, ч. II. Рисунки. – СПб., 1905.

персидской и античной культур. Нужно отметить, что этот учёный первым отметил соотношение иконографических текстов и изображений, отметил характерную особенность искусства буддизма – соблюдение точности канона²³, то есть задал традицию исследования в русле иконометрии как средства определения канона пропорций и размеров изображения, о котором позже так писала М. Герасимова: «у каждого разряда пантеона – своя мера, свой набор обязательных признаков. Тип телосложения, форма лица, характерная поза глаз – все эти формальные признаки имеют знаковое значение, определяют функциональную и сущностную характеристику божества, указывают на его положение в системе пантеона»²⁴.

В 1903 году С.Ф. Ольденбург опубликовал альбом буддийской иконографии, воспроизводящий тибетский ксилограф XVIII в., напечатанный по книге тибетского ламы Джанжа Ролби Доржи (1717-1786) «Древо собрания 300 изображений»²⁵. Книга была снабжена тибетским алфавитным индексом и стала первым подобным изданием в России. Ольденбург предложил идентифицировать изображения посредством поиска аналога в альбоме; он одним из первых классифицировал буддийский пантеон на 12 групп. Этим альбомом широко пользовались как справочником во всем мире при определении коллекций буддийских изображений в буддийских музеях²⁶. Также исследователь впервые описал многие памятники буддийского искусства. С.Ф. Ольденбургом были изданы «Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото» (1914)²⁷, в которых, в частности, автор отстаивает идею независимости тибетской живописи от китайской традиции в пользу

23 Grunvedell A. *Mythologie du Bouddhisme au Tibet et en Mongolie*. – Leipzig, 1900. – P. 104.

24 Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / под ред. И.Ф. Муриан. – М.: Наука, 1973. – С. 117.

25 Сборник изображений 300 бурханов по альбому Азиатского музея имп. АН. С примечаниями, ч. I. Рисунки и указатели. – СПб, 1903. – 115 с.

26 Воробьева-Десятовская М.И., Савицкий Л.С. Тибетоведение // Азиатский музей – ленинградское отделение института востоковедения АН СССР. – М.: Наука, 1972. – С. 158.

27 Ольденбург С.Ф. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото (Образы тибетского письма). – СПб.: Товарищество Голике и Вильборг, 1914. – 80 с.

близости к индийской: «Образы тибетского письма <...> резко отличаются от образов китайского письма и дают неопровержимое доказательство того <...> основного, решающего влияния, которое индийская живопись имела на древнетибетскую <...> Это сразу отграничивает тибетскую живопись от китайской, так как индийская живопись по своим приёмам есть живопись западная – пластическая»²⁸.

В 1920-30-е годы круг памятников был существенно расширен благодаря экспедициям Г.Ф. Осборна и Р.Ч. Эндрюса, С. Хедина, Х. Хаслунга-Кристенсена. Нужно отметить и сопровождаемые большим фотоматериалом работы по культуре Тибета англо-индийского тибетолога Ч.А. Белла²⁹.

Особенно богатый искусствоведческий материал был собран в ходе экспедиций под руководством Н.К. Рериха; он стал основой для написания труда Ю.Н. Рериха (1902-1960) «Тибетская живопись»³⁰, фундаментального исследования по иконографии тибетского буддизма. Отмеченные этим крупнейшим исследованием по искусству Тибета принципы, цели и проблемы исследования предмета актуальны и сегодня. Так, Ю.Н. Рерих пишет: «Хотя полная история буддийского искусства все ещё не написана, мы уже можем заявлять о единстве его эволюции. <...> творения, порождённые совместным напряжением эллинского гения и индийского духа, вызванные к жизни учением Будды, пронесли свою неповторимую оригинальность через века»³¹. Отмечая индо-непальское влияние, Ю. Рерих говорит и о развитии самостоятельных школ живописи в Тибете, а затем переходит к анализу изображений, классифицированных по типам изображённых героев: будды, бодхисаттвы и пр.

28 Там же. – С. 74.

29 Bell Ch. A. The People of Tibet. – Oxford: Clarendon Press, 1928. – 319 p.; Bell Ch. A. The Religion of Tibet. – Oxford: Clarendon Press, 1931. – 235 p.; и др.

30 Roerich G. Tibetan Paintings. – Paris: P. Geuthner, 1925. – 175 p.; Рерих Ю.Н, Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – 144 с.

31 Рерих Ю.Н, Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 7.

Надо отметить публикацию Е. Кларком двух буддийских пантеонов, найденных в Пекине А. Сталь-Гольдштейном³²: первый том включает введение, библиографию, индексы божеств на санскрите, тибетском и китайском языках; второй – иллюстрации. Написанная на эту книгу Ю.Н. Рерихом в 1939 г. рецензия³³ заключала методологически важное предложение учёного: тексты дубтхаб (садхана), введённые в научный оборот Б. Бхаттачарьей, он предложил считать основным источником иконографии.

Большой вклад в исследования буддийской, в том числе тибетской иконографии, внёс Б. Бхаттачарья, в частности он исследовал соотношение «текст-изображение»³⁴. В своей монографии «Иконография индийского буддизма», построенной по принципу классифицированного пантеона, Бхаттачарья говорит о важнейшей задаче исследования буддийского искусства: «Проблема правильной идентификации образов <...> представляет реальную сложность, которую не раз пытались преодолеть великие учёные»³⁵. Его книга – очередной серьёзный шаг на этом пути.

Эту задачу решали в своих исследованиях другие учёные того времени, среди работ которых отметим некоторые наиболее важные исследования. Такова, в частности, книга Элис Гетти (A. Getty) «Боги северного буддизма: их история и иконография» (1914)³⁶, одна из первых в освещении предмета. Она замечает, что тибетское искусство «имеет подчеркнуто самостоятельный характер»³⁷: отмечает независимость тибетской архитектуры, «отдалённо напоминающей египетскую, но неизвестного происхождения»³⁸;

32 Clark E. Two Lamaistic Pantheons: In 2 v. – Harvard, 1937.

33 Roerich G. Two Lamaist Pantheons by E. Clark // The Vishva-Bharati Quarterly. – 1939. – Vol. 4, part 4. – P. 343-346.

34 Bhattacharya B. Sadhanamala. In 2 v. – Oriental Institute Baroda, 1925, 1928; Bhattacharya B. The Indian Buddhist Iconography. – Calcutta, 1959. – 514 p.

35 Bhattacharya B. The Indian Buddhist Iconography. – Calcutta, 1959. – P. 1.

36 Getty A. The gods of northern Buddhism: their history, iconography and progressive evolution through the northern Buddhist countries. – Oxford: Clarendon Press, 1914. – 400 p.

37 Ibid., p. xlv.

38 Ibid.

оригинальность тибетской скульптуры, освободившейся от непальского влияния, а также тибетской живописи, отличающейся крайней яркостью колористики³⁹. Автор замечала: «Исследования иконографии северного буддизма находится в зачаточном состоянии»⁴⁰, и в своей книге значительно расширила существующую иконографическую базу.

Философ-традиционалист Ананда Кумарасвами (A. Coomaraswamy) исследовал искусство буддизма, обобщив свои наблюдения в книге «Элементы буддийской иконографии» (1935)⁴¹. В рамках своей концепции он исследовал буддийское искусство в его соотношении с ведической философией, а также с мировой мистической традицией, то есть исследовал буддийское искусство в контексте (и с помощью) единой примордиальной традиции. Собеседниками Кумарасвами в разговоре об искусстве Индии становятся Блейк и Экхарт, Беме и св. Фома; однако эти, казалось бы, чуждые традиции буддизма примеры помогают прояснить механизмы мистического иносказания, используемые в буддийской живописи. На примере только трёх важнейших символов, характерных для раннего, неантропоморфного буддийского искусства, – древа жизни, лотоса и колеса, – Кумарасвами строит концепцию искусства буддизма как символического, говорящего об иной реальности. «Неиконический образ не более схож с Первопринципом, символом которого он является, чем «человеческая» форма. Воображать Его живым Древом, Агнцем или Голубем – такая же теологическая операция, как видеть его Человеком <...> не просто человеком, но Универсальной Формой»⁴². Говоря о происхождении универсального символизма, Кумарасвами утверждает: «Каким бы именем, личным или сущностным, – Сказанное Слово, Колесо обращений, Древо жизни или Огненный столп, – ни был бы он назван; в какой бы форме он ни

39 Ibid., p. xlvii.

40 Ibid., p. vii.

41 Coomaraswamy A.K. Elements of Buddhist iconography. – Munshiram Manoharlal, 1998. – 108 p.

42 Ibid. – P. 3.

представлялся <...> он, Татхагата, Агни Вайшванара, Брама-Праждапати, Христос, или Идея Мухаммада, один и тот же, его трон един»⁴³. Традиционалистский подход позволяет автору проводить параллели, облегчающие интерпретацию отдельных символических образов, и применять иконологический по сути метод выхода от символа, образа к его метафизической составляющей.

Антрополог Американского музея естественной истории Антуанетт Гордон (A. Gordon) стала автором книги «Иконография тибетского ламаизма» (1939)⁴⁴, в которой была предложена первая методика опознания буддийского персонажа исходя из его внешних признаков в их совокупности. Обзорная работа А. Гордон «Тибетское религиозное искусство» (1952)⁴⁵ стала первой американской интерпретацией художественного наследия Тибета. Она содержит обзор основных видов искусства – живописи (в том числе танка), книжной культуры, декоративно-прикладного искусства, а также масляных скульптур, песочных мандал и каллиграфии. Автор приходит к выводам о том, что «искусство Тибета – по-настоящему религиозное искусство», что «Тибетское искусство анонимно»⁴⁶. В заключениях её работы есть важное замечание по поводу соотношения традиционного и авторского в живописных работах: «Среди тысяч танка и неисчислимых образов, которые исследовала автор, на удивление мало повторов, несмотря на жёсткие канонические ограничения. Очевидно, художники обнаруживали достаточную самостоятельность самовыражения, так как многие работы и образы выполнены с виртуозностью и прекрасным чувством линии, цвета и перспективы»⁴⁷.

Нужно отметить также работу немецкого исследователя Ф. Лессинга,

43 Ibid. – P. 59.

44 Gordon A.K. The iconography of Tibetan Lamaism. – Munshiram Manoharlal, 1998. – 131 p.

45 Gordon A. K. Tibetan Religious Art. – Courier Dover Publications, 2003. – 128 p.

46 Ibid.

47 Ibid.

участвовавшего в экспедиции С. Хедина: он описал храм Юнхэгун, исследовал интерьер и некоторые детали декора, привлекая тексты по иконографии⁴⁸, что позволило Лессингу исследовать генезис некоторых изображений.

Особенно нужно отметить наследие итальянского тибетолога Дж. Туччи⁴⁹. Дж. Туччи был директором основанного в 1933 г. Института для изучения Центральной Азии в Риме⁵⁰. По замечанию В.М. Монтлевича, материалы экспедиций Туччи бесценны, «ибо время и культурная революция в Китае уже многое погубили» из виденного итальянским тибетологом⁵¹. Собранные в ходе поездок в «Страну снегов» исторические и этнографические источники многочисленны и разнообразны. К их числу относятся буддийские и бонские тексты, скульптуры, танка, а также качественные фотографические снимки (около 12 000). Книги Туччи, также как и работы Е. Кларка, дают тибетский изобразительный материал в его контексте (изображение – храм)⁵². Трёхтомная монография «Тибетские живописные свитки»⁵³ содержит уникальные публикации и материалы не только по живописи, но и по тибетской культуре в целом. Туччи «суммирует исследования, проделанные до него, вводит новые материалы, устанавливает соотношения между текстами и изображениями в его коллекции <...> Книга Д. Туччи и по сей день является основным источником по истории

48 Lessing F., Montell G. Yung-ho-kung, an iconography of the Lamaist cathedral in Peking: with notes on Lamaist mythology and cult. – Göteborg, Elanders boktryckeri aktiebolag, 1942. –179 p.

49 В частности см. Tucci G. Indo-tibetica 3: I templi del Tibet occidentale e il loro simbolismo artistico. 2 vols. – Roma: Reale Accademia d'Italia, 1935-1936.; Tucci G. Indo-tibetica 4: Gyantse ed i suoi monasteri. 3 vols. – Roma: Reale Accademia d'Italia, 1941.; Tucci G. Tibetan Painted Scrolls. 3 voll. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1949.

50 Историография истории Древнего Востока: Иран, Средняя Азия, Индия, Китай / Под ред. проф. В.И. Кузищина. – СПб.: Алетейя 2002. – С. 108.

51 Монтлевич В.М. От редактора // Туччи Дж. Религии Тибета / пер. с итал. О.В. Альбедия. – СПб.: Евразия, 2005. – С. 8-9.

52 Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: Дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1977. – С. 13.

53 Tucci G. Tibetan Painted Scrolls. 3 voll. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1949.

тибетского изобразительного материала, которым пользуются другие исследователи»⁵⁴. Учёный был одним из первых классификаторов различных типов танка: он систематизировал буддийские иконы по внешним признакам: печатные, имеющие золотой фон, вышитые, мандалы и изображающие докшитов, – хотя очевидно, что такая классификация во многом была построена на неравноценных основаниях. Интересно отметить, что Туччи ошибочно считал, что в Тибете не было создано аутентичных трактатов по искусству, а опорой для художников служили индийские труды по иконографии. К.М. Герасимова в 1971 году привела убедительные доводы в пользу того, что в Тибете существовали оригинальные иконометрические сочинения местных авторов.

Учеником Туччи был тибетолог Р. Небески-Войковитц, который в книге «Оракулы и демоны Тибета» (1956)⁵⁵ касается истории происхождения тибетских божеств-защитников, истории бон и более древних традиций, особенностей религиозных ритуалов, что становится основанием для комментариев к иконографии.

Л.А. Уэдделл в своей книге «Буддизм Тибета, или ламаизм» (1934)⁵⁶, в какой-то мере наследуя методологии А. Кумарасвами, обращался к искусству как способу выражения метафизических религиозных идей; он даёт описание монастырей и храмов, образов пантеона, предметов культа, а также символическое истолкование распространённых иносказательных образов – лотоса, мандалы и т. д. Он отмечает повсеместную распространённость символов в жизни тибетцев, а также отмечает индо-китайское происхождение символики тибетского искусства.

В период середины XX века появились и работы, касающиеся скульптурного наследия Тибета. Это в первую очередь книги Д. Банерджи

54 Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: Дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1977. – С. 13-14.

55 Nebesky-Wojkowitz R. de. Oracles and demons of Tibet: the cult and iconography of the Tibetan protective deities. – Book Faith India, 1996. – 666 p.

56 Waddell L.A. The Buddhism of Tibet Or Lamaism. – Cosimo, Inc., 2007. – 624 p.

«Восточно-индийская школа средневековой скульптуры» (1933)⁵⁷, С.А. Сарасвати «Исследование индийской скульптуры» (1957)⁵⁸. Д. Банерджи уделяет внимание иконографии буддийской скульптуры, буддийскому пантеону, храмовой архитектуре и искусству литья. С.А. Сарасвати рассматривает индийскую скульптуру в историческом контексте, исследуя происхождение отдельных тенденций в пластике.

В рамках тибетологической работы Института востоковедения в Ленинграде (созданного в 1930 г. на базе Азиатского Музея, Коллегии востоковедов, Института буддийской культуры и Тюркологического кабинета) в довоенный период велись работы по грамматике тибетского языка (Ф.И. Щербатской, А.И. Востриков), исторической литературе, которая включает описания святынь Тибета (А.И. Востриков), готовился к изданию тибетско-русский словарь; исследовалась традиционная медицина Тибета (Б.В. Семичов), буддийские философские тексты (переводы и исследования Ф.И. Щербатского, Е.Е. Обермиллера, С.Ф. Ольденбурга). Однако блестяще начатая работа прервалась в эпоху репрессий: в 1937 г. «почти все темы по тибетологии были сняты»⁵⁹, и в России «возрождения тибетологии так и не произошло до настоящего времени»⁶⁰.

После возвращения Института из эвакуации Тибетский Кабинет как таковой перестал существовать. В 1950 г. произошла реорганизация Института востоковедения, когда большая часть сотрудников и библиотеки была переведена в Москву. После работы по описанию коллекции тибетских документов на дереве из района озера Лобнор В.С. Воробьевым-Десятовским

57 Banerji R.D. Eastern Indian school of medieval sculpture. – Manager of Publications, 1981. – 203 p.

58 Saraswati S.K. A survey of Indian sculpture. – Munshiram Manoharlal Publishers, 1975. – 239 p.

59 Воробьева-Десятовская М.И., Савицкий Л.С. Тибетоведение // Азиатский музей – ленинградское отделение института востоковедения АН СССР. – М.: Наука, 1972. – С. 172.

60 Воробьева-Десятовская М.И., Зорин А.В. Тибетология в ИВР РАН [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tibetica.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=579&Itemid=99.

(1928-1956) работу по обработке тибетских рукописей и ксилографов продолжили М.И. Воробьева-Десятовская и Е.И. Кычанов. К этому времени коллекция безмерно возросла за счёт тибетских ксилографов, принятых из Института религии и атеизма АН СССР. Ту незначительную часть фонда, которую удалось разобрать и разложить, пришлось смешать с неразобранными рукописями в связи со срочным перемещением тибетского фонда в 1960 г. в тесное помещение, где всякая работа с рукописями на время стала невозможной. Эти две небольшие комнаты продолжает оставаться главным хранилищем тибетских рукописей вплоть до настоящего времени. Нужно отметить работу Asian Classics Input Project по составлению компьютерного каталога данных тибетских рукописей и ксилографов. В 2009 году работа по каталогизации фонда завершилась изданием электронного диска⁶¹, представляющего собой уникальный опыт презентации тибетского живописного наследия.

Первая половина XX века – период, когда в мировой и отечественной науке произошло значительное развитие в исследовании тибетского искусства. Публикации первых каталогов искусства Тибета, работы С.Ф. Ольденбурга и А. Грюнведела означали выделение тибетского искусства как самостоятельного объекта искусствоведческого исследования. Так, иконометрия и иконография искусства рассматривались в первой половине XX в. в работах Б. Бхаттачарьи, А. Гетти, А. Кумарасвами, Ф. Лессинга, Р. Небески-Войковитц и др. Отдельные виды искусства исследовались в работах: скульптура – в работах Р.Д. Банерджи, С.А. Сарасвати, живопись – в работах Ю. Рериха, Д. Туччи. Отражение философии и религии в искусстве рассмотрено в работе Л.А. Уэдделла. Каждая из работ несла определённую концепцию искусства Тибета, вырабатывались определённые каноны описания предмета. В то время как мировая тибетология укрепляла позиции,

61 Каталог буддийских икон танка и цакли: Живописные изображения буддийских учителей и божеств / Российская академия наук, Институт восточных рукописей; сост.: А.В. Зорин. – СПб., 2009. – 1 CD.

отечественная наука о Тибете в конце 1930-х годов понесла невосполнимые утраты, и новые работы по искусству Тибета, несмотря на богатство материала, появились на русском языке только в последние десятилетия XX века.

1.1.3. Исследования второй половины XX – начала XXI в.: методология и принципы

Вторая половина XX века для Тибета была ознаменована китайской экспансией, что стало невосполнимой потерей не только в социально-политическом плане, но и в отношении традиций тибетского искусства. Однако мировая тибетология набирала всё больше материала; существование тибетского правительства в изгнании приоткрыло духовные традиции Тибета миру, в том числе сделав более доступными материалы по различным видам искусств, технологии их выполнения и символизму.

В 1970-е годы в Боннском университете были предприняты исследования по классификации и подробному описанию буддийской иконографии. К. Загастер (K. Sagaster)⁶² и Л.Ш. Дагьяб (L.S. Dagyab)⁶³ открыли несколько направлений работы по систематизации материала: они предлагали идентифицировать памятники искусства по сумме внешних признаков, а также согласно имеющимся на них надписям и по соотношению их с каноническими текстами.

Новые отечественные работы об искусстве буддизма стали вновь появляться с конца 1970-х годов. В это время были опубликованы важнейшие переводы и комментарии иконометрических источников; наиболее значимые из них рассмотрим.

Работы К.М. Герасимовой⁶⁴, в частности, монография «Памятники

62 Sagaster K. Die Weisse Geschichte. – O. Harrassowitz, 1976. – 489 p.

63 Dagyab L.S. Tibetan Religious Art: Texts. – Harrassowitz, 1977.

64 Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / под ред. И.Ф. Муриан. – М.: Наука, 1973;

эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций», вводят в научный оборот новые тексты и факты, раскрывают принципиально новое понимание иконометрического канона как применение философской категории системной меры к эстетическому моделированию иконографического образа. К.М. Герасимова убедительно доказала, что «с VII по XIII века шёл процесс накопления знаний, содержащихся в буддийских источниках из Индии, и только в XIV-XV веках начинает складываться собственно тибетская традиция»⁶⁵.

Книга Л.Н. Гумилёва «Старобурятская живопись»⁶⁶, хотя и посвящённая анализу памятников культуры, смежной с Тибетом, содержит некоторые интересные наблюдения. Так, автор проводит параллель между Тибетом и Византией как двумя важнейшими духовными центрами: «В отличие от западноевропейцев, мусульман и китайцев, распространявших свои принципы цивилизации силой оружия и заливавших кровью захватываемые ими земли, Византия и Тибет претендовали на господство только над душами и сердцами. Они высылали учителей, а не завоевателей. Именно поэтому приняли воинственные русы из рук бородатых монахов в чёрных рясах, а неукротимые монголы от бритоголовых лам в жёлтых плащах грамотность, образованность и художественные вкусы»⁶⁷. Также Л. Гумилёв, вслед за Ю. Рерихом, повторяет мысль о сходстве эстетических установок творцов икон: «Буддийская иконопись, подобно христианской, ограничена религиозно-эстетическим каноном, обуславливающим формы и атрибуты изображаемых божеств и святых, но также даёт возможность для

Герасимова К.М. Читралакшана в тибетском и монгольском текстах Данчжура // Средневековая культура Центральной Азии: письменные источники. – Улан-Удэ: БЦ СО РАН, 1995.

65 Герасимова, К. М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. – Улан-Удэ: БКИ, 1971. – С. 29.

66 Гумилёв Л.Н. Старобурятская живопись. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана [Изоматериал] Альбом. – М.: Искусство. 1975. – 156 с.

67 Там же. – С. 3.

проявления творческой индивидуальности художника внутри канона»⁶⁸, что говорит о плодотворности использования методологии исследования русской иконописи при рассмотрении буддийской живописи.

Во вводной статье, посвящённой буддийскому искусству в целом, Л.Н. Гумилёв весьма ярко и точно характеризует буддийское изобразительное искусство: «Ни одна из религиозных систем мира не имеет столь развитой иконографии, как буддизм. Количество и разнообразие изображений, подлежащих почитанию, в буддизме (ламаизме) кажется на первый взгляд беспредельным, но при пристальном изучении обнаруживается, что разнообразие заключено в строгую систему, а трактовка сюжетов подчинена не менее строгому канону. Однако остаётся место и для личного творчества,<...> Содержание и смысл буддийской иконы всегда вложены в образ отвлечённой идеи, воплощённой в линии и краски. Часто это милосердие или мудрость, не реже – гнев и ревность к вере, иногда воздаяние за грехи или устрашение, а также встречаются даже образы сторон света – севера, юга, востока и запада – или отдельных профессий, например медицины. Это скорее символические знаки, чем картины, но фигуры антропоморфны, и эстетический канон выдержан необычайно строго. Эти особенности, с одной стороны, затрудняют восприятие изучаемого нами искусства, так как для понимания картины знание сюжета обязательно, а с другой – раскрывают широкие горизонты восточной эстетики и этики, а также истории»⁶⁹. Замечание Л.Н. Гумилёва констатирует принципиальные особенности буддийского искусства: оно, следуя философскому принципу объединения противоположных начал, особым образом объединяет дихотомически разорванные свойства: каноничность и личное творчество; символичность и антропоморфность. Соединение требований канона (философски-религиозно мотивированной эстетической традиции) с личным творчеством, а иносказательности с правдоподобием позволяет говорить об

68 Там же. – С. 5.

69 Там же. – С. 4.

искусстве, в частности Тибета, именно как об искусстве, а не механическом воспроизведении раз принятых канонов.

Работы Е.Д. Огневой⁷⁰, содержащие переводы и комментарии к тибетским текстам, стали весьма важным этапом в развитии теоретической базы исследований иконографии тибетского буддизма. Она делает немаловажное замечание о политическом аспекте исследования тибетского искусства: актуальность исследования, в частности, письменных источников с теоретическим обоснованием изобразительного материала в традиционной тибетской культуре «имеет прямое отношение к проблеме индо-тибетских культурных контактов в связи с борьбой против маоистских концепций об изначальной «китайской основе» тибетской культуры»⁷¹. Е.Д. Огнева также исследует принципы классификации иконографии тибетского буддизма, переводит иконометрический трактат средневекового автора Цзонхавы⁷².

Необходимо также упомянуть весьма значимые исследования Э.В. Ганевской, связанные с северо-буддийской металлической скульптурой в коллекциях Государственного музея истории религии и атеизма, Государственного музея Востока⁷³; работы А.Ф. Дубровина⁷⁴, Н.В.

70 Огнева Е.Д. Структура тибетской иконы (на примере цокшина Цзонхавы) // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С. 103-112; Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд истор. наук. – М., 1979. – 349 с.; Огнева Е.Д. Жанры в тибетском искусстве // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. – М., 1983. – Ч. 2. – С. 87-97; Огнева Е.Д. Боги снежных гор: музеи Украины: сакральное искусство в традиции тибетского буддизма. – Одесса: Астропринт, 2008. – 208 с; и др.

71 Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1979. – С. 5.

72 Там же, с. 32-40

73 Ганевская Э.В. Средневековая бронзовая буддийская скульптура индо-непальского круга (VIII- XII вв.): дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1984. – 221 с.; Ганевская Э.В., Карпова Н.К. Искусство Индии. – М.: Сorex-Полиграфия, 1992. – 48 с.; Пять семей Будды (металлическая скульптура северного буддизма IX – XIX вв. из собрания ГМИНВ) / Сост. Е.Д. Огнева, Э.В. Ганевская, А.Ф. Дубровин. – М., 2004. – 362 с.; Ганевская Э.В. К вопросу об интерпретации канонического образа в художественной традиции буддийских стран // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. Сборник статей / отв. ред. И.Ф. Муриан. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 110-131.

74 Дубровин А.Ф. Буддийская металлическая скульптура Тибета: (Атрибуция и датировка по материалам химико-технологических исследований): Автореферат дисс.

Дьяконовой⁷⁵ и др. Публикации Н.Л. Жуковской о ламаизме с опорой на изобразительный материал содержат развёрнутые комментарии по главнейшим иносказательным образам живописи (мандала, лотос, ваджра и т.д.)⁷⁶.

Особое место в мировом тибетоведении занимает директор Межнациональной академии индийской культуры Локеш Чандра (Lokesh Chandra). С середины 60-х годов он предпринял труд по публикации нового тибето-монгольского пантеона, насчитывающего 510 изображений из монгольского Ганчжура; 500 изображений китайских архатов; 513 изображений, известных как «500 богов Нартана», 1200 изображений из Лхасского ксилографа Бхрадракальпикасутры⁷⁷. Эта работа стала весьма важным материалом для исследователей тибетской культуры.

Фундаментальным трудом стал 15-томник Л. Чандры «Словарь по буддийской иконографии»⁷⁸. Индийский учёный, являющийся одним из лидеров мировой тибетологии, классифицировал огромное количество памятников и образов в алфавитном порядке, для чего им были сопоставлены образы божеств из различных источников. Многотомный определитель-энциклопедия стал первым опытом такого масштаба, удачно соединившим описание, классификацию, обобщение и удобную форму для пользователя массы разнообразного материала по буддийской иконографии. Издание снабжено продуманным научным аппаратом и большим числом графического материала: фотографий, рисунков, схем как существующих, так и уже исчезнувших памятников буддийского искусства. «Пятнадцать фолиантов стали итогом пятидесятилетнего труда учёного, в нем представлен

... канд. ист. наук. – М., 1989. – 20 с.

75 Дьяконова Н.В. Материалы по культовой иконографии Центральной Азии домусульманского периода // Труды государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. – Л.: Издательство государственного Эрмитажа, 1961. – Т. 6. – С. 257-272.

76 Жуковская Н. Л. Ламаизм и ранние формы религии. – М., 1977. – 200 с.

77 Lokesh Chandra. A new Tibetan-Mongol Pantheon. – Dehli, 1964.

78 Lokesh Chandra. Dictionary of Buddhist iconography / Volumes 1-15. – New Delhi: Aditya Prakashan, 2000-2005.

материал за двадцать веков и все страны и регионы, охваченные буддийским влиянием. В словаре указаны двенадцать тысяч основных и второстепенных божеств, их основные символы, детали, атрибуты. Каждому даётся наименование на санскрите, тибетском, китайском, монгольском и других языках. <...> где это возможно представляется формирование образа в хронологическом порядке»⁷⁹. Эта работа стала настольной для исследователей искусства Тибета, неоценимым подспорьем в идентификации изображений и скульптур.

Локеш Чандра также – автор тибето-санскритского словаря, работ по истории тибетской литературы⁸⁰, по буддийской иконографии⁸¹, обращается и к искусству Тибета в целом⁸². Его книга «Тибетское искусство» представляет собой введение в исследование многовекового наследия тибетской традиции. Книга включает вводную часть («Тибет: земля благовоний и тишины»), введение в иконографию буддийских божеств, героев и царей; обзор важнейших видов искусства: мандал, танка, ступ.

Локеш Чандра рассматривает искусство Тибета как процесс и результат самопознания человека, утверждая, что буддийские божества, изображаемые на танка и в скульптурной форме, – не что иное, как репрезентации внутреннего потенциала человека; это только символы абстрактных качеств, эманаций как отдельных личностей, так и универсального духа. Он пишет: «Тибетское искусство есть иллюстрация понимания внутреннего опыта в паломничестве в бесконечную вездесущность космического сознания. Это очищенная медитативная вселенная, призванная внести в нашу среду равновесие и спокойствие»⁸³. Локеш Чандра замечает далее: «Тибетское

79 Шишин М.Ю. Локеш Чандра и его труд «Словарь буддийской иконографии» // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4 (29). – С. 370.

80 Lokesh Chandra. Materials for a history of Tibetan literature. – International Academy of Indian Culture, 1963. – 289 p.

81 Lokesh Chandra. Buddhist iconography. Dictionary of buddhist iconography. – International Academy of Indian Culture, 2002. – 344 p.

82 Lokesh Chandra. Tibetan art. – Niyogi Books, 2008. – 216 p.

83 Ibid. – P. 6-7.

искусство тесно связано с ритуалом и медитацией. Не может быть художником тот, кто не настроил себя на божественные миры, которые он хочет представить в формах традиционной символики»⁸⁴; эту метафизическую составляющую он прослеживает в своём исследовании изображений. Труды Локеша Чандры, таким образом, сочетают в себе иконографический, описательный, и иконологический, иносказательный подходы.

Иконографическая работа ведётся и в нашей стране. «При издании тибетского изобразительного материала основным принципом служит соотношение текст – альбом – изображение, несмотря на всю его трудоёмкость»⁸⁵. В 1970-1980-е годы в Ленинградском музее религии и атеизма была предложена новая система определения буддийских изображений, опубликованная А.А. Терентьевым в 1981 году в сборнике музея; в 2003 году она вышла отдельным справочным пособием⁸⁶. Хотя, как отмечает автор, «идея определять иконографические образы по последовательно упорядоченной совокупности признаков, как это делается, скажем, таксономами в ботанике или энтомологии, была очевидна»⁸⁷, ранее подобного определителя создано не было. В книге приведены таблицы иконографических элементов с их санскритскими, тибетскими, русскими и английскими названиями, предлагается стандарт описания буддийских изображений, на основе которого создан определитель с базой данных, включающей около 5000 образов и 7000 имён; однако в книге была опубликована только часть определителя, позволяющая идентифицировать 1052 образа или, наоборот, – узнать по имени, как выглядят примерно 1500 буддийских персонажей. В Приложении содержатся оригинальные тибетские иконографические материалы: 84 махасиддхи и впервые опубликованный

84 Ibid. – P. 9.

85 Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: Дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1977. – С. 14.

86 Терентьев А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Нартанг, 2003. – 304 с.

87 Там же. – С. 3-4.

пантеон Калачакра-тантры из 156 образов. Это один из наиболее значимых определителей со времени публикации двухтомной энциклопедии буддийских божеств Фредерика Бунса⁸⁸.

С 1990-х годов в России возрастает число изданий, посвящённых коллекциям буддийской живописи и скульптуры, а также публикаций, связанных с проблемами определения изображений и особенностями национального стиля различных школ буддийского искусства (Ц.-Б.Б. Бадмажапов⁸⁹, С.Г. Батырева⁹⁰, А.Л. Баркова⁹¹, В.В. Деменова⁹², Ю.И. Елихина⁹³, А.В. Зорин⁹⁴, Р.Н. Крапивина⁹⁵, И.Ф. Муриан⁹⁶, Т.В. Сергеева⁹⁷,

88 Bunce F. W. An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Codlings, Saints & Demons: In 2 v. – New Delhi, 1993.

89 Бадмажапов Ц.-Б.Б. Иконография и искусство тибетского буддизма // Тибетский буддизм. Теория и практика / под ред. Н.В. Абаева. – Новосибирск: Наука, 1995; Бадмажапов Ц.-Б.Б. Тибетские традиции в буддийской иконографии Бурятии // Тибетский буддизм. Теория и практика / под ред. Н.В. Абаева. – Новосибирск: Наука, 1995; Бадмажапов Ц.-Б.Б. Скульптура тибето-монгольской ваджраяны XVII – нач. XX вв. // Буддизм в контексте истории, идеологии и культуры Центральной и Восточной Азии. – Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2003

90 Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX в. – М.: Наука, 2005. – 176 с.

91 Баркова А.Л. Буддийская живопись в собрании Международного Центра Рерихов // Ю.Н. Рерих. Тибетская живопись. – М., 2000; Баркова А.Л. Мифологические универсалии в тибетской иконографии // Человек и природа в культурной традиции Востока. – М., 2004.

92 Деменова В.В. Ре-презентация и Со-крытие Природы Истинного в буддийском искусстве // Уральское востоковедение: Международный альманах. Выпуск 3. – Екатеринбург: УрГУ, 2008 – С. 24-30; Деменова В.В., Уроженко О.А. Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры. Монография. – Екатеринбург: Урал. университет, 2010. – 144 с.

93 Елихина Ю.И. Культ бодхисаттвы Авалокитешвары и его земных воплощений в истории тибетской государственности VII-XIX вв.: Автореферат дисс. ... канд. истор. наук. – СПб., 2006. – 20 с.; Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шелковом пути: К 190-летию Азиатского музея: каталог выставки / науч. ред. О.П. Дешпанде – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2008. – 480 с.

94 Каталог буддийских икон танка и цакли. Живописные изображения буддийских учителей и божеств [Электронный ресурс] / Автор идеи, руководитель и основной исполнитель проекта – к. ф. н. А.В. Зорин. – СПб., 2009. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

95 Крапивина Р.Н. К интерпретации двух изображений сиддхов // Использование буддийских культовых коллекций. – Л., 1981.

96 Муриан И. Ф. Искусство Непала. Древность и средневековье. – М.: Восточная литература, 2001. – 119 с.; Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV-VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. – М.: КомКнига, 2005. – 200 с.

В.Л. Успенский⁹⁸ и др.).

Мировая наука последних десятилетий все более активно осваивает культурное наследие Тибета. Европейские учёные получили доступ к собраниям рукописей и документов Лхасы. Появилось большое количество ценных изданий. Не прекращается издание монографий и альбомов, посвящённых искусству северного буддизма.

Нужно отметить обзорные публикации по истории культуры Тибета британских тибетологов Д.Л. Снеллгроува, Х. Ричардсона⁹⁹, М. Эйриса¹⁰⁰. Среди работ, посвящённых архитектуре Тибета, отметим монографии Ф.Денвуда¹⁰¹, К. Ларсен и А. Синдинг-Ларсен¹⁰². Среди работ по скульптуре Тибета выделим фундаментальные работы У. фон Шредера¹⁰³, а также труды Чандры Л. Риди¹⁰⁴. Символика ступы рассмотрена, в частности, в книге А. Снодграсса¹⁰⁵ и в коллективной монографии «Ступа: культ и символика»¹⁰⁶.

Наибольшее внимание исследователи, как и ранее, уделяют изобразительным искусствам Тибета. Иконографические исследования

-
- 97 Сергеева Т.В. Иллюстрации к трактату «Голубой берилл» // Атлас тибетской медицины. – М.: АСТ, 1998. – С. 44-53; Сергеева Т.В. Священные образы Тибета: традиционная живопись Тибета в собрании Государственного музея Востока. – Самара, 2002.
- 98 Успенский В.Л. Буддийский канон // Книга Монголии. – М.: Книга, 1988. – С. 191-200; Catalogue of the Mongolian Manuscripts and Xylographs in the St. Petersburg State University Library / Compiled by V. L. Uspensky with assistance from O. Inoue. Edited and Foreword by T. Nakami. – Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 2001. – XV, 530, 186 pp.
- 99 Snellgrove D.L., Richardson H.E. A Cultural History of Tibet. – London: Weidenfeld & Nicolson. – 307 p.
- 100 Richardson H., Aris M. High Peaks, Pure Earth: Collected Writings on Tibetan History and Culture. – Serindia Publications, 1998. – 777 p.
- 101 Denwood Ph. Tibetan architecture. – Aris & Phillips. 2001.
- 102 Larsen K., Sinding-Larsen A. The Lhasa atlas: traditional Tibetan architecture and townscape. – Serindia Publications, Inc., 2001. – 180 p.
- 103 Schroeder U. von. Buddhist sculptures in Tibet. – Visual Dharma Pub., 2001. – 1343 p.; Schroeder U. von. 108 Buddhist Statues in Tibet: Evolution of Tibetan Sculptures. – Serindia Publications, 2008. – 212 p.
- 104 Chandra L. R. Himalayan bronzes: technology, style, and choices. – Associated University Presse, 1997. – 341 p.
- 105 Snodgrass A. Symbolism of the Stupa. – Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1985. – 469 p.
- 106 Stupa Cult and Symbolism / Lokesh Chandra, G. Roth, F.-K. & E. K. Tanakaa. – Yamamoto and Sharma, 2009. – 246 p.

буддийского искусства продолжает книга С. Лохиа¹⁰⁷. Историю раннего буддийского изобразительного искусства Тибета рассматривают П. ван Хэм и А. Стерн¹⁰⁸, Х. Стоддард¹⁰⁹, С. Коссак и Дж. Сингер¹¹⁰. Непальское влияние в тибетской живописи рассмотрено в работе Д. Джексона¹¹¹. Фрескам XV в. посвящена одна из работ У. фон Шредера¹¹², жанру танка – книга Ф. Сангпо¹¹³. Изданы исследования, посвящённые искусству построения песочной мандалы¹¹⁴. Наконец, нужно отметить труды китайских исследователей, весьма активно описывающих памятники искусства Тибета¹¹⁵.

Некоторые работы посвящены отдельным темам в искусстве Тибета; таковы работы Г. Муллина о ранних тибетских изображениях Будды¹¹⁶ и об иконографии Будды в раю¹¹⁷, о тематике сострадания и реинкарнации в тибетском искусстве (в соавторстве с Д. Тулку)¹¹⁸, К. Танако – об отсутствии изображений Будды в раннем буддийском искусстве¹¹⁹, К. Браун – об изображениях отпечатка ладони и ступы в буддийском искусстве¹²⁰. Книга

107 Lohia S. *Lalitavajra's Manual of Buddhist Iconography*. – Aditya Prakashan, 1994. – 283 p.

108 Ham P. Van, Stirn A. *Forgotten Gods of Tibet : Early Buddhist Art in the Western Himalayas*. – Paris: Editions Menges, 2008. – 160 p.

109 Stoddard H. *Early Sino-Tibetan Art*. – Orchid Press, 2009. – 140 p.

110 Kossak S.M., Singer J.C. *Sacred Visions; Early Paintings from Central Tibet*. – 1999. – 240 p.

111 Jackson D. P. *Nepalese Legacy in Tibetan Painting*. – University of Washington Press, 2010. – 288 p.

112 Schroeder U. von. *Empowered Masters: Tibetan Wall Paintings of Mahasiddhas at Gyantse*. – Serindia Publications, 2006. – 224 p.

113 Sangpo Ph. *Thangka Painting of the Tsang-pa Tradition of Tibet*. – New Delhi: Indraprastha Press, 2003. – 272 p.

114 Bryant B. *The Wheel of Time Sand Mandala: Visual Scripture of Tibetan Buddhism*. – HarperCollins, 1994. – 288 p.

115 См., в частности: *Thangkas Buddhist Painting of Tibet*. – Hong Kong: Commercial Press, 2004. – 292 p.; *Buddhist Statues of Tibet*. – Hong Kong: Commercial Press, 2004. – 270 p.

116 Mullin G.H. *Mirror of the Buddha: Early Portraits from Tibet*. – Rubin Museum of Art, 2011. – 240 p.

117 *Buddha in Paradise*, – Rubin Museum of Art, 2007. – 169 p.

118 Mullin G.H., Tulku D. *Compassion and Reincarnation in Tibetan Art*. – Tibet House, 1999. – 59 p.

119 Tanako K. *Absence of the Buddha Image in Early Buddhist Art*. – D.K. Printworld, 1998. – 257 p.

120 Brown K.H.S. *Eternal Presence: Handprints and Footprints in Buddhist Art*. – Katonah

исследователя буддизма Джонатана Лэндо (Jonathan Landaw) и исследователя тибетской живописи, художника Энди Уэбера (Andy Weber) «Образы просветления: тибетское искусство в практике»¹²¹ также построена по принципу объектов, а не жанров искусства: она представляет собой своего рода хрестоматию буддийской образности тибетского искусства с иллюстрациями.

Не остались без внимания и отдельные виды декоративно-прикладного искусства Тибета. Ковроткачеству посвящена работа Т. Коула¹²², ювелирное дело рассмотрено в книге Дж. Кларка¹²³, образцы резьбы по дереву исследованы в книге Ш. Рани¹²⁴. Мебель Тибета, в том числе в качестве ритуального объекта, рассмотрена в работах Д. Камански¹²⁵ и К. Бакли¹²⁶. Тибетские артефакты разного типа – ритуальные объекты, книги, мебель, посуда, курительные принадлежности, мечи, украшения, печати – представлены в иллюстрированном издании «Тибетские артефакты»¹²⁷.

Исследования по искусству Тибета публикуются в материалах регулярно проводимых конференций Интернациональной ассоциации исследования Тибета.

Остановимся на некоторых наиболее интересных работах последних лет, в которых делается попытка осветить искусство Тибета как единый феномен и представлены различные концепции этого явления.

Книга Дэвида Джексона «История тибетской живописи»¹²⁸

Museum of Art, 2004. – 80 p.

121 Landaw J., Weber A. Images of enlightenment: Tibetan art in practice.– Snow Lion Publications, 2006. – 264 p.

122 Cole Th. Patterns of Life: The Art of Tibetan Carpets. – Rubin Museum of Art, 2010. – 104 p.

123 Clarke J. Jewelry of Tibet and the Himalayas. – Victoria & Albert Museum, 2004. – 128 p.

124 Rani Sh. Buddhist Tales of Kashmir in Tibetan Woodcuts. – Aditya Prakashan, 2005. – 93 p.

125 Kamansky D. Wooden Wonders: Tibetan Furniture in Secular and Religious Life. – Serindia, 2004. – 355 p.

126 Buckley C. Tibetan Furniture. – Floating World Editions, 2005. – 240 p.

127 Veleanu M. Tibetan Artifacts. – Schiffer Pub., 2009. – 256 p.

128 Jackson D.P. A history of Tibetan painting: the great Tibetan painters and their traditions. – Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996. – 456 p.

представляет одно из наиболее общих на сегодняшний день исследований по искусству Тибета. Она затрагивает период с середины XV по XX век, и исследование опирается как на памятники искусства, так и на сохранившиеся письменные источники на тибетском языке. Отличительной особенностью книги является обращение к последним векам тибетского искусства, которые зачастую не затрагиваются в литературе. Важнейшей задачей исследования стала идентификация великих основателей главных школ тибетского искусства и сбор воедино ссылок на их сохранившиеся работы; с этой задачей автор справляется, что позволяет ему прояснить многие аспекты жизни и творчества известных тибетских живописцев.

Книга Роберта Фишера «Искусство Тибета»¹²⁹ – одна из серии обобщающих книг по данной теме, охватывает искусство XI-XIX вв. Автор делает акцент на включении тибетского искусства в контекст мирового, подчёркивает влияния на это буддийское искусство таких традиций, как местная архаичная религия бон, искусство северо-восточной Индии, Непала, Китая, монгольской культуры. Книга начинается с рассмотрения тибетского пантеона и продолжается обзором важнейших форм его воплощения в архитектуре, живописи, скульптуре. Ключевым недостатком этой книги, как и других рассмотренных, является её обзорный характер. Богатство тибетской традиции делает книги, ставящие своей целью описать так много тем, чем-то вроде словаря тибетской символики. Вместе с тем именно эту книгу рекомендуют студентами, изучающим тибетское искусство, в частности, профессор университета Делавэра (США) Чандра Л. Риди (Chandra L. Reedy)¹³⁰.

Книга Сюн Венбина (Xiong Wenbin)¹³¹ «Тибетские искусства» представляет собой обзор тибетской культуры и искусства, затрагивающий

129 Fisher R. E. Art of Tibet. – Thames & Hudson, 1997. – 224 p.

130 Art of Tibet [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.udel.edu/CHAD/clreedy/237Syllabus/sylltOnline_files/Syllabus237.11Spring.html.

131 Xiong W. Tibetan arts. – 五洲传播出版社, 2005. – 109 p.

привычные темы в привычной последовательности (религия, божества, виды искусства); но интересна тем, что написана она китайским автором. Она не содержит каких-либо новых искусствоведческих заключений, однако признает особое место искусства в культуре Тибета: «В Тибете, куда бы вы ни пошли: в людных городах, городках и деревнях, или ненаселённой пустоши; в горах или у нефритово-зелёных озёр – вы всегда будете поражены шедеврами искусства: величию архитектуры монастырей, опирающихся на склоны, вековыми петроглифами и петрографами на диких утёсах, <...> яркими и возвышенными фресками, скульптурами и танка в монастырях <...> Эти сокровища искусства имеют глубинную связь с культурой Тибета. В определённом смысле они являются репрезентацией культуры Тибета»¹³².

Коллективная монография «Тибетское искусство: в поисках определения стиля»¹³³ представляет собой сборник статей современных тибетологов по различным проблемам тибетского искусства. Книга разделена на три тематические группы: живопись, скульптура и текстиль; разыскания в Тибете, Мустанге и Бутане; архитектура, тексты и современные стили. Книга, в частности, включает статьи таких известных тибетологов, как Эми Хеллер («Ранние храмы и резьба по камню в Восточном Тибете»), Кейт Даумэн (Keith Dowman) («Мандалы Lo Jampa Lhakhang»), Франсуаза Поммаре (Françoise Pommaret) («Стилистические и исторические связи между Бутаном и северным Тибетом»), Клэр Харрис (Clare Harris) («К определению современного стиля живописи»).

Таким образом, сложился определённый стандарт построения работ по тибетскому искусству как целому: вначале история буддизма и ламаизма, пантеон божеств, затем основные виды искусств: танка, живопись, книги, ритуальные объекты, масляные скульптуры и песочные мандалы. Очевидно, популярность такого пожанрового, типологического подхода в

132 Xiong W. Tibetan arts. – 五洲传播出版社, 2005. – P. 1.

133 Singer J.C., Denwood Ph. (eds.) Tibetan art: towards a definition of style. – Laurence King Publications, 1997. – 319 p.

исследованиях искусства Тибета указывает на принципиальную гомогенность этого искусства, традиционность и сохранность основных форм и жанров. Буддийский мастер медитации, художник Чогьяма Трунгпа Ринпоче замечает, что танка является не столько картиной, сколько документом, отражающим запись смысла, в этом смысле изобразительное искусство и письменный текст в Тибете одинаково смыслоносны¹³⁴; это заявление даёт основания искать новые методологии исследования тибетского искусства.

Однако используется в трудах об истории Тибета и хронологический подход; такой, в частности, применяется в работе Эми Хеллер (Amy Heller). Известная тибетолог – автор книги «Тибетское искусство: по следам развития духовных идей и искусства в Тибете, 600-2000 гг.»¹³⁵. Хеллер интерпретирует тибетское искусство с позиций религиозной антропологии тибетского буддизма. Книга построена по хронологическому принципу, разделена по эпохам: эра тибетской империи (630-850); расцвет буддизма в Тибете (950-1300); тибетский ренессанс (1300-1500); эра далай-лам (1500-2000). Богатство иллюстративного материала, широта социального и исторического контекста выгодно отличают это исследование. Книга рассчитана на широкую аудиторию, от специалистов до любителей, и представляет собой интересный опыт построения истории тибетского искусства, прослеженной не только в хронологии, но и в эволюции символической связи между формой и содержанием искусства.

В исследованиях по искусству Тибета можно выделить два важнейших подхода, касающихся происхождения и самостоятельности искусства Тибета: либо искусство Тибета рассматривается как во многом заимствованное, с подробным исследованием типологии культурных влияний (работы Р.Фишера, Дж. Туччи), либо акцентируется уникальность тибетского

134 Chögyam Trungpa. Visual dharma: the Buddhist art of Tibet. – Taylor & Francis, 1975. – P. 16.

135 Heller A. Tibetan art: tracing the development of spiritual ideals and art in Tibet, 600-2000 A.D. – Jaca Book, 2000. – 239 p.

искусства, подчёркивается единство его духовной символики (Локеш Чандра). Второе направление мы считаем гораздо более методологически плодотворным. Анализ культурных влияний есть разложение культуры на составляющие (или составлявшие её когда-то) части; задачей же обобщающего исследования является синтез, выявляющий закономерности искусства Тибета как целого, как уникального феномена.

Дж. Туччи утверждал: «Тибетское искусство – не творческий процесс, выражающий художника как личность, а воспроизведение ранее существовавших правил, которые уже были ему даны и описаны. Вся заслуга такого мастера состоит в аккуратности его воспроизведения»¹³⁶. Вслед за ним в предисловии к каталогу выставки в Индии (1956) авторы предисловия пишут, что тибетская живопись не является развитием независимого искусства, но является сохранением традиционной ксилографии, живописные работы выполняются монахами или художниками, но под руководством монахов в соответствии с искусством измерения и пропорций¹³⁷. В предисловии к каталогу выставки «Видимая дхарма: буддийское искусство Тибета»¹³⁸ Ч.Т. Ринпоче также рассматривает искусство Тибета как по преимуществу заимствование: «Искусство Тибета полностью основано на духовной традиции буддизма. Традиция первоначального тибетского искусства, связанного с религией бон, была утрачена после прихода буддизма в Тибет из Индии в IX в. Главным источником тибетского искусства, развивавшегося с тех пор, стала иконографическая традиция Индии с сильными китайскими и персидскими влияниями»¹³⁹. Наблюдения индийских заимствований в тибетской культуре, с одной стороны, доказывают её независимость от Китая; с другой стороны, эти наблюдения противоречат осознанию искусства Тибета как единого

136 Tucci G. The Tibetan painted scrolls / Tucci G. – Roma, 1949. – P. 290.

137 Budda Yanti Exhibition, Tibetan Collektion. – Ganthok, 1956. – P. 3.

138 Chögyam Trungpa. Visual dharma: the Buddhist art of Tibet. – Taylor & Francis, 1975. – 142 p.

139 Ibid. – P. 15.

целого, уникального по своему содержанию и по соотносимой с ним и призванной выразить его форме.

Сомнения в трактовке тибетского искусства XI-XX вв. как собственно «искусства», наблюдаемые в работах современных исследователей, связаны с перенесением на искусство Тибета современного понимания искусства как создания эстетически нового феномена, по определению Л. Леонова, – «открытия по форме и изобретения по содержанию», или, как пишет современный теоретик литературы: «Эстетическая деятельность художника направлена на сотворение *новых* образов жизни, *новых* форм восприятия их в воображении – создание духовной реальности воображённого мира. Без такого стремления знаковая (или семиотическая) деятельность составления текстов не обретёт художественности, как и никакая игра воображения без её знакового участия в текстах не принадлежит к сфере искусства»¹⁴⁰ [курсив наш]. Это определение, как и вообще требование новизны в искусстве, является данностью современного состояния эстетики, – «поэтики художественной модальности» (С. Бройтман), переход к которой как в литературе, так и в искусстве в целом совершился в середине XVIII – начале XIX в., в эпоху романтизма.

В то же время тибетское искусство, гомогенное на протяжении столетий, несомненно, подчиняется законам эйдетической (традиционалистской) поэтики. О противопоставлении традиционалистского (условно «восточного») и современного (условно «западного») подходов к искусству выразительно и точно писал А. Кумарасвами. По его замечанию, в традиционном искусстве действия художника «свободны, так не допускается и не предполагается, что художник слепо копирует чуждую ему модель; он выражает себя, даже в том, что придерживается предписаний или отвечает запросам, которые могут оставаться одинаковыми в течение тысячелетий»¹⁴¹.

140 Крошнева М.Е. Теория литературы: учебное пособие. – Ульяновск: УлГТУ, 2007. – С. 8.

141 Coomaraswamy A. Christian and Oriental philosophy of art. – Courier Dover Publications,

Конечно, это не самовыражение «его «личности», его как такого-то и такого-то, но его *sub specie aeternitatis*, а не его личной идиосинкразии»¹⁴². «... в то время как современная психология видит во «вдохновении» всплеск инстинктивной и подсознательной воли, ортодоксальная философия видит возвышение бытия художника до *сверхсознательного* и *надличностного* уровней. Где психолог заклинает демона, метафизик заклинает даймона: то, что для одного «либидо», для меня – «божественный Эрос»¹⁴³.

Согласимся с выводом современного учёного С.С. Ванаяна о том, что канон можно определить как «сверх-начало, присутствующее в изображении и изобразительной деятельности, но им не присущее»¹⁴⁴. Действительно, в живописном или скульптурном каноне размерная составляющая, например, не является следствием развития изобразительных форм, а отражает идею высшего порядка и гармонии.

Немаловажная пресуппозиция исследования: мы должны подходить к традиции, по возможности, не «снаружи», с «внешней» стороны Запада, противопоставляющего себя Востоку, но попробовать подойти с «внутренней» стороны, изнутри духовной традиции, – а значит, и традиции эстетической.

Исследования искусства Тибета могут быть, таким образом, разделены на три важнейших этапа.

На первом этапе (конец XVIII – конец XIX в.), ознаменованном работами Г.Ф. Миллера, Я.И. Шмидта, А.М. Позднеева, Г.Ц. Цыбикова, Б.Б. Барадийна и других исследователей и путешественников, искусство Тибета входило в комплексный объект исследования тибетологии: исследователи описывали памятники культуры наряду с этнографическими характеристиками, политико-историческими описаниями. Этот необходимый

1943. – Р. 34.

142 Ibid.

143 Ibid. – Р. 36.

144 Ванаян С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: дисс. ... докт. искусствоведения. – М., 2007. – С. 19.

этап становления обогатил наши знания об искусстве Тибета массой дескриптивного материала; были охарактеризованы памятники, впоследствии не сохранившиеся, и предприняты первые попытки интерпретации буддийского искусства.

Второй этап в исследовании искусства Тибета (конец XIX – середина XX в.) был связан с выделением искусства буддизма в качестве отдельного объекта научных исследований. Труды и публикации Е. Пандера, С.Ф. Ольденбурга, А. Грюндевеля, Ю.Н. Рериха, Е. Кларка, Б. Бхаттачарьи, Э. Гетти, А. Гордон, Ф. Лессинга, Дж. Туччи стали шагами на пути решения важнейшей задачи – публикации, описания и каталогизации предмета исследования, то есть иконометрии и иконографии тибетского искусства. Важное место заняли определители тибетской иконографии, созданные с целью идентификации изображений (как живописных, так и скульптурных). Собранные материалы позволяли исследователям задаваться вопросами эволюции и интерпретации тибетского искусства.

Последний этап исследований искусства Тибета начался в середине XX века. Он был ознаменован созданием масштабных и практически всеобъемлющих каталогов и указателей, определителей тибетского искусства (Локеш Чандра, Ф. Бунс, А.А. Терентьев, А.Ф. Зорин), переводов тибетских трактатов об искусстве и комментариев к ним (К.М. Герасимова, Е.Д. Огнева), открытием новых направлений исследования (таких, как архитектура Тибета в монографиях Ф. Денвуда, К. Ларсен и А. Синдинг-Ларсен) и углублением частных тем (исследования по эволюции искусства Тибета, символике ступы, искусству танка, ковроткачеству и пр.). Новым направлением в исследовании тибетского искусства стал выход к интерпретации изображений, скульптуры, архитектуры в контексте многовековой культуры буддизма в работах К.М. Герасимовой, Л.Н. Гумилева, Л. Чандра. Однако и попытка создания хрестоматийно обобщающих трудов по искусству Тибета (книги Д. Джексона, Р. Фишера, Э. Хеллер) не может быть достаточно успешной без учёта особенностей

искусства Тибета как канонического, искусства традиционной культуры.

Вторая половина XX века, принёсшая Тибету оккупацию и потерю всякой политической и культурной самостоятельности, разрушение вековых традиций, оказалась периодом, когда стремительно исчезающие традиции тибетского искусства стали объектом напряжённого внимания мировой науки. Были изданы масштабнейшие труды по иконографии, определители, помогающие идентифицировать произведения изобразительного искусства; опубликованы каталоги частных и музейных коллекций искусства Тибета; переведены оригинальные иконографические и иконометрические произведения тибетских авторов; исследованы как отдельные жанры искусства, так и традиции; глубоко исследованы отдельные памятники. Были сделаны и попытки построить комплексную историю искусства Тибета, однако книги, написанные с этой целью, так или иначе оказываются отчасти обзорными и конспективными работами, что обусловлено изобилием материалов и неоднозначностью их осмысления. Недостаточная разработанность интерпретационного, иконологического, подхода в рамках комплексного искусствоведческого анализа сужает пространство смыслов тибетского искусства и мешает раскрытию полноты его феномена.

1.2. Методология исследования искусства Тибета: иконография vs иконология

В исследовании искусства Тибета считаем необходимым выделить несколько методологических установок.

Искусство Тибета должно быть рассмотрено с позиций его духовного наполнения, т. е. многообразие форм должно видеться как воплощение содержания искусства; однако такой подход будет иметь не аллегорический аспект (образ оторван от смысла), но символический (образ сливается со знаком, един). Материал исследования диктует нам отказ от того искусствоведческого подхода, в основе которого «лежит непоколебимая вера в безусловную ценность, в окончательную завершённость и, так сказать, канонизированность, вознесённость почти в область метафизическую, буржуазной цивилизации второй половины XIX века, т. е. кантовская, хотя бы и не прямо от Канта берущаяся, ориентировка»¹⁴⁵.

Кроме того, считаем возможным и необходимым при исследовании тибетского искусства выйти из пространства буддологических исследований, использовать достижения в исследовании традиционного (сакрального, трансцендентного) искусства различных регионов и эпох: исследования по символике архитектуры (Э. Панофский, Э. Маль), эстетике средневековья (В.В. Бычков, У. Эко), по эстетике и семиотике иконы (Д.С. Лихачев, Б. Успенский, П. Флоренский) и др.

Обращение к традициям исследования европейского и восточноевропейского искусства обоснованно в том отношении, что исследование эстетических установок данных эпох и народов имеет длительную традицию, в то время как эстетические установки искусства Тибета исследованы эпизодически (М. Герасимова, Е. Огнева). В искусстве Тибета нами видится параллель к периоду традиционной эстетики в

145 Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. – С. 64.

европейском искусстве, предшествовавшему тому «взаимному соглашению», которое решило «подменить созидание символов – построением подобий»¹⁴⁶, то есть тому периоду, когда символическое и духовное значение искусства ценилось выше его правдоподобия.

Иконография Тибета, как показывает история тибетологии, накопила богатый материал; иконология, являющаяся специальным методом исследования канонического, «сакрального» искусства, искусства традиционалистской эстетики, каким является искусство Тибета, может и должна взять на себя задачи, которые неразрешимы в проблематике иконографии.

1.2.1. Иконология как герменевтика сакрального искусства

Иконология, являющаяся одним из направлений семантического подхода к произведениям искусства, выросла из иконографии как первичной формы исследования средневекового (религиозно-канонического) искусства, вдохновлённой концепцией собора и книги в романе Гюго и обоснованной, в частности, в трудах А.-Н. Дидрона (1806-1867), А. Шпрингера (1825-1891), Э. Маля (1862-1954), А. Грабаря (1896-1990), Р. Краутхаймера (1897-1994). «Иконография складывается как метод пред лицом задач понимания материала сакрального искусства, где именно смысловые и, более того, символические стороны изобразительности, как известно, играют доминирующую роль»¹⁴⁷.

Логической посылкой иконографии стала методологическая проблема, прослеживаемая и в исследовании искусства Тибета: «нереалистичность» буквального/предметного значения образа, ведущая к поискам герменевтического выхода, дешифровки. Такая установка безальтернативно

146 Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. – С. 65.

147 Ванеян С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: дисс. ... докт. искусствоведения. – М., 2007. – С. 18.

выводила к привлечению внехудожественных задач, выходу в области истории литературы, богословия, культурной антропологии. Главенство содержательной стороны в иконографии диктовалось каноничностью исследуемой формы. В рамках иконографии конца XIX – начала XX века сформировалось аллегорически-аллюзивное прочтение произведений средневекового искусства: произведение искусства было отсылкой к определённом тексту. Иконографическое описание произведения искусства состояло, таким образом, в вербальной фиксации дихотомии предметного и иносказательного содержания в произведении искусства. А. Расторгуев достаточно точно определяет иконографию как «область точных смыслов и текстовых значений того или другого изображения или образного ряда»¹⁴⁸.

Французский искусствовед Э. Маль стал тем, кому «удалось поднять изучение средневековой иконографии из простого антикварного интереса до научной дисциплины»¹⁴⁹. Книги Э. Маля, посвящённые средневековому искусству Франции¹⁵⁰, стали первыми опытами систематической иконографии.

Э. Маль стал одним из наиболее успешных интерпретаторов средневекового искусства, традиционного рассматриваемого как «тёмное», «мрачное» и т. д. Уточняя отличие эстетической установки искусств средневековья и современности, Э. Маль замечал: «В Средневековье искусство было дидактично»; «посредством искусства высочайшие концепции теологии и науки проникали до некоторой степени в самые простые умы»¹⁵¹. Подобное объяснение приводится историком буддизма

148 Расторгуев А. Жизнь и труды Эмиля Маля // Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. – М., 2008. – С. 10.

149 Кулигин Д. Эмиль Маль. Астрология и наука в искусстве конца средневековья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://derzhavnaya.spb.ru/lib/kul/kuligin-mal.html>.

150 Mâle É. L'Art religieux du XIII-e siècle en France. – Paris, 1922; Mâle É. L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France. – Paris, 1925; Mâle É. Art et artistes du Moyen âge. – Paris, 1927; Mâle É. L'Art religieux de la fin du XVI-e siècle, du XVII-e siècle et du XVIII-e siècle. Italie – France – Espagne – Flandres. – Paris, 1932 и др.

151 Male E. Religious Art in France: XIII century. A Study in Medieval Iconography and Its

Ваджраяны: искусство тантризма делало его иносказание доступным «пониманию даже необразованных и не знающих буддизма тибетцев, прежде всего благодаря выразительности систем описания – вербального, изобразительного, ритуально-драматургического и др.»¹⁵². Дидактичность, своего рода «духовная утилитарность», является отличительной чертой канонического искусства, о чем писал ещё А. Кумарасвами. Подобная точка зрения характерна для гештальт-психологии, рассматривающей эстетику как средство лучшего донесения смысла: «Эстетическое совершенство, по сути дела, есть не что иное, как средство, с помощью которого художественные высказывания достигают своей цели»¹⁵³.

Обосновывая методологию своего исследования, Э. Маль писал о глобальной утрате понимания средневекового искусства начиная с эпохи Тридентского собора и далее Просвещения: «Значение этих проникновенных работ постепенно стало неясным. <...> со второй половины шестнадцатого века средневековое искусство стало загадкой. Символизм, душа готического искусства, умер»¹⁵⁴. Закрытость эстетики и символики средневековья от современного человека потребовала применения новых подходов.

Э. Маль, далее, утверждал взаимообусловленность содержания и формы в каноническом искусстве: «В средневековом искусстве каждая форма скрывает мысль; можно сказать, что идея работает с материалом и придаёт ему форму. Форма не может быть отделена от идеи, которая создаёт и одушевляет её»¹⁵⁵; развивая мысль Маля, можно сказать, что идея обуславливает иконометрические измерения произведения канонического искусства.

Тезисно процитируем утверждения Маля, которые созвучны нашему

Sources of Inspiration. – London, New York, 1913. – P. vii.

152 Андросов В. П. Буддизм Ваджраяны // Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – С. 530.

153 Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994. – С. 282.

154 Male E. Religious Art in France: XIII century. A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration. – London, New York, 1913. – P. vii.

155 Ibid. – P. viii.

пониманию сути канонического искусства. «Искусство Средних веков есть в первую очередь и главным образом священное писание, азбуку которого должен знать каждый художник»¹⁵⁶. Разнообразие тибетской иконографии и строгость иконометрии вполне отвечают этой характеристике. «Художественное представление священных объектов было наукой, регулируемой точными законами»¹⁵⁷. Интересно заметить, что историки канонического искусства подчёркивают особую функциональность искусства в данной эстетике: искусство, выполняя дидактические цели, было одним из способов культурной идентификации человека, взаимосвязанным с другими традиционными умениями, ремёслами, науками. «Средневековое искусство подобно средневековой литературе, в нем совокупный гений гораздо важнее индивидуального таланта. Личность художника не всегда ясна, но бесчисленные поколения говорят его устами...»¹⁵⁸. Анонимность и трудность хронологической идентификации произведений искусства Тибета также общепризнанны. «... отличительная черта средневековой иконографии – соблюдение правил священной математики. Размещение, группировка, симметрия и число исключительно важны»¹⁵⁹. Иконометрия тибетского искусства была отдельным развитым направлением традиционной словесности на протяжении многих веков. «... отличительная черта средневекового искусства – в том, что оно является символическим кодом. <...> Мнимо незначительная деталь может скрывать символическое значение <...> В искусстве средневековья, как видим, все изображаемое наполнено живительным духом»¹⁶⁰. Это замечание также справедливо относительно искусства Тибета как наполненного духовной символикой. Книги Э. Маля богаты ценными наблюдениями, но мы заинтересованы методическими предпосылками исследования канонического (в том числе

156 Ibid. – P. 1.

157 Ibid.

158 Ibid. – P. 4.

159 Ibid. – P. 5.

160 Ibid. – P. 14-15.

неизобразительного) искусства, которые оказываются справедливы для искусства Тибета. И дидактичность («утилитарность»), и математическая точность стандартов иконометрии, и разработанная знаковая система, и анонимность, и, в конце концов, символичность позволяют говорить о средневековом искусстве и искусстве Тибета как о явлениях эпохи канонической эстетики.

Нужно отметить, что именно Маль привлек внимание историков искусства к знаменитой впоследствии книге Чезаре Рипы «Иконология» (XVI в.); таким образом, история иконологии также отчасти связана с именем Маля¹⁶¹. Э. Панофский также одобрительно отзывался о книге Ч. Рипы: «сумма иконографии, которая черпала равно из античных, средневековых и современных источников и была по праву названа «ключом к аллегориям семнадцатого-восемнадцатого веков», в работе, которую использовали такие знаменитые художники и поэты, как Бернини, Пуссен, Вермеер и Мильтон»¹⁶².

Упоминание имени Э. Панофского приводит нас к следующему периоду развития иконографического направления искусствознания – иконологическому проекту, ставшему попыткой синтеза достижений формализма и культурно-исторического метода.

Источниками концепции иконологии как герменевтики искусства стали бурно развивавшаяся лингвистика с её теорией знаковых систем, неокантианство, гештальт-психология и в особенности теория символа Э. Кассирера. Символичность духовной деятельности последний провозглашает всеохватной: «При всем своём внутреннем различии такие направления духовной культуры, как язык, научное познание, миф, искусство, религия, становятся элементами единой большой системы проблем, многообразными методами, так или иначе ведущими к одной цели – преобразованию мира

161 Расторгуев А. Жизнь и труды Эмиля Маля // Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. – М., 2008. – С. 17.

162 Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб, 1999. – С. 188.

пассивных впечатлений (Eindrücke), где дух сперва томится в заточении, в мир чистого духовного выражения (Ausdruck)»¹⁶³. Подобно «внутренней форме», этимологической мотивации в языке, Кассирер находит «символические формы» в явлениях культуры. Это отчасти идеалистическое, в традиции истории как саморазвития духа Гегеля, намерение, тем не менее, оказывается способно придать новый разлёт и содержательное единство исследованию культуры, иконографию дополнить иконологией.

Соотношение иконографии с иконологией дискуссионно; поздний Панофский и его ученик Ян Бялостоцкий отождествляли иконографию с иконологией; принцип их различия – в «неизбывном источниковедческом пафосе»¹⁶⁴ иконографии, её роли как инструмента накопления материала, в то время как иконология есть скорее герменевтика канонического искусства; предмет иконографии – изображение; предмет иконологии – выражаемый предметом смысл. Традиционное понимание истории искусства как смены форм в иконологическом проекте сменилось видением истории искусства как истории духа.

Иконология в работах А. Варбурга (1866-1929), Фр. Закля (1890-1949) приобрела черты, определяющие её отстояние от иконографии: она стала поиском своего рода внеисторического символизма, процессом обнаружения скрытых символических протоформул как выхода в сферу иррационального, исследованием миграции мифологических образов.

Влияние наследия Варбурга и теории «символической формы» Э. Кассирера, а также философия искусства Гегеля стали основой для построения иконологического метода Э.Панофского, предполагающего истолкование произведения искусства на трёх уровнях его значения: уровне объектов интерпретации (первичный сюжет, вторичный конвенциональный сюжет и «внутреннее значение» или содержание), способов (формальный,

163 Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 17.

164 Ванеян С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: дисс. ... докт. искусствоведения. – М., 2007. – С. 17.

иконографический и иконологический анализ) и средств анализа (практический опыт, письменные источники, «синтетическая интуиция»).

Иконологический анализ, по Панофскому, имеет целью познание «внутреннего содержания» произведения искусства, но ему должен предшествовать «пред-иконографический» анализ формы («первичного значения»), а также «иконографический в узком смысле» анализ «вторичного значения»: сюжета, аллегии, образа¹⁶⁵.

Последователями иконологии в искусствознании – как «истории символов», «истории духа», как, прежде всего, углубления интерпретативного потенциала традиционной иконографии, – выступили такие различные учёные, как Э. Винд (1900-1971) и Г. И. Хоогверф (1884-1963); Э. Гомбрих (1909-2001); Я. Бялостоцкий (1921-1988); Р. Виттковер (1901-1971); Г. Бандманн (1917-1975). Для нас важно отметить, что иконологический подход использовался исключительно на европейском материале, преимущественно искусстве средневековья и Возрождения.

Здесь нужно обратиться к истории исследования искусства русского средневековья. Исследования П. Флоренского, Б. Успенского, Ю.Лотмана, В. Бычкова содержат заключения о сущностных особенностях канонического искусства; близость их методологии к формальной школе, выделение семиотического аспекта искусства, герменевтика канонических жанровых форм – всё это роднит подход данных исследователей с иконологией в её западном варианте. В то же время эти работы отличает независимое обращение к канонической эстетике, выделение и символическая интерпретация её характерных черт, выявление специфики содержания и восприятия художественного произведения.

Ю. Лотман справедливо связывает традиционность и знаковость канонического искусства как взаимообусловленные качества: «существуют целые культурные эпохи (к ним относят, например, века фольклора,

165 Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 30-35.

средневековье, классицизм), когда акт художественного творчества заключался в выполнении, а не нарушении правил <...> Параллель с естественными языками представляется здесь вполне уместной»¹⁶⁶.

Согласимся с Б. Успенским в том, что семиотический, знаковый подход, предполагающий интерпретацию иконографического знака, более чем плодотворен при исследовании канонического искусства: «семиотический подход отнюдь не является навязанным извне (методами исследования) – но внутренне присущим иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. <...> Особенно характерны в этой связи, идущие от глубокой древности – едва ли не с эпохи рождения иконы, – сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения – с письменным или устным текстом»¹⁶⁷. Заданные учёным координаты культуры, требование взаимосоотнесения её разных пластов и разноуровневых картин мира вписываются в методологический посыл иконологии, также находящейся в зоне семиотических исследований.

Вместе с тем знаковая природа канонического искусства не исключает его изменения во времени. Б. Успенский делает точное наблюдение по поводу традиционности и стилей: «Именно потому, что древний иконописец столь неотступно следовал иконописному «подлиннику», т. е. раз навсегда установленной композиции, и стремился не допустить никаких новшеств в трактовке содержания, особенно наглядным становится изменение языка живописных приёмов, которыми он пользовался: естественно, на язык этот он не обращал такого же пристального внимания, часто, вероятно, и вовсе не осознавая, что язык его несколько отличается от копируемого подлинника. Само тождество содержания делает здесь особенно очевидным различие в формальных системах. Многочисленные композиции одного сюжета

166 Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 316.

167 Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995. – С. 225.

становятся подобны переводам одного и того же содержания на разные языки (или диалекты); заметим в этой связи, что по иконописной терминологии композиция и называется «переводом»¹⁶⁸. Такое единство традиции и новаторства весьма характерно для многовековой тибетской истории искусства, хотя она в гораздо большей степени, чем русская, была сосредоточена на иконометрической точности изображений.

Можно без преувеличения сказать, что отечественная традиция разработала уникальную теорию «обратной перспективы» и сочетания различных перспектив как специфического выразительно средства традиционного искусства. Эта черта свойственна всей тибетской живописи.

Символические причины этого явления точно поясняет Б. Успенский: «Исследования более или менее недавнего времени позволяют говорить о совокупности специальных перспективных приёмов в древней – прежде всего средневековой – живописи, иными словами, об особой системе передачи пространственных характеристик на двумерную плоскость изображения. Эту систему условно можно называть «системой обратной перспективы». Система обратной перспективы исходит из множественности зрительных позиций, т. е. связана с динамикой зрительного взора и последующим – суммированием зрительного впечатления (при многостороннем зрительном охвате). При суммировании эта динамика зрительной позиции переносится на изображение, в результате чего и возникают специфические для форм обратной перспективы деформации. Таким образом, противопоставление прямой и обратной перспективных систем могут быть связаны прежде всего с неподвижностью или же, напротив, с динамичностью зрительной позиции. <...> множественность точек зрения и связанная с нею динамика зрительной позиции является объединяющим моментом в средневековом изобразительном искусстве; это относится, между прочим, не только к отдельным изображениям, но и к

168 Там же. – С. 222.

общей системе монументального живописного декора»¹⁶⁹.

Э. Панофски писал о том, что Древний Восток, наряду с античностью и средневековьем, в большей или меньшей степени отклонял перспективу, поскольку она вносила в мир внесубъективного и сверхсубъективного личностный и случайный элемент¹⁷⁰. Таким образом, перспектива говорит о личном и индивидуальном восприятии, разнородность перспектив – о многостороннем или отстранённом взгляде. Эта идея получила развитие и обоснование в трудах П. Флоренского.

П. Флоренский писал о том, что привычная для нас перспектива является изобретением сравнительно поздней эстетики: «когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением **отдельного** лица с его **отдельной** точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, – тогда появляется и характерная для отъединённого сознания перспективность; но притом – всё же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве **прикладном**, как момент декоративности, имеющий своим заданием *не истинность бытия, а правдоподобие казания*»¹⁷¹. В буддийской системе ценностей *казание* не могло быть эстетическим приоритетом, и потому в истории тибетской живописи перспектива не получила развития.

Отсутствие прямой перспективы, таким образом, в искусстве как Древней Руси, так и Древнего Египта или Тибета, является указанием на духовное содержание изображения и сверхличный смысл искусства: «Отсутствие прямой перспективы у египтян, как, хотя в другом смысле, и у китайцев, доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность, – **освобождение** от

169 Там же. – С. 246.

170 Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 95.

171 Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. – С. 55-56.

перспективы или изначальное непризнание её власти, как увидим, характерной для субъективизма и иллюзионизма, – *ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности*»¹⁷².

Таким образом, глобальной целью канонического искусства, в отличие от искусства Нового времени, является не изображение души художника и не подражание природе, но выражение истин сакрального толка: «Сакральная каноничность <...> соотносит памятник с иными уровнями и типами смысла»¹⁷³. Знаковость художественного языка традиционного искусства подчёркивается тенденцией к отказу от правдоподобия: образ не должен заслонять знак, но изображение должно лишь *указывать*: «Изображение в средневековой живописи есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта (часто оно как будто бы даже и не претендует на какое-либо подобие), сколько символическое указание на его место в изображаемом мире (т. е. в мире, его окружающем)»¹⁷⁴.

Произведение искусства, таким образом, гораздо в большей степени, чем современное, являлось репликой в культурном диалоге: «В какой-то степени вся средневековая культура на самом деле является феноменологией культурной традиции в гораздо большей степени, нежели феноменологией реальности»¹⁷⁵. По замечанию ламы Говинды, «Гете имел право заявить: «Высочайшие произведения искусства – те, которые обладают наивысшей истиной, но не имеют ни следа реальности». Здесь мы имеем идеальный коан в форме кажущегося парадоксальным утверждения. Парадокс состоит в том, что истина и реальность противоплагаются друг другу в противоречие с общим мнением, что истина и реальность – синонимы»¹⁷⁶.

Ю. Лотман очень точно указывает на познание произведения

172 Там же. – С. 55.

173 Ванеян С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: дисс. ... докт. искусствоведения. – М., 2007. – С. 19.

174 Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995. – С. 250.

175 Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – М.: Азбука-классика, 2004. – С. 18.

176 Говинда А. Творческая медитация и многомерное сознание. – М., 1993. – С. 150.

канонического искусства как на припоминание, узнавание уже знакомого, то есть, по сути, самовыражение и творческое участие зрителя: если «деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как её возбудитель», т. е. активизатор; в этом отношении каноническое искусство подобно музыке: «В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет собой содержание информации: она передаётся адресату и по-новому переорганизовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность»¹⁷⁷.

Таким образом, открытым и явным итогом восприятия произведения канонического искусства является самопознание: «Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной»¹⁷⁸. Это утверждение более чем справедливо и в отношении произведений тибетских мастеров. «Эстетический объект в <...> средневековой форме эстетического сознания был полностью перенесён внутрь субъекта. Его созерцание осуществлялось только внутренним, духовным зрением ...»¹⁷⁹, то есть требовало активного участия зрителя в пресуществлении символики картины (статуи) в духовное послание, в осуществлении познания образа, в иконологии.

Иконология, понимаемая как герменевтика канонического, «сакрального» искусства, является одним из сравнительно новых направлений искусствознания. Вместе с тем выполненные в духе иконологического анализа работы (назовём здесь труды Э. Маля, Э.

177 Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 320.

178 Там же. – С. 319.

179 Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. – М.: Мысль, 1995. – С. 187.

Панофского, Б. Успенского, Ю. Лотмана) являются примерами искусствоведческого интерпретационного подхода к каноническому искусству, определяемому, в частности, отсутствием требований новизны, повторяемостью, анонимностью, «духовной утилитарностью», но главным образом – целью выражения сакральных истин.

1.2.2. Иконологический подход в приложении к традиционному искусству Тибета

«Пред-иконографический» анализ искусства Тибета был задачей тибетологии начала XX века, только определявшейся с объёмами и направлениями исследований уникальной культуры. «Иконографический в узком смысле» анализ, идентификация образов, стал содержанием искусствознания в тибетологии на протяжении XX в. Очевидно, что иконология (или «иконография в широком смысле», как определял её поздний Панофский), то есть «метод интерпретации, представляющий собой скорее синтез, чем анализ»¹⁸⁰, призвана стать методологией обобщения накопленных знаний об искусстве Тибета на излёте его истории как независимого, прежде всего в духовном отношении, государства.

В искусстве Тибета, как и в средневековье, «существовала некая концепция красоты чисто интеллектуальной, красоты моральной гармонии, метафизического сияния, которая сегодня может быть понята только при условии весьма бережного проникновения в менталитет и чувственное восприятие той эпохи»¹⁸¹. Требование «внутреннего» подхода при анализе искусства чуждых культур является непререкаемым, если исследователь хочет добиться проникновения в аутентичные установки эстетики.

Столкновение эстетического взгляда современности и духовной

180 Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 34.

181 Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – М.: Азбука-классика, 2004. – С. 19.

установки буддийского скульптора очевидно, например, в следующем описании статуэток Будды Н.И. Воробьёвым: «Художественная ценность этих статуэток редко велика: лишённые декоративной роли, для которой они первоначально предназначались, произведения большей частью ремесла, а не искусства, они, при первом особенно взгляде, производят неблагоприятное впечатление. Но в них, при внимательном рассмотрении, можно найти ту своеобразную прелесть, которую мы видим в предметах культа: в них вложено чувство святости предмета»¹⁸². Исследователь точно, хотя и отчасти наивно, выражает различие между чисто эстетической оценкой произведения искусства и оцениванием его духовного содержания, очевидно, имеющего значительно большее значение в канонической эстетике буддизма.

На средневековом Востоке в целом, по замечанию В.И. Брагинского, «произведения искусства рассматривались как тексты. А всякий текст, в том числе и «живые» тексты эстетического «поля» культуры, предусматривал диалог с воспринимающим, ориентированный на то или иное воздействие на него. В ходе такого диалога выявлялась ещё одна специфическая черта традиционной эстетики: красота и польза вовсе не были разделены в ней непреходимой границей, но, скорее, являли собой два аспекта единого целого, по-разному акцентируемые в различных видах и жанрах искусства»¹⁸³. Это перекликается с мыслью Кумарасвами: «Художник создаёт инструмент, нечто для использования. Чистое удовольствие не является использованием с этой точки зрения. <...> Наше «эстетическое» восприятие, особенно сентиментальное (потому что именно это обозначает слово «эстетика»), некое чувство, но не понимание, мало что общего имеет с этим *raison d'être*»¹⁸⁴.

182 Воробьёв В.Н. Опись собрания буддийских статуэток, приобретённых в Сиаме в 1906 г. – СПб., 1911. – С. 1-2.

183 Брагинский В.И. Традиционная эстетика Востока – Бытие – Культура // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. – М.: Восточная литература, 1995. – С. 6.

184 Coomaraswamy A. Christian and Oriental philosophy of art. – Courier Dover Publications, 1943. – P. 25.

По замечанию Г.А. Ткаченко, относящемуся к средневековому искусству Китая, «Искусство и его произведения как будто не выделяются <...> в отдельный вид деятельности, тем более незаинтересованной, эстетической – в нынешнем смысле. Его факты составляют элемент благоприятного окружения, средство достижения иных, более значимых целей, прежде всего – благой жизни. Музыка-пластика важны, но не столько как способ выражения эмоциональных состояний человека, сколько как орудия внушения, инструменты настройки организма человека и социума на определённый лад»¹⁸⁵. Искусство Тибета доказывает верность слов А. Говинды: «Даже простейшая форма или цвет являются символом, выявляющим природу изначальной реальности универсума и структуру человеческой психики, в которой эта универсальная реальность отражается»¹⁸⁶.

Исследование искусства Тибета как символического, т. е. по сути своей иносказательного, имеет обоснование уже в тибетских текстах по теории искусства. По замечанию Е.Д. Огневой, «В традиции гэлукпа иконография принадлежит к так называемой «внутренней науке» (нангиргпа, религии), а иконометрия к «внешней науке» (чииргпа, светской науке), но обе они включены в сферу так называемого «относительного знания», которое является проявленной формой существования абсолюта в форме «познания» (шейчжа). Иконография – религиозный план содержания, который предполагает, помимо «науки» (знания), возможность мгновенного постижения «абсолютной реальности»...»¹⁸⁷

Сам процесс творчества, охарактеризованный в первой, иконографической, части трактата Цзонхавы, показывает неутилитарный, немеханистический уровень создания произведения искусства. Оно

185 Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньдью». – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – С. 138.

186 Говинда А. Творческая медитация и многомерное сознание. – М., 1993. – С. 151.

187 Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1979. – С. 73.

рассматривается как последовательность ряда действий духовного характера: осуществляются специальные обряды для очищения места создания изображения, материалов и художника; совершается жертвоприношение, раздаётся милостыня; учитель совершает обряд медитации Манджушригхоши, бодхисаттвы Мудрости; происходит обращение к 35 буддам, очищающим от скверны¹⁸⁸.

Создание произведения искусства, как явствует из трактата Цзонхавы, является мощным духовным поступком: «Тот, кто омыв тело, своими руками построил ступу, то даже если он совершил «пять смертных грехов», приобретает совершенство»¹⁸⁹. Сооружение ступы татхагаты приносит, согласно тибетской теории искусства, восемнадцать благ: «Рождение в доме великого царя; благой облик, красота, привлекательность; острота органов чувств; тело, как слитые алмазы; великая свита слуг; приобретение удовольствия в окружении близких друзей; очищенность (от скверны) в явном виде среди живых существ; стойкость; прославление по всему свету; приобретение способности к сочинению стихов и песнопений; почитание людьми и богами; обладание великим богатством; приобретение царской власти чакравартина; обладание долголетием; тело, ставшее как слитые алмазы; украшение тридцатью двумя основными и восьмьюдесятью второстепенными «признаками» (великого человека); рождение в небе; быстрый уход в полную нирвану»¹⁹⁰. Подобные благие свойства получают создатели изображений из металла, росписей¹⁹¹. Таким образом, искусство не является в культуре Тибета отдельным и «самодовлеющим» видом духовной деятельности: это часть духовной работы буддиста, включённая в общую систему воздаяний.

188 См. подробнее: Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд истор. наук. – М., 1979. – С. 74-80.

189 Цзонхава «Ясное восприятие тридцати пяти Будд» и «Мера тел богов»/ пер. Е.Д. Огневой // Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1979. – С. 176.

190 Там же. – С. 181.

191 Там же. – С. 184-186.

При этом многообразие и распространённость произведений подтверждают повсеместность создания произведений искусства как духовной практики. Как пишет лама А. Говинда, «буддийская медитация вдохновила искусство Центральной Азии и Дальнего Востока новыми идеями, как она это сделала раньше в стране своего происхождения. Выполнение произведения искусства расценивалось само по себе как акт творческой медитации, и наслаждение искусством, созерцание художественных творений стало частью духовной тренировки, без которой никто не мог претендовать на культурность»¹⁹².

Приведём в заключение цитату из статьи последователя философского традиционализма М. Паллиса, развивавшего идеи А. Кумарасвами: «Тибетское искусство не может быть легко понято: чтобы поймать его истинный дух, необходим перепросмотр ценностей»¹⁹³, что в нашем случае означает попытку внедрения новой методологии в отношении материала тибетского искусства.

Важнейшими возражениями иконологическому проекту являются упреки в антиисторичности и отходе от искусствоведческой проблематики, от собственно описания изображения к его истолкованию, предполагающему привлечение литературных, религиозных, этнографических источников. Вместе с тем материал нашего исследования, тибетское искусство XI–XX вв., само обвиняется в каноничности и «антиисторизме», а также опосредовано иконографическими и иконометрическими сочинениями, не говоря уже о религиозности, пронизывающей все искусство Тибета, от архитектуры до декоративно-прикладного. Логическим завершением иконографического подхода является создание кодексов и словарей: именно таким результатом является 15-томник Л. Чандры.

Таким образом, материал (тибетское искусство) и метод исследования

192 Говинда А. Творческая медитация и многомерное сознание. – М., 1993. – С. 145.

193 Pallis M. Introduction to Tibetan Art // Studies in Comparative Religion. – 1967. – Vol. 1, No.1. – P. 17.

(иконология) объединены некоторыми общими предпосылками, позволяющими говорить о методологической плодотворности нашего подхода. О его новизне свидетельствует отсутствие иконологии тибетского искусства как отдельного направления; иконография искусства Тибета, использующая зачастую методику символического истолкования, в любом случае затрагивает лишь изобразительные искусства.

Та идея преемственности и разумности человеческой цивилизации, которая легла в основание иконологии, восстанавливающей связи между разными пластами культуры, особенно актуальна для исследования искусства Тибета в то время, когда культура и сама духовная идентичность этой уникальной цивилизации подвергнута опасности уничтожения.

«Что же касается самого тибетского художника, то он уверен, что его умение, будь оно великим или малым, под страхом неудачи, должно быть и вдохновлено всеобщим духовным Законом, и посвящено ему; и этот Закон, в своём проявлении, подавляет эго, исключает в принципе любой индивидуалистический эксгибиционизм. Такова природа вдохновения в тибетском мире: чем больше мы сумеем отождествить себя с этой точкой зрения, тем ближе мы будем к пониманию того, что такое тибетское искусство»¹⁹⁴.

Сверхцелью, к которой направлено наше обоснование иконологического исследования тибетского искусства, является построение мировой истории канонического искусства. В отечественных трудах по средневековой эстетике, в частности, постоянно подчёркивается гомогенность факторов сходных решений в перспективе иконы и перспективе египетских фресок; в идеале современное искусствознание должно отойти от практики эпизодического отождествления произведений канонического искусства и выйти на уровень обобщения накопленного материала. Хочется надеяться, что наше исследование искусства Тибета

194 Ibid. – P. 19.

может стать небольшим шагом к созданию такой общей истории искусства традиционалистской эстетики.

Глава 2. ТИБЕТСКИЙ БУДДИЗМ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ОСНОВА ИСКУССТВА ТИБЕТА

Завоевание буддизмом высокогорий Тибета было выдающимся достижением, сопровождавшимся огромным эмоциональным и интеллектуальным подъёмом, который целиком трансформировал кругозор воинственных полукочевых тибетских племён и превратил страну из милитаризованного государства в твердыню буддизма¹⁹⁵.

Тибетский буддизм – это совокупность буддийской религиозной доктрины и организаций, развивавшихся на территории Тибета и некоторых регионов Гималаев, включая северный Непал, Бутан, часть Индии, Монголию, Калмыкию, Бурятию, Туву. Канон текстов тибетского буддизма написан на тибетском языке, признаваемом как сакральный.

Общепризнанно буддийское происхождение, содержание, духовное назначение тибетского искусства. Без понимания буддийской символики, миропонимания, представлений о пантеоне невозможно обращение к искусству Тибета; азы буддизма – это те знаки, которыми пишется тибетская живопись и которыми исполнена тибетская скульптура. Буддизм сыграл важнейшую роль в становлении тибетской культуры, мировоззрения и основ государственности.

Уникальная религиозно-духовная традиция тибетской культуры нередко носит название ламаизма. Это слово, созданное европейцами в XIX веке, подчёркивало существовавший в Тибете культ духовного учителя *ламы* (тибет. *ла* – высокий, *ма* – нет, т. е. *высочайший*)¹⁹⁶. Г. Мулин писал, что термин *ламаизм* распространился благодаря книге Л. Уоделла «Буддизм Тибета, или ламаизм», однако «Уоделлу очень не нравился тибетский

195 Рерих Ю.Н. Буддизм и культурное единство Азии. – М., 2002. – С. 13.

196 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 263.

буддизм, и, посвятив много лет жизни описанию различных аспектов тибетской культуры, он тем не менее сразу же стал описывать его как извращение подлинного буддизма»¹⁹⁷. Однако название буддистов Тибета ламаистами неправомерно: это название воспринимается как признак отхождения тибетцев от буддизма, как название собственного верования, в то время как Тибет, в отличие от Китая, остался весьма верен позднеиндийской буддийской традиции; культ лам имеет параллель в поклонении йогам-гуру.

Вопрос о ламаизме приобрёл политическое значение в середине XX века, после бегства Далай-ламы в Индию и во время «Великой Пролетарской Культурной Революции», когда ламаизм (кит. *лама цзяо*) был объявлен в Китае искажённой формой буддизма, которая не достойна сохранения. Именно после этого Далай-лама обратился к учёным с призывом отказаться от слова «ламаизм», которое бросало тень на тибетский буддизм как таковой, и в том числе его культурное наследие.

Буддизм стал центральной религией Тибета, сменив национальную религию бон, которую в её первоначальном виде Е.А. Торчинов считает одной из форм центральноазиатского шаманизма¹⁹⁸, Р. Бир приводит свидетельство, что сами бонпо связывают происхождение религии с арабоязычными племенами Бактрии (Афганистан)¹⁹⁹; Г. Мулин указывает на бон как на комбинацию персидского, монгольского, тибетского и индо-бирманского шаманизма²⁰⁰, Б.И. Кузнецов связывает бон с дозораострийским маздаизмом²⁰¹, хотя А. Берзин указывает на близость многих сторон бон и буддизма Тибета²⁰². Индийский буддизм был впитан Тибетом настолько

197 Мулин Г. Смерть и умирание в тибетской традиции. – СПб.: Евразия, 2001. – С. 374.

198 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 265.

199 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 76.

200 Мулин Г. Смерть и умирание в тибетской традиции. – СПб.: Евразия, 2001. – С. 31.

201 Кузнецов Б.И. Древний Иран и Тибет. (История религии бон). – СПб.: Евразия, 1998. – 352 с.

202 Берзин А. Бон и тибетский буддизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.berzinarchives.com/web/ru/archives/study/comparison_buddhist_traditions/tibetan_traditions/bon_tibetan_buddhism.html.

полно, насколько могло быть впитано учение: «тибетцы систематически импортировали буддизм отовсюду в Индии, где его можно было отыскать, на протяжении почти тысячи лет»²⁰³.

Ю.Н. Рерих выделяет в истории тибетского буддизма следующие периоды:

1) ранний (632-1042) – имперский период тибетской истории, включающий закат буддизма после 841 года и постепенное возрождение в конце X в.;

2) второй (1042-1409) – период реформации, время Атиши и Цзонхавы;

3) последний (после 1409 г.) – доминирует школа гелугпа²⁰⁴.

История тибетского буддизма и его учение достаточно полно освещены в литературе²⁰⁵. Мы же остановимся на отдельных сторонах мировоззрения тибетского буддизма, имеющих особое влияние на его иконографию и принципы построения неизобразительных искусств, так как тибетское искусство – «искусство религиозное по самой своей сути, развившееся <...> благодаря проповеди буддизма в Тибете»²⁰⁶.

2.1. Тибетский буддизм как преемник индийской традиции

Современные исследователи признают, что «тибетская монастырская традиция не только восприняла, но и с необычайной тщательностью сохранила и воспроизвела позднеиндийскую буддийскую традицию во всей

203 Мулин Г. Смерть и умирание в тибетской традиции. – СПб.: Евразия, 2001. – С. 342.

204 Рерих Ю.Н. Буддизм и культурное единство Азии. – М., 2002. – С. 32.

205 См, в частности: Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. – М.: Наука, 1988. – 428 с.; Островская Е.А. Тибетский буддизм. – СПб., 2002. – 400 с.; Bstan-'dzin-rgya-mtsho (Dalai Lama XIV), Thupten J. The World of Tibetan Buddhism: An Overview of Its Philosophy and Practice. – Wisdom Publications, 1995. – 210 p.; Goodman S.D., Davidson R.M. Tibetan Buddhism: reason and revelation. – SUNY Press, 1992. – 215 p.; Hodge S. Tibetan Buddhism. – Piatkus, 1999. – 138 p.; Sangharakshita. Tibetan buddhism: an introduction. – Windhorse, 1996. – 139 p.; Yeshe T. The Essence of Tibetan Buddhism. – Toronto, 2001. – 95 p.; Schlagintweit E. Buddhism in Tibet. – Forgotten Books, 1988. – 403 p.

206 Рерих Ю.Н. Буддизм и культурное единство Азии. – М., 2002. – С. 59.

её полноте»²⁰⁷. Рассмотрим особенности этого процесса культурного обогащения, в результате которого Тибет стал важнейшим преемником индийской традиции.

Время возникновения в буддизме его важнейших направлений, хинаяны и махаяны, «малой» и «большой» колесницы, точно не известно. Однако махаяна впоследствии распространилась гораздо шире хинаяны: по замечанию ламы Ананды Говинды, универсальность буддизма была возведена до сознательного принципа именно Великой Колесницей²⁰⁸.

Представителем классической махаяны был Шантаракшита, крупнейший учёный и философ, приглашённый для проповеди буддизма в Тибет в середине VIII века и основавший монастырь Самье близ Лхасы. В то же время чудотворец Падмасамбхава, приглашённый тем же царём Тисрондэцзаном для проповеди буддизма, был сторонником тантрической школы, и его проповедь буддизма оказала на тибетцев большое влияние: Падмасамбхава оставил настолько глубокий след в распространении буддизма в тибетской земле, что его чтят почти наряду с Буддой; особенно это касается последователей так называемых «нереформированных», или «красношапочных», школ, не принявших религиозной реформы Цзонхавы²⁰⁹.

Именно с влиянием Падмасамбхавы связывают распространение буддизма и падение религии бон; он, по версии тибетского жития, «подчинил демонов и злых духов Тибета, обратив их в буддизм и сделав *дхармапалами* – божествами, защищающими Дхарму»²¹⁰.

Богословская и церковная фиксация обряда общего жертвоприношения всем божествам буддийских и автохтонных тибетских культов относится к XVI-XVII вв.²¹¹ Священная история, выстраиваемая в житиях, показывает

207 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 263.

208 Говинда А. Психология раннего буддизма. Основы тибетского мистицизма. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – С. 222.

209 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 268.

210 Там же. – С. 269.

211 Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 36.

нам, каким образом традиционные божества Тибета были включены в пантеон буддизма; в целом здесь работал тот же принцип, что в греко-римской религии: чужие и новые боги не изгонялись, а переосмысливались в рамках новой конфессии, с сохранением части своих признаков и функций. Важнейшим направлением в истолковании автохтонных божеств было их подчинение иносказательному принципу: отныне, с принятием доктрины великой относительности бытия, боги были не сущностями, но своего рода принципами, видимостями, которые могли помочь на пути просвещения, но также принадлежали миру перерождений.

Метафизическая победа пути бодхисаттв над китайской версией буддизма является одной из наиболее значимых страниц духовной истории Тибета. На диспуте в монастыре Самье в конце VIII в. китайский монах Хэшан Махаяна был побеждён сторонником индийской традиции Камалашилой по следующим пунктам:

1) классическая доктрина пути бодхисаттвы, восходящего по ступеням совершенствования благодаря практике шести совершенств, была признана более верной, чем учение о мгновенном пробуждении к состоянию Будды;

2) было признано, что кармическая активность в виде мирских добродетелей не только не привязывает к сансаре, но и ведёт к пробуждению природы Будды в человеке;

3) был отвергнут чисто отрицательный метод созерцания с остановкой мыслительного процесса, в котором достигается отказ от субъектно-объектной дихотомии, как не ведущий к пробуждению²¹².

Однако окончательная победа индийской ветви буддизма как над традицией бонского жречества, так и над китайской школой Чань произошла в Тибете только в период так называемой второй рецепции буддизма (XI в.), когда буддизм распространился не только среди аристократии, но и среди простого народа. С этого времени сознательное следование индийскому

212 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 271-272.

буддизму в его позднемахаянской форме стало доктриной тибетской религии, впоследствии разделившейся на различные школы и учения, идущие, однако, в рамках единой традиции.

Метафизическая терминология тибетского языка была создана на основе санскрита: для передачи сложной религиозно-философской терминологии буддизма монахи Тибета и помогавшие им индийские специалисты создали пласт искусственной лексики тибетского языка, калькирующий санскритскую терминологию. При этом соблюдалась строгая последовательность: каждый санскритский корень и аффикс передавался последовательно тем же самым корнем тибетского языка (в отличие от флективного санскрита тибетский язык – изолирующий, корневой)²¹³.

В результате тибетские переводы индийских текстов отличаются особенной точностью. Если тибетская Трипитака, *Ганджур (Тангьюр)*, в основном совпадает с текстами, вошедшими в китайскую Трипитаку, то *Данджур (Тангьюр)* – оригинальный свод текстов, включающий религиозно-философские сочинения тибетских авторов.

Тибетский буддийский канон, построенный в строгом соответствии с индийским санскритским оригиналом, содержит и сутры (изречения самого Будды), и шастры (авторские комментарии к сутрам и самостоятельные трактаты по философии и эпистемологии), и тантры (слияние автохтонных магических ритуалов и философии махаяны). Последние представляют 22 из 100 томов Ганджура и 86 из 225 томов Данджура. Собственно тибетские трактаты по философии / логике, развивающие индийскую традицию, начали свою историю с XII в., т. е. с того времени, когда буддизм исчез в Северной Индии²¹⁴.

Важнейшим этапом утверждения единства тибетской буддийской мысли стала реформа Цзонхавы (Цзонкхапы) конца XIV в. Среди её важнейших задач было объединение теоретической мысли с тантрической

213 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 291-292.

214 Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. – М.: Наука, 1988. – С. 107.

практикой йоги; так, стандартами нового учения стало требование допущения к практике йоги только по истечении срока философской подготовки, приобретении значительного религиозного образования и принятии монашеских обетов.

Сегодня буддизм поздней махаяны доступен нам в основном по тибетским источникам, поскольку древний санскритский канон был почти полностью утрачен и сохранился только во фрагментах. Индийский буддизм в своём самом высоком развитии сохранился именно в Тибете, благодаря близости Индии и Тибета и активному культурному обмену в период XI-XII в., накануне исчезновения буддизма в Индии.

Преемственность индийской и тибетской культур выражена не в последнюю очередь единообразием форм искусства; так, по свидетельству Ю.Н. Рериха, «древние приёмы, формы художественного выражения, давно угасшие в собственно Индии, до сих пор существуют в Тибете, например, влияние и стойкая сила художественной традиции, из-за чего бронзовые изображения XIII-XIV веков могут быть с трудом отличимы от изображений XVII и XVIII столетий»²¹⁵.

Кроме того, Тибет стал полноправным наследником индийской словесности: и тибетские, и индийские учёные, кроме перевода буддийских канонических текстов, перелагали на тибетский древнеиндийские сочинения по поэзии, искусству, астрономии, и многие из этих трактатов были включены в тибетский канон.

2.1.1. Общие принципы буддизма махаяны

Буддийская традиция махаяны, Великой Колесницы (тиб. *theg-chen*), возникшая на рубеже I-II вв. н. э., сделала путь к спасению более доступным – не только для монахов, но и для мирян. И махаяна, и хинаяна были солидарны в вопросах о сути мира и причине страданий; но пути выхода из

215 Рерих Ю.Н. Буддизм и культурное единство Азии. – М., 2002. – С. 13.

мира страданий были различны.

Привязанность к существованию (*тришна*) – причина постоянных перерождений, перехода после смерти из одного состояния в другое; мир длящихся перерождений и есть *сансара*: «Истинная сущность её пустота, вид её обман, признак её мучение и рождение» (Из перевода шастры «Спасение украшения») ²¹⁶. Накопленная *карма* – эквивалент суммы деяний человека – определяет его посмертную судьбу. Карма, решая проблемы теодицеи, является конечной причиной и универсальным объяснительным средством для всего происходящего. Все способы улучшения кармы направлены на то, чтобы обеспечить возможно лучшее следующее перерождение, но в конечном итоге – преодолеть волю к жизни.

Для буддиста конечная цель – *нирвана*, то есть выход из системы перерождений. «Истинная сущность её тоже пустота, вид её – прекращение всякого обмана, признак её – освобождение от всякого мучения» (Из перевода шастры «Спасение украшения») ²¹⁷. Нирвана, по сути своей, не поддаётся познанию; постичь нирвану может лишь тот, кто достиг её; остальным же ведомо, чем нирвана *не* является. Нирвана предполагает полное угасание дхарм, освобождение от всяких связей с существованием в любом из миров, несопоставимость с любым другим состоянием. «Для нирваны теряют силу все оппозиции, действительные для донирванического состояния, происходит их абсолютная нейтрализация; поэтому даже понятие вечности применимо к нирване лишь условно и относительно, ибо нирваническое бытие запредельно оппозиции конечности/бесконечности времени» ²¹⁸. По сути, нирвана определяется лишь апофатически.

Основным пунктом отталкивания буддизма махаяны от традиции хинаяны было утверждение принципиальной важности не личного спасения, не достижения состояния *архата*, но помощи в спасении другим живым

216 Цит. по: Мефодий (иеромон.). Буддийское учение, или ламаизм, и его обличение. – СПб., 1902. – С. 5.

217 Там же. – С. 5.

218 Касевич В.Б. Буддизм. Картина мира. Язык. – СПб., 1996. – С. 57.

существам. В отличие от хинаяны, последователи Великой Колесницы толкуют понятие духовного роста весьма широко, не ограничиваясь самоусовершенствованием; махаяна «осознанно признает бесконечное многообразие буддийских путей и способов освобождения»²¹⁹.

В этой традиции возник образ бодхисаттвы, существа, стремящегося к просветлению и помогающего в просветлении другим. Культы бодхисаттв воплощали различные аспекты совершенства Будды. Бодхисаттва, как спаситель, должен обладать развитыми добродетелями (*метта*, *каруна*, *мудита*), однако превыше их должно стоять состояние *упеккха*, бесстрастности, принятие мысли о том, что всё существующее есть бесконечное волнение дхарм. Бодхисаттва должен быть вдохновлен *бодхиचितтой*, «основой просветления», и следовать трансцендентному вектору *парамит*, важнейших добродетелей махаяны.

Основанная Нагарджуной в сер. II в. н. э. школа *мадхьямика* (Срединного Пути) стала ведущей школой махаяны, из которой развились все известные течения позднего махаянизма, в том числе китайский Чань (дзен). Важнейшей идеей махаяны стало утверждение универсальности понятия *шуньята*, пустоты, или, в переводе Ф.И. Щербатского, относительности, условности²²⁰.

Если мир есть лишь проявления пустоты-Абсолюта, то все противоречия иллюзорны, и Срединный Путь воплощает движение между «да» и «нет», отрицающее все заблуждения. Лама Говинда следующим образом поясняет природу видимости материального мира: «радуга – это иллюзия, но вовсе не галлюцинация <...> сходным образом все внутренние и внешние объекты нашего сознания <...> являются реальными только в относительном смысле»²²¹.

219 Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – С. 532.

220 Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. – М.: Наука, 1988. – С. 242.

221 Говинда А. Психология раннего буддизма. Основы тибетского мистицизма. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – С. 250.

Пустота махаянического буддизма – своего рода доначальный хаос, хранящий в себе в снятом виде все потенции Космоса. Эта пустота, или условность – практически синоним нирваны, как утверждает гимн, которым завершается учебник школы мадхьямика:

Совершенного Будду, первейшего из Учителей, я приветствую!

Он провозгласил принцип Относительности,

Принцип, что ничто /во Вселенной/ не может исчезнуть

И /ничего нового/ не может возникнуть.

Ничто не имеет конца,

Так же нет ничего вечного.

Ничто не идентично /самому себе/,

И нет ничего дифференцированного.

Ничто не движется ни в том, ни в другом направлении.

Это /Нирвана/, блаженное Успокоение

Всякой /возможной/ Множественности²²².

Как сказано в шастре «Спасение украшения», «Всё вообще видимое и невидимое заключается в двух: сансаре и нирване»²²³. Срединный Путь утверждал и новое понимание этих центральных категорий буддизма.

Мадхьямики, сторонники Срединного Пути, довели противоположность сансары и нирваны до логического снятия. Если в хинаяне элементы бытия, несмотря на их взаимозависимость, считались реальными (*vastu*), то в махаяне, напротив, все элементы бытия считались нереальными. «В хинаяне бытие было раздвоено на обусловленное и необусловленное (*samskrta* и *asamskrta*), но в обоих случаях реальное. Теперь же ни одна из частей бытия не рассматривается как окончательная реальность, а обе они сводятся к высшему единству относительности»²²⁴.

Махаяна внесла свой вклад и в разработку образа Будды. Из

222 Цит по: Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. – М.: Наука, 1988. – С. 243.

223 Цит. по: Мефодий (иеромон.). Буддийское учение, или ламаизм, и его обличение. – СПб., 1902. – С. 5.

224 Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. – М.: Наука, 1988. – С. 241.

легендарного учителя он стал высшим принципом всего сущего, проникающим и существующим в каждом из существ, которые могут обрести просветление.

Главенство шуньяты вело к концепции глобальной взаимосвязи мировых явлений: «Мудрость же приходит, когда осознаешь, что и сам ты, и другие, о которых ты думаешь, будто они противостоят друг другу, на самом-то деле взаимосвязаны. Мир и человек, разум и материальный мир, субъект и объект – всё взаимосвязано. Как только мы постигнем и прочувствуем это, нам станет проще выработать в себе сострадание»²²⁵.

Буддизм махаяны подчёркивает, что просветление достижимо лишь во взаимодействии с другими людьми, в преодолении разрыва и двойственности – как в социуме, так и в разуме, субъект-объектных отношениях и так далее. Медитация дополняется деянием.

Махаяна в итоге своего развития стала разделяться на сутрическую и тантрическую. Сутрические методы – методы постепенного познания истины с помощью усилий разума, расшифровывающего иносказания, заключённые в том числе в сутрах и произведениях искусства. Тантрические методы стали основой буддизма ваджраяны.

2.1.2. Ваджраяна в тибетском буддизме

Тантрические тексты относятся к третьему периоду развития буддизма в Индии – ваджраяне, Алмазной Колеснице, называемой также махаяной тантрической. Лама Говинда утверждает, что сердце ваджраяны скрыто в махаяническом тексте «Алмазный резец», заканчивающемся следующими словами: «Это священное изложение будет называться *«Ваджрачхедика праджня-парамита сутра»*, потому что она твёрдое и острое как алмаз, отсекающий все спорные понятия и ведущий к другому берегу,

225 Кьябгон Т. Сущность буддизма. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – С. 23.

просветлению»²²⁶. Алмаз в этой системе образов – символ *шуньяты*, состояния отсутствия всяких умозрительных определений и условий.

Системы тантризма насчитывают несколько многоуровневых комплексов текстов, ритуалов, практик, сформированных вокруг различных персонажей пантеона. Сердцевиной тибетской традиции и вершиной тайн ваджраяны стала «Калачакра тантра» («Тантра Колеса Времени»), переведённая на тибетский язык в середине XI века. Развивая идеи о гомоморфности человека и вселенной, «Калачакра тантра» так повлияла на тибетцев, что была проведена реформа календаря с введением шестидесятилетних циклов. «Калачакра тантра», по легенде, принесена из загадочной страны под названием Шамбала (*Шамбхала*).

Антропоморфность ваджраяны стала реакцией на растущую умозрительность построений философии буддизма. Для ваджраяны свойственны таинства посвящений и обрядов, непривязанность к нравственным запретам, стремление преобразить (а не искоренить) тёмные стороны и силы личности для ускорения духовного роста, а также подняться над двойственностью добра и зла²²⁷. Спецификой буддийского тантризма стала строгая детерминация ритуальных действий достижением просветления; практики стали способом выражения теоретических построений махаяны.

Новым в буддизме ваджраяны стало признание магических культов и ритуальных практик, которые были ранее строго запрещены. Идеалы монашеской жизни в ваджраяне сменились образами сиддхов («совершенных») и махасиддхов («великих совершенных»), к последним по традиции относят Нагарджуну, Падмасамбхаву.

Важнейшими способами, «техническими средствами» движения к

226 Говинда А. Психология раннего буддизма. Основы тибетского мистицизма. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – С. 242.

227 Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – С. 540.

просветлению в тантризме стали *янтра* (мандала), *мантра* и *мудра*²²⁸. Сочетание этих способов – гармонически упорядоченной системы символов, исходной зрительной точки медитации; священного звука, передаваемого от гуру к ученику; и телесного жеста, выражающего внутреннюю позицию, – согласно буддизму ваджраяны, направляет духовный процесс. При условии способностей адепта тантрические практики позволяют достичь просветления за довольно краткое время²²⁹. Интересно отметить как важную черту буддизма признание принципиального плюрализма и различных направлений в рамках единой буддийской традиционной идеологии: «Средневековый буддизм на всем ареале распространения буддийской культуры не знал деления на ортодоксию и ереси»²³⁰.

Тантрическая сторона тибетского буддизма привлекла к нему огромное число последователей; «тантрические тексты ликвидировали разрыв между мирянами и буддийской элитой, посвятившей себя просветлению»²³¹. Можно сказать, что тантра стала своего рода языком перевода буддийского учения с языка философии на язык символов.

В тантрических практиках концепция тождества нирваны и сансары должна познаваться адептом через собственное тело. «Тантрические методы позволяют работать с заблуждением и противоречивыми эмоциями напрямую»²³², и потому тантра – традиционно более эзотерический и закрытый путь тибетского буддизма, требующий точного руководства и тщательного наставления.

В тантре выделяют четыре уровня:

– крия-тантра (тиб. *бья гью*): божество предстаёт объектом поклонения и источником силы, может визуализироваться в полной или символической

228 Говинда А. Психология раннего буддизма. Основы тибетского мистицизма. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – С. 274.

229 Кьябгон Т. Сущность буддизма. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – С. 70.

230 Категории буддийской культуры. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. – С. 197.

231 Там же. – С. 237.

232 Кьябгон Т. Сущность буддизма. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – С. 70.

форме;

- чарья-тантра (тиб. *чо гити*): божество предстаёт скорее как друг, равный, в относительном или абсолютном аспекте;

- ану-йога-тантра (тиб. *джесу налийор гью*); это уровень предполагает принесение клятвы бодхисаттвы и преобразование заблуждений в мудрость; это своего рода алхимия духа;

- махануттара-йога-тантра (тиб. *ла-ме ченгпои*) предполагает визуализацию гневных божеств с целью обнаружения в их мощи проявления мудрости²³³.

Во всех уровнях тантры оговаривается, что визуализируемые божества не имеют отношения к абсолюту; все они проекции разума, символически выделяющие отдельные аспекты психологии адепта. Визуализация божеств как раз готовит адепта к принятию осознания того, что божества являются иллюзиями, в том числе и те, что ждут умершего в *бардо*. Кроме того, визуализация гневных божеств в их ужасных и отвратительных видах традиционно трактуется как овнешнение собственных душевных качеств.

Вопрос о методиках тантры достаточно спорен²³⁴, однако для нас важно выделить тот антропоморфный принцип ваджраяны, который повлиял на иконографию тибетского искусства, и в первую очередь практику визуализации множественных божеств, в том числе в их атрибутах. В духовной практике буддизма ваджраяны символическая ритуализация доктрины стала основополагающей, охватывая все аспекты дхармы²³⁵, и в том числе это выразилось в развитии иконографии.

2.2. Картина мира в тибетском буддизме и её отражение в искусстве

233 Кьябгон Т. Сущность буддизма. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – С. 71-75.

234 См., в частности, споры о допустимости сексуальных практик в тантре у тибетских историков буддизма.

235 Бадмажапов Ц.-Б. Чам. Ритуальные танцы Ваджраяны в Тибете // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. – М.: Красанд, 2009. – С. 109.

Отсутствие в буддизме принципиальной разработки космогонии не ставило в тупик историков религии: «Каким-то исключением, какой-то аномалией в этом случае является один только буддизм, прямо игнорирующий этот вопрос, по крайней мере в первоначальном своём виде...»²³⁶. В этом буддизм наследовал ведической традиции, в которой единой космогонической традиции, по существу, не было. Буддизм – единственная мировая религия, которая не включает в свои представления акт творения мира, проводя последовательно мысль о периодическом саморазрушении и самовосстановлении миров. «Понятие Бога-создателя буддизму вообще чуждо»²³⁷.

Важнейшей идеей «Калачакра тантры» стало учение о гомоморфности человека и универсума. Волнение *дхарм*, первоэлементов бытия, одновременно выступающих и элементами мира, и элементами психики, – основа мира и важнейший источник страдания; достижение нирваны есть погашение волнения дхарм.

Особенности картины мира буддизма связаны с тем, что он принадлежит «к числу, скорее, морально-этических и социально-терапевтических учений, нежели философских»²³⁸, то есть вопросы, касающиеся происхождения мира и жизни, сущности бытия, не стоят в центре буддийского миропонимания. Однако мы обратимся к образам сакральной географии, хронологии и антропологии буддизма, как имеющим прямое отношение к искусству Тибета.

2.2.1. Космология тибетского буддизма

Будучи учением по преимуществу этическим, буддизм не разрабатывал собственной космологии; однако с развитием буддизма в мировую религию в

236 Мефодий (иеромон.). Буддийское учение, или ламаизм, и его обличение. – СПб., 1902. – С. 37.

237 Касевич В.Б. Буддизм. Картина мира. Язык. – СПб., 1996. – С. 49.

238 Там же. – С. 59.

нем утвердилась глобальная картина мира, модифицированная из брахманистской космологии. Космология буддизма базируется на раннем тексте Адбхидхармакоши индийского мастера Васубандху (ок. IV в. н.э.), а также на тексте «Калачакра тантры», преобразующей сложную космологию ранних тантр джайнизма.

Вселенная состоит из бесконечного множества сферических «галактик» (*чаккавала*), организованных вместе по три; в центре соприкосновения каждой трёх чаккавала находится один из адов (*локантарики*). В каждой такой галактике – свои солнце и луна, каждая окружена стеной из гор.

Создание нашей мировой системы началось с движения в одну точку четырёх сильных ветров, вызванных коллективной кармой. Сила ветров привела к образованию облаков и дождя; волнение воды привело к образованию жёлтой пены, образовавшей элемент земли; в центре вселенной возникла гора Меру. Гигантская священная гора Меру, состоящая из хрусталя, сапфира, рубина и золота²³⁹, первой возникает всякий раз после разрушения мира, окружённая семью кругами золотых скал.

Скальные образования – распространённый мотив тибетского искусства (особенно в Восточном Тибете), несущий на себе отпечаток китайского влияния. Так, на танка, изображающей царя Шамбалы (школа Пальпунг, XVIII в.), горный пейзаж в идиллических пастельных тонах окаймляет центральное крупное изображение и более мелкие фигуры дополнительных персонажей (см. Приложение 1).

Композиция горного пейзажа стала средством поэтического выражения посредством линий и форм (см. панорама горного вида на танка с изображением Шакьямуни Будд Аваданы, XIX в., традиция Ньингма, Приложение 1.).

Горы, пещеры нередко осмысливаются в тибетской культуре как священные: так, весьма благоприятными считаются спиральные структуры в

239 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 109.

камнях и скалах (особенно те, что закручиваются вправо). Многие пещеры, связанные с именами и наследием великих мастеров, становятся местами паломничества. Особое место в символике тибетского искусства занимают ваджрные скалы – скалистые острова или мысы, на которых сидят божества (как правило, гневные) на своих лотосовых тронах (см., в частности, танка XVIII в., изображающее гневного Хайагриву, Приложение 1).

Скалистые гряды разделены океаническими водами и окружены океаном, в котором расположены четыре гигантских острова, или материка (*махадина*). Внешний океан ограничен цепью стальных гор. Согласно «Калачакра тантре», внешнее море покоится на дисках земли, воды, огня и воздуха, поддерживаемых пространством. Воссоздание такого типа устройства мира (острова или материка в мировом океане) запечатлено во многих памятниках живописи, танка и фресках.

Вода, по мнению тибетцев, обладает восемью благими свойствами: она «прозрачная, прохладная, целительная, успокаивающая, вкусная, лёгкая, мягкая и без запаха»²⁴⁰. Неотъемлемая часть пейзажа – реки, источники, водопады, озёра. Нередко реки огибают ваджрные скалы (см. танка с Ламой Цхонхавой, XIX в., Центральный Тибет, Приложение 1).

Самый большой остров – Джамбудипа («Страна дерева розовой яблони»), на нём, по верованиям буддистов, находится Индия и сопредельные страны²⁴¹. Несмотря на непродолжительность жизни человека и дуализм его существования, сочетающего боль и радость, родиться в этом мире – великая удача, ибо «здесь проявляются будды и открывается Дхарма»²⁴².

На разной высоте горы Меру располагаются шесть «миров богов»,

240 Там же. – С. 14

241 Осенмук В.В. Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. – М.: Красанд, 2009. – С. 93.

242 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 115.

девалока. Хотя их обитатели и не знают зла и страданий, они все ещё привязаны к чувственному. Более высоко находятся миры *блахмалока*, обитатели которых свободны от чувственных привязанностей, а в мирах *арупа* они даже свободны от материальной субстанции.

У подножия горы Меру – мир *асуров*, могучих порождений хаоса, состоящих в борьбе с обитателями высших миров. Ещё ниже размещаются ады – горячие и холодные, понимаемые скорее не как место мучений после смерти, но как низшие миры; что немаловажно, пребывание в аду не безвременно, и у каждого обитателя ада есть шанс улучшить свою карму.

На вершине горы Меру, в центре дворца Индры, растёт «дерево, исполняющее желания», в тибетском искусстве обычно изображаемое как белая магнолия или дерево *чампака*: его ствол – ось и центральная опора вселенной; его ствол и корни – в области ревнивых асуров, а ветви с цветами и плодами – в мире богов.

Особое место в пейзажных элементах тибетской живописи занимают «видимости», или симулякры в пейзаже: таковы, в частности, группы облаков или скал, изображающие образы или символы, буквы или слоги. Такое «удвоение» иносказания (на пейзажную символику накладывается образная, алхимическая²⁴³, знаковая) имеет связь с феноменами чудесных достижений сиддхов, таких как отпечатки рук, стоп или ритуальных объектов в камне²⁴⁴. Подобным образом танка больших размеров, натягиваемое на гору во время праздника, является и выражением, и усложнением иносказания, уже существующего в природе.

Остановимся подробнее на изобразительной символике элементов, стихий. Огонь, обрамляющий гневные божества, описывается как «пылающий огонь осознанности»: «Энергия мудрости гневных форм сияет

243 Ср. комментарий Р. Бира: «В нижнем правом углу изображено существо, похожее на медведя, представляющего минеральный магнетизм, магнитную окись железа». Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 14.

244 Там же. – С. 12-14.

подобно неиссякаемому огню солнца»²⁴⁵. Этот символический огонь – это и мудрость божеств, проявляющаяся в неразрушимой ваджра-природе, и огонь времён, и конца времён *калагни*. Смягчённым вариантом огня в иконографии божеств является ветер/дым (кучевые облака), когда «великий «ветер конца времён» раздувает яростное пылание калагни»²⁴⁶ (зачастую кучевые облака окружают абрис Цзонхавы, Будды Шакьямуни). Огонь очистительный играет важнейшую роль в ритуале подношения огня, *хома*. Огонь также может появляться в изображениях гневных подношений, ада, кремации. С другой стороны, священный огонь (*agnikund*) поддерживается аскетами, исполняющими огненные ритуалы; по поверью, он говорит разными голосами, отражая голос бога Агни. Символика огня сложно сочетается с символикой цвета.

Для высокогорного Тибета воздушная стихия и её образы – небо, облака, радуга – имеют особое значение. Ясное, чистое небо символизирует ум Будды (см. танка с образом царя Шамбалы, Восточный Тибет, XVIII в., Приложение 1). Облака изображаются нередко как символы плодородия, несущие в себе дождь; этот символизм воплощается в виде «запятой», «семени сущности» в центре облака (см. на фреске с изображением Колеса жизни в монастыре Литанг, а также на танка с изображением видений Ламы Цзонхавы, XIX в., Приложение 1). Также распространены облачные троны божеств (см. фрески из монастыря Пивар, изображающие жизнь Шакьямуни, Приложение 1).

Радуга – мгновенное восхищение, отражающее ясную прелесть вечности, и всегда хороший признак. В тибетском искусстве это один из популярных символов, использующийся весьма широко и свободно; в практике буддизма Тибета известно понятие «радужного» тела, остающегося после кончины великого мастера, а также радужного трона, изображаемого у сердца гуру и лам.

245 Там же. – С. 18.

246 Там же.

Буддизм в целом принимает идею цикличности мировой истории, в которой «существа и миры от вечности находятся в круговращении возобновления и разрушения»²⁴⁷. Доктрина циклического обновления мира восходит к индуизму. Причиной очередного разрушения мира является накопление живыми существами неблагоприятной кармы.

Вместе с тем концепция дхармы как «элемента» духовного и физического мира, как «моментального явления, моментальной вспышки в феноменальном мире из неведомого источника» (Ф.И. Щербатской), близким к атомам Демокрита или монадам Лейбница, разработана именно в буддизме.

Время, в концепции этой цикличности миров, бесконечно. Циклы времён называются *кальпами*, продолжительность которых называется различная – от полутора миллионов до миллиарда лет²⁴⁸. Каждая кальпа делится на четыре «неисчислимых» периода. В первом из них происходит уничтожение мира (огнём, водой или ветром); разрушение начинается с рассеяния живых существ, и миры разрушаются после того, как исчезают их обитатели. Второй период – состояние хаоса и смешения элементов; третий завершает процесс создания мира. Четвёртый период – время относительной стабильности. «Неисчислимые» периоды делятся на 20 периодов *антара*, а каждая из антар – на четыре *юги*; наше время приходится на калиюгу, последний период, когда жизнь людей коротка и полна грехов.

Двенадцатилетние циклы, подобные китайским, у тибетцев посвящены несколько другим животным: мышь, бык, тигр, заяц, дракон, змея, лошадь, овца, обезьяна, птицы собака, свинья. Тибетская астрология – весьма сложная метафизическая традиционная наука, обязательная, в частности, для изучения всем обучающимся тибетской медицине.

Эсхатология тибетского мировоззрения укоренена в «Калачакра тантре»: в первой главе Будда сообщает царю Шамбалы Сучандре о

247 Мефодий (иеромон.). Буддийское учение, или ламаизм, и его обличение. – СПб., 1902. – С. 37.

248 Касевич В.Б. Буддизм. Картина мира. Язык. – СПб., 1996. – С. 72.

грядущей войне Шамбалы и вторгающихся в неё варваров (*млечча*), этот образ тогда относился к мусульманским народам; победу над варварами одержит царь-мессия (*калки-раджа*). Этот сюжет мог быть создан под влиянием идеологии джихада, священной войны, но мог также и быть развитием идеи цикличности мира, свойственной индуизму²⁴⁹.

Сложное устройство космологии, позаимствованной тибетским буддизмом из индийской мифологии, стало базисом для некоторых изобразительных тенденций искусства, в частности символики стихий и элементов пейзажа, а также для обоснования антропологии буддизма.

2.2.2. Человек в картине мира тибетского буддизма

Антропология тибетского буддизма чрезвычайно сложна, и здесь рассматривается лишь в том аспекте, в каком она может помочь при интерпретации иконографии тибетского искусства. Немаловажно заметить, что антропоморфность тибетского буддизма коренится далеко не в стремлении к «реализму», так как «тело является продуктом нашего сознания»²⁵⁰, но в признании важности визуализации божеств в процессе тантрической медитации.

Живое существо в буддизме в целом трактуется как развёрнутая во времени процессуальность – поток элементарных психофизических состояний (*дхарм*)²⁵¹. В обычном состоянии этот поток конструируется пятью группами дхарм: человек понимается как сочетание пяти *скандх*, или «куч» – формы (тела), чувства (ощущения), восприятия (различения), мотивации (обусловленности) и сознания. Этот конгломерат, имеющий более детальное членение, объединяется иллюзией субстанциального «Я». Условием

249 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 293.

250 Говинда А. Психология раннего буддизма. Основы тибетского мистицизма. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – С. 250.

251 Категории буддийской культуры. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. – С. 14.

достижения просветлённого состояния является трансформация скандх, дематериализация твердыни индивидуального эгоизма.

В отличие от вегетарианской Индии, Тибет таким не являлся: его скудный ландшафт и суровый климат сделали животные продукты частью повседневной диеты. Однако уважение к убитым животным было законом: «черепя яков и овец расписывались мантрами и помещались высоко на пирамиды камней <... > как акт молитвы за благоприятное будущее перерождение убитого животного»²⁵². Вместе с тем в традиции бон принято вегетарианство²⁵³.

Тибетская медицина была одной из древнейших и наиболее влиятельных традиций Азии, связанной с другими аспектами традиционного знания, такими как астрология. Причиной болезни, согласно тибетской медицине, могла быть как карма, так и конфликты пяти элементов и трёх жизненных начал. Тибетские медико-астрологические системы насчитывают четыре категории здоровья и гармонии человека: жизненная энергия (тиб. *srog*), здоровье (тиб. *lus*), личные силы (тиб. *dbang thang*) и успех/удача (тиб. *rlung rta*, букв. *ветер-конь*)²⁵⁴.

Человек, согласно мировидению тибетца, представляет собой макрокосм в уменьшенной форме. Осевой центр вселенной, гора Меру, представлен позвоночником и центральным каналом, который в иконографии передаёт центральной вертикальной линией, «линией Брахмы», проходящей сквозь центра танка божеств и пересекаемой второй горизонтальной «линией Брахмы» при построении или начертании мандал. Это центральный канал движения «ветра» праны. Человек обладает шестью сферами существования, или набором аур, каждая из которых имеет свой первоисточник в

252 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 64.

253 Берзин А. Бон и тибетский буддизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.berzinarchives.com/web/ru/archives/study/comparison_buddhist_traditions/tibetan_traditions/bon_tibetan_buddhism.html.

254 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 65.

центральной каналом тонкого тела.

Особое значение система чакр, каналов и ветров человека имеет в ваджраяне, будучи необходимой для понимания символизма её божеств. Тонкое, или ваджрное тело как структура витальной жизненной энергии сознания внутри физического тела считается пронизанной сложной сетью энергетических каналов (тиб. *rtsa*), образующей эфирный эквивалент сети артерий, вен и нервов. Энергии, движущиеся по этим каналам, называются «ветрами» (санскр. *prana*, тиб. *rlung*). Осознание энергий как «ветров» связано с практиками пранаямы, техниками контроля дыхания.

Сплетения, в которых возникают и ответвляются основные каналы в точках стяжения медианного нерва тонкого тела, называются чакрами, или «канал-колесами» (тиб. *rtsa 'khor*). В состоянии сна психические «ветры» движутся в чакрах, что вызывает сновидения, переносящие человека в различные миры. Практика йоги, в том числе тантра-йоги и кундалини-йоги, так или иначе связана с высвобождением энергий и их свободным передвижением по каналам.

Рождение человека связано с тремя первичными причинами – ваджрной силой отца; «лотосом» матери, символизирующим мудрость и пустоту; и сознанием, ищущим перерождения. После смерти человек, не выходящий из круга перерождений, может родиться одним из видов существ, согласно бушевающим его эмоциям: гордость приводит к рождению в мире богов, зависть – в мире асуров, желание – людей, неведение – животных, жадность или скупость – претов, гнев и ненависть ведут к перерождению в обитателя ада.

Пять тонких элементов – земля, вода, огонь, воздух, пространство – запускают рост и деление клетки и отвечают, соответственно, за образование костно-мышечной ткани (твердь), крови и влаги (вода), тепла и склада (огонь), дыхания (воздух) и полостей тела (пространство). Во время умирания эти пять элементов начинают растворяться один в другом, и смерть переживается как уход жизненных энергий, проходящий через шесть стадий

«промежуточных состояний» (тиб. *bar do*).

Отличительной чертой антропологии тибетского буддизма ваджраяны является доктрина реинкарнации лам-перерожденцев, «тулку» (тиб. *sprul sku*), которые не только сознательно контролируют процесс умирания, но и, сохраняя личностную идентичность, управляют процессом перерождения для наиболее благоприятной передачи «духовной эстафеты».

Особое место в иконографии человека в тибетском искусстве занимают положения пальцев, *мудры*. В буддийской тантре правая рука символизирует мужской аспект сострадания и искусных методов, в левая – женский аспект мудрости и пустоты; каждый из пальцев символизирует одного из пяти будд. В иконографии тибетского буддизма чаще встречаются мудры для одной руки, но встречаются и для обеих рук. Р. Бир насчитывает 31 основную мудру для двух рук, 49 мудр для одной руки (без предметов) и 41 вариант поз для рук, держащих различные предметы²⁵⁵. А. Терентьев в своём определителе буддийских изображений приводит 35 типовых мудр²⁵⁶.

Части тела умершего человека могут принимать в тантре особое духовное значение; такова чаша из черепа *канала* (тиб. *thod pa*), самый простой срез символизма которой связан с указанием на непостоянство и эфемерность жизни; такова труба-*канглинг* из бедренных костей, «её звук приятен божествам, но ужасает злых духов»²⁵⁷. При этом интересно отметить, что наделёнными духовной силой в тантре считались кости людей, умерших внезапно, или детей, или «дважды рождённых» брахманов, в то время как кости людей, умерших от старости, считались фактически лишёнными силы. Части тела человека могли быть также подношениями гневным божествам, они постоянные спутники их иконографии, получающие

255 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 165-170.

256 Терентьев А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Нартанг, 2003. – С. 23-34.

257 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 284.

символически истолкования: так, например, в левой руке мудрости Ямантака держит человеческие кишки, что символизирует достижение им понимания эфемерности всего сущего – подобно тому, как кишки переваривают любой вид пищи в экскременты (см. Приложение 1, танка, конец XIX в.).

Вероятно, одной из наиболее важных черт тибетской антропологии, отличающей её от видения человека западной культурой, является открытость тибетской культуры вопросам смерти, которые в современной западной культуре табуированы: по справедливому замечанию Г. Мулина, «мы постоянно вынуждены скрывать саму мысль о нашей собственной смерти»²⁵⁸, хотя, как показывают исследования современных психологов, осознание нашей временной природы необходимо для психологического равновесия. Тибетский буддизм чрезвычайно богат материалами о смерти и умирании.

В практике махаяны, если практикующий глубоко укоренился в осознании смерти, ему легче испытывать любовь и сострадание. Понимание непостоянства других существ, их подверженности смерти укрепляет обет бодхисаттвы. В ваджраяне практикующий в медитации йогин переживает различные стадии смерти, распада элементов; эта предельная практика позволяет ему осознавать смерть «изнутри».

Необъятная литература о смерти в тибетской культуре не ограничивается «Тибетской книгой мёртвых» и далеко не сводится к ритуалистским текстам. В целом же осознание непостоянства и смерти в буддизме Тибета, развившее традиции индийского буддизма под влиянием веры в посмертную жизнь в бон, связано как с призывом к состраданию и терпимости, так и с целью преодоления отрицательного воздействия смерти.

Особенность антропологии буддизма состоит и в том, что только человек из всех живых существ (боги, асуры и т. д.) может поставить себе цель религиозного преобразования сознания в соответствии с высшими

258 Мулин Г. Смерть и умирание в тибетской традиции. – СПб.: Евразия, 2001. – С. 23.

ценностями буддизма.

Что же касается представления человеческого тела в искусстве Тибета, то приведём весьма обоснованное мнение Ц.-Б. Бадмажапова: «созерцание «тела» как знака <...> ведёт к со-отражению «мудрости дхармового пространства» <...> в сознании йогина, к развоплощению, экскариации не в смысле отождествления с физической аскезой, но преобладания процесса осознания»²⁵⁹.

2.3. Образы и символы тибетского буддизма: к иконографии культуры

Появление роскошно украшенных изображений Будд и бодхисаттв, завёрнутых в цветные покровы, как и украшение монастырских интерьеров, связаны с эпохой Цзонхавы. Также именно в это время цвет одежд монахов был сменён с символизирующего мудрость красного, преобладавшего в течение несколько веков, на шафранный, символ бедности и смирения, – цвет, который носили древнеиндийские аскеты²⁶⁰.

В это же время были акцентированы моменты духовной составляющей искусства и его значения для практик просветления. Так, в частности, по свидетельству исследователей, в буддийском мировоззрении традиции Гелугпа область религиозного значения опирается на специфический пантеон божеств и является тесно связанной с классической буддийской иконографией²⁶¹.

Деятельность, связанная с созданием культовых объектов / произведений искусства, считалась «кармоукрепляющей»: так, возведение пагоды и монастыря было действием, существенно улучшающим карму.

259 Бадмажапов Ц.-Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 148.

260 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 298.

261 Багаева К.А. Мировоззренческие основы традиции Гелугпа в Центральной Азии: автореферат дис. ... канд. филос. наук. – Чита, 2007. – С. 12.

Кроме того, создание произведений искусства (в частности, мандал) и визуализация божеств – принятые практики работы с сансарическим телом. Так, например, «наиболее известная в буддологии мандала представляет собой наглядное моделирование мадхьямической концепции тождества сансары и нирваны»²⁶².

Классификация образов и символики тибетского искусства позволяет увидеть многосторонность и многоуровневость его иносказательных значений.

2.3.1. Пантеон тибетского буддизма

Иконография божеств в буддийском искусстве вообще (как приемлющем знаки других культур) отличается несравнимым богатством и разнообразием.

Пантеон тибетского буддизма, по справедливому замечанию К.М. Герасимовой, весьма разнолик: «Помимо божеств позднего индийского буддизма в нём есть божества автохтонных тибетских верований, а культ индийских дхармапала изменился в плане иконографии этих божеств и их культовой функции»; высшей категорией являются канонизированные ламы, а также иерархи школ и направлений, которые возглавляют живое учение буддизма²⁶³.

Ю.Н. Рерих замечал: «С первого взгляда не представляется возможным различить и классифицировать этот сонм многоруких и многоглавых божественных сущностей, вооружённых целым арсеналом военных атрибутов, это множество святых лам, настоятелей монастырей, которые зачастую появляются на полотнах бок о бок со своими предыдущими воплощениями, и, наконец, множество религиозных символов, каждый из

262 Категории буддийской культуры. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. – С. 233.

263 Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 34.

которых имеет особое значение. Однако постепенно мы проникаем в сущность предмета, учимся различать разнообразные формы божеств и постигаем остававшиеся до последнего момента скрытыми таинственные связи, существующие между различными формами и выражающиеся в мистических кругах, или мандалах»²⁶⁴. Думается, выраженный в данной цитате методологический принцип – наиболее верный при обращении к столь сложному, многоуровневому и иносказательному предмету, как искусство Тибета.

Исследователи выделяют три важнейшие особенности тибетского пантеона:

- 1) главенствующая позиция лам как воплощений будд и бодхисаттв;
- 2) важная позиция будд и бодхисаттв высшей тантры;
- 3) всестороннее развитие культа защитников буддизма – дхармапала (тиб. *срунма*)²⁶⁵.

В трактате богослова из Амдо Туган-дхарма-ваджры Лобсан-Чойчжи-Нима «Обряд жертвоприношения из раздела ритуала по тайной системе Дамдина. Сочинение, называющееся «Ключ, открывающий сто дверей благоденствия, или средство гармонии счастья» (XVIII в.) даётся подробная классификация тибетского пантеона того периода²⁶⁶:

1. *dkon mchog sri zhu'i 'gron* – «высочайшие, почётные гости». В эту группу входят ламы, идамы, распределённые по четырём тантрам, 5 дхьяни будд, 1000 будд данной кальпы, 7 земных будд, 35 будд покаяния, будда Минтугпа, будда Амитабха, 8 бодхисаттв, 12 пратьека-будд, 8 шраваков, 16 архатов, или найданов.

2. *mgon po yon tan'gron* – «защитники, заслуженные гости»:

а) дака и дакини во главе с Херукой – гневной формой идама Самвары;

264 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 33.

265 Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 37.

266 Свои классификации предлагали почти все исследователи иконографии Тибета, от А. Гетти до Л. Чандры.

б) *chos skyong srung ma* – защитники религии разрядов *ye shes* и *'jig zten* – те, которые вышли из сферы сансарного бытия, т. е. достигли ранга будды, и те, которые не достигли этой степени;

в) группа 75 гонбо, состоящая из хранителей 10 сторон, 8 великих божеств (*lha chen po*), 8 великих луссв, 8 божеств великих планет, 4 махараджи, 28 божеств созвездий, 9 бхайрав (*'jig byed*).

3. *rigs drug snyin rje'i 'gron* – «добрые милостивые гости шести разрядов»:

а) группа *sde brgyad* – «восемь родов» божеств, демонов и духов небуддийских верований, индийских и тибетских;

б) божества годов по 12-летнему циклу, божества месяца, дня, часа, а также божества 12 знаков зодиака, божества 4 махабхут (элементов дерева, огня, железа, воды), божества астрологических обрядов, гаданий, предсказаний;

в) сабдаки – «хозяева» земли;

г) группа Губилха;

д) локальные божества: юл-лха, шибдаки, 9 божеств земли, 13 божеств *rje-yi mgur lha*, 12 богинь земли (*brtanma*);

е) восьмеричная группировка шибдаков: божества 4 махабхут и низшие божества местности и семейного жилища.

4. *gdon bgegs Ian chags kyi 'gron* – «гости дон, гэг, ланчаг». Гэг – злые духи и несчастья, свойственные не только жизни человека, но и природе (неурожай, засуха и т. п.). Дон – злые духи, причиняющие вред только людям, их насчитывается 84 000 (количество определяется по-разному: по числу клеток, сосудов в теле человека, хозяевами которых являются дрэ – злые духи, рождающиеся вместе с человеком). Ланчаг – зримое и незримое последствие аморальных поступков в прошлых перерождениях, долг греха, который требует кармической расплаты²⁶⁷. К буддийскому культу относятся

267 Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. –

будды, бодхисаттвы, пратьека-будды, шраваци, архаты. Все остальные группы и разряды божественных существ – результат многовековой ассимиляции верований индийских и тибетских этносов.

Т. Кьябгон выразительно уточняет принципы обращения буддиста к священным образам: «От нас вовсе не требуется верить, что Авалокитешвара жил когда-то. Хватит и того, что мы используем его образ, чтобы размышлять, как нам самим достичь таких же глубин сострадания. Точно так же, визуализируя Манджушри, олицетворяющего высшую мудрость, и поступая по его образцу, мы можем надеяться, что когда-нибудь уподобимся ему. Ваджрапани олицетворяет волю, и его образ можно призывать, когда надо преодолеть апатии и укрепиться в решимости следовать по пути к просветлению. В бодхисаттве Ачале – его имя буквально означает «недвижный» – воплотилось состояние самадхи, то есть углублённой интроспекции. Визуализируя этих бодхисаттв и подражая им, мы получаем своего рода лекарства от собственных душевных хворей. Таким образом, Манджушри становится противоядием от незнания, Авалокитешвара – от себялюбия, Ваджрапани – от апатии и Ашала – от смятения разума»²⁶⁸.

Одним наиболее почитаемых в Тибете является бодхисаттва Авалокитешвара (воплощение сострадания), культ которого появился в северной Индии около II в. н. э. В Тибете его культ распространился с VII в., а впоследствии его воплощениями, «тулку», стали называть Далай-лам. Пятый Далай-лама, объединивший Тибетское государство, распространял учение о «царской форме» Авалокитешвары, укрепляя веру в то, что именно «перерождения» бодхисаттвы должны поддерживать линию власти в Тибете (XVII в.). «Царская» форма бодхисаттвы представлялась тысячерукой и одиннадцатиликой, но кроме трёх милостивых нижних ликов и верхней головы Будды Амитабхи, все остальные лики изображались гневными²⁶⁹.

Новосибирск: Наука, 1989. – С. 36-38.

268 Кьябгон Т. Сущность буддизма. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – С. 26.

269 Елихина Ю. И. Культ бодхисаттвы Авалокитешвары и его земных воплощений в

Большое значение тибетской иконографии и картине мира имели дхармапала различных категорий. Они стали своего рода пунктом преломления традиционной образности и обрядности, вписав автохтонные культы покровителей семейных, родовых и общинных общностей в общую систему тибетского буддизма. В буддизме Тибета сформировалась «своеобразная система культового синкретизма, которая соответствовала «традициям и новациям» социокультурного развития тибетского общества»²⁷⁰. В этом несколько категоричном утверждении глубокого исследователя выделим идею синкретизма, которая действительно свойственна как практике буддизма в целом, так и в особенности мировидению буддизма Тибета.

Усилиями богословов была создана строго организованная и в то же время гибкая, мобильная система, которая могла включить в свой культ любые народные верования, нивелировать их пестроту и дробность, конкретность и свести к общим стандартным схемам тибетского буддизма.

Важен, кроме того, ещё один специфический для пантеона Тибета аспект. В соответствии с учением махаяны, Будды и высшие бодхисаттвы могли порождать так называемые «превращённые» тела (*нирманакая*; тибет. *тулку*), в которых они могли являть себя в космосах буддийской космологии. Одним из «тулку» бодхисаттвы Авалокитешвары считался правящий Далай-лама; Панчэн-лама, другой первоиерарх, считался проявлением Будды Амитабхи. Вслед за Далай-ламами «тулку» стали называть себя и другие иерархи Тибета и настоятели крупных монастырей. Тибет и Монголия осознавали себя местом воплощения большинства почитаемых героев буддийского пантеона и истории, которые пребывали в сансаре для руководства монахами и всеми живыми существами. Интересен отмеченный Е.А. Торчиновым факт, что для тибетцев королева Виктория (1837-1901)

истории тибетской государственности VII-XIX вв.: автореферат дис. ... канд. истор. наук. – СПб., 2006. – С. 15-16.

270 Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 41.

была воплощением бодхисаттвы Белой Тары (так же монголы воспринимали Екатерину II); поэтому в Тибете царила уверенность, что, пока Виктория остаётся королевой, Англия не начнёт военных действий против Тибета. Их ожидания оказались справедливы: завоевательное выступление Янгхасбенда было предпринято через два года после смерти Виктории²⁷¹.

В некоторых обрядниках указывается, что ламы и боги едины по своей сущности и функции, что «лама и бог-хранитель нераздельны, сущность ламы – бог-хранитель, сущность бога-хранителя – лама»²⁷². Ламы стали структурировать пантеон тибетцев, подчиняя всех буддийских и небуддийских богов, в XVII в. Эта интересная доктрина, особый вид теократии – власть через перевоплощение²⁷³, была уникальна, развивалась только в Тибете, так как была связана с поиском формы узаконивания мирской и религиозной власти в условиях безбрачия её носителей.

Неслучайно богатство тибетского пантеона. По замечанию Ц.-Б. Бадмажапова, «пластическое воплощение иконографии в модусе «отражения» (пратибимба) гипостазирует концентрации состояний сознания, переводит в серии, циклы изображений»²⁷⁴. Множественность пантеона, таким образом, – не «языческая» прихоть, но отражение признанной в культуре Тибета сложности человеческой психики.

2.3.2. Важнейшие символы иконографии тибетского искусства

Символы тибетского искусства, являющиеся одновременно важнейшими образами религии и объектами медитации, охарактеризованы в

271 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 315.

272 Цит. по: Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 40.

273 Елихина Ю. И. Культ бодхисаттвы Авалокитешвары и его земных воплощений в истории тибетской государственности VII-XIX вв.: автореферат дис. ... канд. истор. наук. – СПб., 2006. – С. 3.

274 Бадмажапов Ц.-Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 148.

работах многих историков тибетской религии и искусства. Так, неантропоморфным символам посвящён раздел в книге Л. Уоделла²⁷⁵, замечаящего, что изобразительные символы в Тибете – весьма распространённое явление²⁷⁶. Л. Уоделл делает замечание о том, что большинство символов тибетского искусства – индийские или китайские по происхождению, а немногая часть чисто тибетских образов «в основном весьма грубы»²⁷⁷, однако данное замечание отвечает общему характеру его работы как «внешней» и отрицательной по отношению к исследуемой культуре. Более подробно и внимательно, в рамках примордиалистской традиции, рассматривал символы буддийской иконографии А. Кумарасвами²⁷⁸.

Одно из наиболее полных на сегодняшний день описаний и трактовок символов даёт Р. Бир в своей энциклопедии²⁷⁹. Он подразделяет символы тибетского искусства на следующие группы: элементы пейзажа; цветы и деревья; животные; сюжетно-тематические иллюстрации; космология; мудры; чакравартин и семь его драгоценных владений; благоприятные символы; различные мирные подношения, драгоценности и ритуальные принадлежности; колесо остроконечного оружия; гневные подношения, торма и очаги ритуальных костров; геометрические обрамления, диаграммы, узоры и орнаменты.

По замечанию Ю. Рериха, практически невозможно «одному человеку запомнить все бесчисленные детали тибетской иконографии»²⁸⁰. Кратко охарактеризуем важнейшие символы, получившие повсеместное распространение как в практике изобразительного искусства Тибета, так и в

275 Waddell L.A. Tibetan Buddhism: with its mystice cults, symbolism and mythology, and in its relation to Indian Buddhism. – Kessinger Publishing, 2004. – 636 p.

276 Ibid. – P. 388.

277 Ibid.

278 Coomaraswami A.K. Elements of Buddhist Iconography. – Murishiram Manoharlal Publishers, 1998. – 108 p.

279 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – 428 с.

280 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 27.

теоретико-философских осмыслениях символики буддийского учения.

Одним из центральных образов буддийской мысли является лотос, который, «выходя из вод, словно бы не имеет контакта с грязью земной, и, в независимости от загрязнённости воды, сохраняет свою чистоту»²⁸¹. Водное обитание лотоса – символ божественного спонтанного рождения. Лotosовые троны божеств (обычно розовые лотосы) иносказательно означают врождённую чистоту: как и лотос, не пачкающийся от воды, божества задействованы в круговороте сансары, но не осквернены ею. Лотос, кроме того, в тантрической символике является женским символом (в то время как ваджра – мужским). Лотос, по свидетельству Р. Бира, самый распространённый сакральный символ тибетского искусства²⁸²; увиденный сверху, он повторяет схему мандалы. Этот символ чистоты, отрешения, совершенства и сострадания играет весьма важную роль в культуре.

Кроме того, немаловажную роль играет в тибетском искусстве символика деревьев – *ашока* с красными листьями, под которым достиг просветления будда Випашьин; *сала*, под которым достиг просветления Вишвабху, дерево бодхи и т. д.

Важный символ милитаристского происхождения – *ваджра* (тиб. *rdo rje* – *царь камней*), сущностный символ Алмазной колесницы ваджраяны. Это алмазный скипетр у мирных божеств или неразрушимое оружие гневных богов. Ваджра в целом символизирует несокрушимое, недвижимое, неделимое состояние просветления; по происхождению это и оружие (метательное или «тантрический кастет»²⁸³), и скипетр, восходящий по форме к трезубцу, символу молнии. Этот символ в соотнесении с лотосом составляет пару, расшифровываемую в своей символике как мужское и женское начала. Ваджра должна быть изготовлена, по возможности, из метеоритного железа.

281 Waddell L.A. Tibetan Buddhism: with its mystice cults, symbolism and mythology, and in its relation to Indian Buddhism. – Kessinger Publishing, 2004. – P. 388.

282 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 40.

283 Там же. – С. 256.

Перекрыщённые ваджры – символ абсолютного спокойствия; эта символика переносится и на близкий символ свастики, направленной против часовой стрелки, в традиции бонпо²⁸⁴. Близка к символике ваджры и иносказательная суть ритуального ручного колокольчика, также сочетающего пустотность и форму, издающего «звук пустоты».

К образам военного происхождения (особенно значимым в искусстве мирного Тибета как духовные символы) относятся также лук и стрелы, меч, аркан, топор, ритуальный кинжал, булава, диск, щит, железный крюк, железная цепь или цепь ваджр, трезубец и др.

Животная иконография тибетского искусства необычайно богата, варьируя от лисицы или чёрного медвежонка до семиглавого стального волка, девятиглавого бирюзового дракона или метеоритного скорпиона с девятью глазами, жалами и когтями²⁸⁵. Наиболее значительной символикой обладают следующие животные.

Весьма почитаем в Тибете ветер-конь (тиб. *rlung rta*) с его 32 отметинами совершенства, который часто печатается на молитвенных флагах: как лошадь переносит материальную форму, так ветер – эфирную молитву. Также важными для культуры являются животные четырёх направлений – бирюзовый дракон (юг), красная птица гаруда (восток), белый снежный лев (север) и жёлтый полосатый тигр (запад); в буддийском символизме эти животные означают преодоление четырёх великих страхов – рождения, болезни, старости и смерти; сочетание цветов этих животных с зелёным цветом коня-ветра соотносится с буддийским устройством мандалы, представляющим зелёный элемент воздуха в центре²⁸⁶; важно отметить, что принцип гармонического сочетания этих начал (гаруда – красные скалы на западе; дракон – зелень и реки на юге; тигр – угол падения света и наклон

284 Подробнее см.: Rinpoche T.U. Rainbow Painting. – Boudhanath, Hong Kong & århus, 1995. – 210 p.

285 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 64.

286 Там же. – С. 66.

камней на восток; лев – горы на севере) определял расположение пейзажа, подходящее для строительства монастыря, ступы, храма.

Символика дракона связана с огнём и водой, числом 9, жемчугом. Тибетский термин для обозначения дракона, *'brug*, связывается со звуком грома²⁸⁷. В буддизме дракон – транспортное средство Вайрочаны, белого будды центра или востока. В индийской традиции образу дракона близок змей *naḡa* (тиб. *klu*) (часто выступающий как охранитель сокровищ).

Гаруда (тиб. *khyung, mkha' lding*) – царь птиц в индуизме и буддизме; он враг змей и нагов. В Тибете индийский Гаруда сблизился с мифической бонской птицей *кхадинг*, золотым «рогатым орлом», царём птиц и птицей огня в бон²⁸⁸. Он изображается как человек-птица; его клюв и когти имеют природу ваджры, несокрушимы. Это транспортное средство Амогхасиддхи – зелёного будды севера. Символика появления Гаруды из яйца полностью сформировавшимся связана с рождением спонтанной осознанности.

Тигр (тиб. *stag*) не водится в Тибете, но тигры Индии и Китая обеспечили его появление в тибетском искусстве, как символа силы и бесстрашия; шкура тигра часто служит треном, асаной для некоторых божеств, йогов и великих учителей. Тигровая шкура символизирует трансформацию «ваджрного гнева» божеств, а оседлание божеством дикого тигра символизирует бесстрашие. Части тела тигра (кости, зубы, усы, когти) используются в тибетской медицине.

Снежный лев, белый, с бирюзовой гривой и хвостом, – эмблема Тибета, изображённый на национальном флаге, печатях, монетах и пр. Лев – символ Будды Шакьямуни, или Шакьясимха (тиб. *Sakya seng ge*), букв. «лев из рода Шакья»²⁸⁹. С символикой снежного льва связан образ мяча, с которым играет, подобно котёнку, лев, как трёхцветного «колеса наслаждения». Вот какое истолкование образу льва даётся в традиционной символике Тибета: «Лев,

287 Там же. – С. 69.

288 Там же. – С. 71.

289 Там же. – С. 83.

стоящий на вершине колонны, показывает львиноподобную природу йогина. Его роскошная грива показывает, как йогин окружён мистическими учениями. четыре лапы льва представляют четыре безмерных – любовь, сострадание, равностность и радость. Глаза льва, обращённые к небесам, показывают отречение йогина от сансарической жизни»²⁹⁰.

Также значима символика макары (тиб. *chu srin*), обладающей чертами различных животных (крокодила, слона и кабана, обезьяны, рыбы и павлина, либо тигра, лошади, оленя), воплощающей ярость крокодила. Этот образ свойствен для буддизма ваджраяны; его символика – твёрдость и непоколебимость, он изображался на углах зданий, в арках – как хранитель врат, вокруг тронов просвещённых существ.

Группой символических существ являются «три победоносных создания гармонии» – лев-гаруда с восемью конечностями, «волосатая рыба» – смесь рыбы и выдры, и улитка-макара; все они обозначают объединение противостоящих начал, животных-врагов, и потому имеют ясное символическое значение единства противоположностей.

Домашние и дикие животные зачастую наделены чертами отрицательного символизма. Так, чёрная свинья, красный петух и зелёная змея символизируют «три яда» – неведения (заблуждения), желания (вожделения) и отвращения (неприязни), дающие рост целой кармической феноменологии шести миров циклического существования. Также «пять ядовитых созданий» – ящерица, жаба, многоножка (паук), скорпион и змея – представляют пять ядов: неведение, желание, ненависть, зависть и гордыню.

В то же время другие животные олицетворяют положительные качества. Так, слон – символ выносливости, самоконтроля, терпения, доброты и мощи Будды, эмблема буддийской Индии²⁹¹; олень – знак

290 Слова йогина Марпы цит. по: Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 85.

291 Осенмук В.В. Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. – М.: Красанд, 2009. – С. 94.

гармонии, счастья и верности, а также сострадания; шкуры оленя служат асанами аскетов и мирных божеств.

Среди множественных птиц, отражающих различную символику, выделяется павлин, символ солнечной энергии и враг змей, коррелирующий с образами гаруды и китайского феникса. Общая символика этих птиц-змееборцев – преобразование яда змей в *амриту*, животворящий нектар.

Сочетания животных используются при изображении *тораны*, поддерживающих конструкций (закруглённых спинок) для тронов просветлённых существ.

Кроме того, надо подчеркнуть символическое значение чисел в тибетской культуре. Так, священное значение пятёрки (четыре стороны и центр) проявляется в пяти просветлённых будда-семействах (основа геометрии мандалы), пяти скандхах, пяти вкусов, звуков, драгоценных субстанций, времён дня и т. д. Другие числа также имеют символические значения.

К традиционным символическим группам, связанным с определёнными мифологическими сюжетами, относятся «четыре друга» – слон, обезьяна, заяц и куропатка, образующие пирамиду под кроной дерева (мораль связана с идеей уважения возраста); шесть символов долголетия (старец долгой жизни, дерево, скала, вода, птицы и олень долголетия), изображение медитации *шине* (тиб. *zhi gnas*) в виде девяти стадий развития ума на пути монаха²⁹².

Отметим также имеющие большую популярность группы благоприятных символов и подношений, часто встречающихся в тибетском искусстве.

К восьми благоприятным символам относятся зонт (знак величия), пара золотых рыб (символ благоприятного ума и богатства), драгоценная ваза (символ нектара бессмертия, сосуд сокровищ), лотос, белая закрученная вправо раковина (символ провозглашения Дхармы), бесконечный узел

292 См. подробнее: Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 105-108.

(бесконечное сострадание Будды), знамя победы и золотое колесо (устрашающее колесо учений Дхармы). Изначально ранние индийские символы царской власти, в буддизме они стали подношениями, сделанными богами Будде Шакьямуни сразу после его просветления.

В роли восьми благоприятных субстанций, предметов, приносящих везение, выступают зеркало (символ пустоты и чистого сознания), драгоценное лекарство (камни, добываемые из чрева некоторых животных, противоядия), йогурт или простокваша (символ духовного питания), трава *дурва* или ползучий пырей (символ чистоты, острого ума), фрукт *билва*, белая раковина, порошок киновари, или вермильона (цветовой символ любви и страсти), белые горчичные зёрна (символ гнева и очищения, разрушения демонов). Считается, что они представляют события жизни Будды.

О священном числе пять напоминает и пять подношений чувственных наслаждений – самые прекрасные объекты, привлекающие пять чувств: зеркало (зрение), кимвалы, гонги или лютни (звук), раковина с благовониями (запах), фрукты (вкус), шёлк (осязание). Эти подношения обычно изображаются перед мирными божествами; они изображаются в скульптурах из масла для ритуалов и фестивалей²⁹³. Также к этому ряду символики относятся три драгоценности, семь подношений чаш с водой и пр.

К другому порядку образности относятся дары гневным божествам: части расчленённых тел, веера из хлопка, погребальный саван, проявления огня и скорпионы; *торма* и кресты из нитей. «Гневные подношения пяти чувств» состоят из самих органов чувств. По замечанию Р. Бира, хотя эти жертвенные объекты и субстанции происходят из кровавых ритуалов некромантии практиков экстремального пути левой руки ранних тантрических традиций и магии добуддийского Тибета, в буддизме ваджраяны они преобразуются в символически и иносказательные²⁹⁴. В этот

293 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 210.

294 Там же. – С. 342.

же ряд попадают фризмы из содранной кожи или шкуры на собраниях гневных подношений; восемь облачений кладбищенских земель (пепел кремации, кровь и жир для лица; содранная кожа мужчины, шкуры слона и тигра для тела; корона или гирлянда из сухих черепов и украшения из змей). Символика этих мрачных образов подчинена всеобъемлющей идее понимания пустоты/относительности бытия: так, пепел кремации, нанесённый на лицо гневного божества, символизирует тотальное сожжение преходящих эмоциональных омрачений; содранная человеческая кожа означает устранение завесы пяти скандх, психофизических совокупностей²⁹⁵. Таким образом, можно говорить, что при сохранении оригинальной образности иконография гневных добуддийских божеств подверглась в тибетском буддизме радикальному переосмыслению.

Весьма большое значение имеет символика изображений мантр, среди которых центральное положение занимают десять слогов мантры Калачакры (*Ом Хам Кша Ма Ла Ва Ра Я Сва Ха*), которые образуют мистическую монограмму, написанную письмом *ланца*. Символизм этих слогов весьма сложен и может быть кратко охарактеризован как закодированный смысл трёх аспектов «Калачакра тантры» – внешнего (космология, астрономия), внутреннего (энергетические системы ума и тела) и иного (медитативная практика божества Калачакры).

Важнейшими орнаментальными деталями иконографии тибетского буддизма являются свастика, ключ, узел, волна, завиток. Свастика, известный многим культурам солярный символ, в тибетском искусстве трактуется как стабильность элемента земли (ср. скрещённые ваджры). В традиции бон свастика вращается против часовой стрелки, а в буддийской иконографии – по часовой.

Таким образом, иконография тибетской неантропоморфной символики крайне богата и по количеству, и по содержанию, что доказывает и

295 Там же. – С. 345.

акцентирует духовный смысл тибетского искусства, его устремлённость к совершенствованию человека.

После расцвета буддийской мысли в Индии Тибет стал наследником её буддийского достояния. Активность культурного обмена, высокая философская учёность буддизма махаяны и убедительность ваджраяны стали важнейшими факторами укоренения буддизма на тибетской земле.

Более того, в течение следующего тысячелетия (XI-XX в.) Тибет стал «страной буддийского проекта», где до четверти населения жила в монастырях. Кроме того, впервые и единственный в мире, Тибет стал страной теократии, передаваемой с помощью доктрины перерождения. Осознание своих духовных лидеров в качестве «тулку» великих деятелей буддизма позволяло тибетцам видеть свою страну во вневременности, как проекцию сакрального мира на мир сансары. Этот уникальный опыт социально-политического развития не смог выжить в реальности XX века и был поглощён китайской цивилизацией.

Важнейшей стороной выражения мировидения тибетцев в течение существования их государственности стало искусство, как изобразительное, так и неизобразительное. Искусство это было каноническим и сакральным, и его важнейшей функцией, в отличие от искусства нового времени, была не эстетическая, но духовно-просветляющая (во многом схожая с функцией иконы в восточном христианстве). Искусство Тибета может рассматриваться как единый на протяжении почти тысячелетия проект воплощения в красках и материалах тварного мира знаков, выводящих человека к познанию Великой Относительности.

Буддийское мировоззрение, образность, космология, антропология и символика, сочетавшись с некоторыми традиционными тибетскими учениями и системами, стали основой для формирования уникального типа традиционного искусства, иносказательность которого не только стала лидирующей формой выражения религиозно-духовных доктрин, но и стала одним из свидетельств устойчивости духовной традиции Тибета.

Разнообразие уникальных жанровых форм, основанное на образности буддизма и проникнутое его символикой, многообразие и неизменность иконографии на протяжении столетий стали отличительными чертами тибетского искусства как системы последовательного воспроизведения религиозной доктрины и как средства её восприятия и личного переживания.

ГЛАВА 3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ИСКУССТВ ТИБЕТА

Каноническое искусство, как «мощный регулятор и строитель человеческой личности и культуры» (Ю.М. Лотман), не сводится к отдельному роду или виду художественной деятельности человека или её результату. Система канонического искусства содержит в себе самые различные средства и жанры, позволяющие многомерно и исторично отобразить в традиционной символике все богатство идеологии, служащей основой для системы искусства. В Тибете такой идеологией стал буддизм махаяны, отражаемый в изобразительном искусстве с постоянством и неистощимой образностью на протяжении почти тысячелетия.

Ю.М. Лотман приводил следующее определение канонического искусства: «В исторической поэтике считается установленным, что есть два типа искусства. Мы исходим из этого как из доказанного факта, поскольку эта мысль подтверждается обширным историческим материалом и рядом теоретических соображений. Один тип искусства ориентирован на канонические системы («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), другой – на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений»²⁹⁶. В первом же, каноническом искусстве, мастерством является не нарушение нормы (изобретение нормы), но совершенствование в выражении и воплощении существующих форм/норм.

Рассмотрение основ тибетского искусства в контексте религиозной доктрины тибетского народа убедительно доказывает каноничность и

296 Лотман. Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 314.

духовно-религиозную основу традиционного искусства Тибета. Исследователь буддийской пластики В.В. Деменова писала: «Буддийская металлическая пластика как существенная часть религиозно-художественной традиции северо-буддийского мира является своеобразным феноменом, репрезентирующим и со-крывающим многоуровневость воплощения Истинносущей, Абсолютной Природы»²⁹⁷; то же можно утверждать и о других видах традиционного буддийского искусства, и в первую очередь – искусства Тибета.

Создание произведений искусства в Тибете имело мало отношения к современной концепции проектного («индивидуально-творческого») подхода; искусство творилось там же, где поддерживалась религиозная традиция, и на тех же духовных основаниях. Статуи, танка, фрески, цакли создавались в монастырях; артель ремесленников возглавлял лама, который не только передавал мастерам свои секреты, но и следил за точным выполнением работ, их соответствием иконометрическому канону.

Искусство Тибета во всем его многообразии, во всей полноте пластических и непластических форм, ещё не было предметом целостного исследования, в частности, с позиций иконологического подхода, раскрывающего обще-символическое, иносказательное значение искусства как такового²⁹⁸.

Что касается разновидностей изобразительного искусства, то исследователь тибетских памятников по теории изобразительного искусства Е.Д. Огнева приводит достаточно подробную классификацию по следующим признакам: технология изготовления, функциональное назначение, сюжет и композиция²⁹⁹.

297 Деменова В.В. Буддийская металлическая пластика как пространство Великой Пустоты: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2007. – С. 3.

298 См. подробнее: Pallis M. Introduction to Tibetan Art // Studies in Comparative Religion. – 1967. – Vol. 1, No. 1. – P. 17-19.

299 Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1977. – С. 31.

По технологии выделяются следующие типы:

- скульптура: лепка, резьба, литье (бронза, латунь: от техники замещённого воска до штамповки), ювелирные изделия;
- *танка* – клеевая темпера на шёлке или хлопке, с применением трафарета или без него, изображения на золотом, или чёрном, или красном фоне (используются природные минеральные и искусственные минеральные красители, а также растительные);
- икона – амплицированная или вышитая, ксилографическая;
- «фреска» (роспись по сухой штукатурке);
- *мандала* («фреска» на стене, потолке, полу; икона – объёмная – скульптура); песочная мандала;
- ксилография – вырезанные на дереве или камне в технике углублённого рельефа зеркальные изображения и отпечатанные на ткани или бумаге;
- книжная миниатюра либо ксилографическая, либо в технике папье-маше³⁰⁰.

При всей полноте классификации отечественного учёного нужно отметить, что классификационный принцип технологии изготовления зачастую смешивается с жанровым, тематически-предметным.

Несколько спорным выглядит следующее заключение Е.Д. Огневой. По функциональному признаку она выделяет изделия «чисто религиозного» и условно «светского» плана. К первому относятся «однодневные изображения», выполненные во время созерцания в течение суток; «медитативные изображения», обычно на золотом, чёрном или красном фоне; мандалы; танка, связанные с традицией передачи учения от учителя к ученику. К условно «светским» относятся изображения, выполняемые на заказ по случаю рождения ребёнка в семье, болезни кого-то из членов семьи, по случаю начала предприятия. Они не продаются и не покупаются, но

300 Там же. – С. 31.

передаются из рук в руки³⁰¹. По нашему мнению, «светскость» последней группы весьма сомнительна; к ней более верно было бы применить определение «магической»; по сути, изображения выполняют роль магических амулетов, оберегов. Такая функция присуща и «чисто религиозным» изделиям, несомненно.

Наиболее ценной для нашего исследования является классификация по сюжетному признаку, который делит изображения (живописные или скульптурные) на шесть категорий:

1. Изображения «просветлённых существ»:

а) будд:

– нирманакайя будды, будды трёх времён, реализующиеся в сансаре и имеющие человеческий облик: будда прошедшего периода Дипанкара, настоящего – Шакьямуни, будущего – Майтрейя,

– самбхогакайя будды (идамы, см. ниже),

– дхармакайя будды: Самантабhadра (в традиции школы нyingмапа), изображаются обнажёнными, символизируя бесформенность и единственность дхармакайи как абсолютной реальности; Ваджрадхара (в традиции школы гелугпа);

2) *бодхисаттв*: ученики будды Шакьямуни, каждый из них выполняет соответствующую функцию в структуре пантеона (спасение живых существ – Авалокитешвара, просвещение – Манджушри);

3) учителей – исторических персонажей, включённых в пантеон.

2. Изображения *идамов* – персональных божеств, изображаемых (в зависимости от функциональной нагрузки данного вида идама) спокойными (в виде архаических царей) либо гневными (чётки и короны из черепов и костей и т. д.), мужчинами либо женщинами, либо соединёнными в ябьюм (яб-юм), означая двойственную природу бытия, преодоление субъектно-объектной разделённости мира.

301 Там же. – С. 32.

3. Изображения *дхармапал*, «защитников учения» (в мужском и женском облике, схожи с гневными идами, тёмного цвета), локапал, «стражей сторон света» (в виде могучих богатырей).

4. Изображения мандал, схем буддийской вселенной (четыре основных материка, восемь дополнительных, и гора Сумеру), на которых локализуются иконографические циклы, группы персонажей пантеона, либо выражающих определённое психологическое состояние.

5. Изображения «иллюстраций учения», в том числе:

1) колесо бытия – буддийская концепция сансары, с традиционными символами сансарического бытия посередине (Страсть, Глупость, Гнев в виде петуха, свиньи, змеи), символами благого и неблагого (поля чёрного и белого цвета), шестью мирами, проходящими круговорот сансары в рамках учения (боги, полубоги, животные, духи, обитатели ада), двенадцатью символическими изображениями структуры индивида;

2) приношения пяти органам чувств («гневные» – сердце, глаз, внутренности; «спокойные» – плоды, благовония, музыкальные инструменты и пр.);

3) восемь эмблем счастья (зонт, лотос, нить счастья, сосуд и др.);

4) «три драгоценности», символизирующие Будду, учение и общину.

6. Изображения *янтр* – диаграмм в виде концентрических кругов или в сочетании с квадратами.

Композиционный признак классификации определяется функциональным и сюжетным признаками. Так, фасовые изображения могут быть расположены горизонтальными рядами по вертикали: фронтальное – центральное, второстепенные изображаются по сторонам плоскости (подобно русским житийным иконам). Встречается концентрическая композиция: фронтальное изображение в центре, остальные персонажи расположены по кругу (как и в «колесе бытия»). Есть композиции со смещённым центром; серии отдельных изображений, объединяемых единым сюжетом.

Нужно отметить высокий искусствоведческий, теоретический потенциал отечественной науки, сохраняющей его в тибетологии. Так, классификация Е.Д. Огневой является плодом долгой и тщательной аналитической работы и может быть хорошим подспорьем в упорядочении исследуемого материала. В названной классификации не учитываются такие виды искусства, как архитектура, декоративно-прикладное искусство; однако для исследования изобразительного искусства это одна из наиболее полных классификаций.

Вместе с тем идеологические ограничения, действительные в период работы Е.Д. Огневой над диссертацией, не позволили ей в достаточной мере обратиться к символизму, содержательному, духовному плану тибетского искусства. Хотя общепризнанно, что образы персонажей пантеона в антропоморфной форме обретают роль медитативных символов, зримых проявлений безличной высшей реальности³⁰².

Искусство на равных правах включено в систему духовного совершенствования, как посвящённых (монахов), так и непосвящённых – простых верующих. Подобно тому как в православии святые приобретали статус божественных защитников, в Тибете для большинства простых верующих божественные сущности являются чудесными защитниками, которые способны помочь в житейских занятиях и целях, к которым можно обращаться с молитвой.

Другое значение имеет искусство в эзотерическом комплексе, в «религии посвящённых». Здесь раскрывается тот факт, что иконометрия буддийского изобразительного искусства не случайно столь разработанна. Адепт в процессе медитации обязательно должен был представить объект медитации, божественную сущность, со всем набором его признаков, подробно перечисленных в многочисленных трактатах, в сложной связи образного, символического и духовного значения каждой из деталей. Успех

302 См.: Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ. – М., 2004. – 368 с.

медитации на божество или его изображение, или на символический предмет (*ступа, ваджра, мандала*) связан с выполнением комплекса ритуальных действий, выполняемых телесно (*асаны, мудры*) или словесно (*мантры, дхарани*).

Связь с истоками буддизма махаяны отражена и в древнеиндийском происхождении истоков тибетского искусства. По замечанию Ю.Н. Рериха, «Многие иконографические типы буддийского пантеона могут быть прослежены вплоть до оригиналов Гандхары»³⁰³. Индийские художественные традиции, прошедшие по горным узким тропам Западного Тибета, в стране были бережно сохранены и обогащены в силу развития региональных канонов. Также влияние на тибетскую живопись оказало искусство Непала. Именно через непальское искусство тибетские живописцы соприкоснулись с традициями фресок Аджанты. В XIII-XIV вв. влияние Непала достигло своего апогея и даже проникло к китайскому императорскому двору. Непальских художников высоко ценили за их мастерство и часто приглашали в большие монастыри Тибета³⁰⁴. Вместе с тем влияние китайского искусства на изобразительные традиции и каноны красоты было незначительным, и лишь в течение XVII-XVIII вв. китайское влияние стало заметным в композиции и орнаменте³⁰⁵. Однако, несмотря на все типы влияний, небывалое по длительности духовное единство народа и духовенства Тибета, непрерывность живописной и архитектурной традиции привели к рождению особой цельности искусства, представляющего собой многовековое идейно-эстетическое единство.

Важнейшим содержательным аспектом тибетского искусства является единство макро- и микрокосма. Как и в европейском традиционном искусстве Средневековья, религиозная символика прочитывается иерархично, воплощая идею об иерархичности сознания. Искусство

303 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 14.

304 Там же. – С. 23.

305 Там же. – С. 24.

оказывается своего рода аналитическим исследованием религиозного сознания.

Искусство Тибета является, как искусство каноническое, областью точных знаний, иконометрически выверенных форм, чисел и наборов символических представления духовных сущностей. Как своего рода всеобщий метаязык, невербальная символика ваджраяны направлена на внутреннюю алхимию, преобразование несовершенного духа/тела в чистое золото осознания. Образная составляющая символической системы тибетского искусства, вместе с тем, препятствовала его обращению в знаковую систему и порождала возможность новых, личных интерпретаций; знаковая сторона художественной системы оберегала её от непосвящённых.

Таким образом, целью настоящей главы нашего исследования стала характеристика изобразительного искусства Тибета как формально-содержательного единства, объединённого едиными способами и путями выражения одного и того же идейного комплекса, укоренённого в буддизме махаяны. Поставленная цель предопределила постановку следующих задач главы: характеристика различных аспектов и жанров тибетской живописи (в том числе танка, фрески, *цакли*); анализ истории и пластики тибетской скульптуры (преимущественно металлической); исследование специфических видов символического искусства Тибета (скульптуры из масла, песочные мандалы).

3.1. Живопись Тибета: сюжет и символ

Традиционная живопись Тибета, во всем многообразии её жанровых форм, представляет органичное сочетание нарративного (образного) и иносказательного начал. Живопись Тибета основана на буддийской догматике и образности; её создателями были монахи-ламы. Написание картины (одновременно иконы, объекта медитации, нарративной истории) воспринималось и проводилось как религиозное действие: выбирались

благоприятные периоды, в процессе работы читались молитвы.

Анонимность является знаковой приметой канонического искусства: личность художника отступает перед единством канона. Индийские, непальские, китайские и центральноазиатские влияния ощущаются в живописи Тибета, однако опосредованные и объединённые собственно тибетским стилем. Интенсивность колористики, чёткость линий, мастерство исполнения характерны для тибетской живописи в целом, вне зависимости от материалов и жанровой принадлежности.

Наиболее известными школами тибетской живописи признаны северо-восточная, с центром в монастыре Дергэ, в которой явственны китайские влияния, и юго-западная, где заметны традиции Непала и Индии. Более самостоятельная живопись Лхасы, центрально-тибетского региона, обычно исследуется отдельно.

Наше исследование ставит своей целью не столько скрупулёзное описание всех типов и видов тибетской живописи (что уже во многом выполнено в тибетологии), сколько исследование наиболее специфичных и характерных форм с точки зрения их духовного содержания и религиозного значения. Поэтому, при определённом единстве иконографии, иконологии, колористики мы уделяем преимущественное внимание жанру танка (клеевая темпера на шёлковой или хлопковой основе, с использованием трафарета или без него: живопись на золотом, или чёрном, или красном фоне); также затронуты жанры фресковой живописи (роспись по сухой штукатурке) и *цакли* (в классификации Е.Д. Огневой – миниатюра книжная; ксилографическая; в технике папье-маше).

3.1.1. История и формы живописи. Танка, фреска, цакли

История тибетской живописи имеет два важнейших периода: первый из них начинается в VII в. н. э., второй – в XI в.

В седьмом веке король Сонцен Гампо (617-698) женился на принцессе

Тхицун, дочь короля Непала Амшувармана и принцессе Вэньчэн, дочери императора Китая Тай-цзуна. Оба эти принцессы были буддистками, и они принесли много бесценных предметов религиозного культа с ними в Тибет. Самая известная большая статуя Будды Гаутамы, считающаяся и ныне одной из главных святынь Тибета, была доставлена из Китая принцессой Вэньчэн (находится в монастыре Джокханг в Лхасе). Многие другие драгоценные буддийские образы и картины были привезены в Тибет из Непала и Китая. В седьмом веке был построен храм в Лхасе и другие храмы, украшенные произведениями традиционного буддийского искусства. В частности, в конце восьмого века, король Трисонг Децен (790-858) построил знаменитый монастырь Самье, столь богатый в отношении буддийской иконографии. До начала девятого века царями династии Чогьял было построено множество религиозных памятников.

Большинство художников этого периода не были тибетцами. Но иконография иноземного происхождения начинала обретать местные черты в иконометрии фигуры. По преданию, в эти периоды немало прекрасных буддийских образов внезапно возникали среди гор и скал, и именно эти образы служили образцом и предметом вдохновения для художников этого периода (отголосками данных легенд являются изображения Будд, мантр и мандал на скалах Тибета: см., в частности, изображение Будды на скале в монастыре Пальпунг, Приложение 1). Постепенно происходило становление собственно тибетского стиля в живописи, во многом опиравшегося, однако, на другие национальные стили. Так, конструкция монастыря Самье свидетельствует о последовательном влиянии трёх традиций: если первый этаж украшен изображениями и иконографией тибетского происхождения, то второй говорит о китайском, а верхний – об индийском влиянии³⁰⁶.

Во время правления короля Ланг Дарма в начале девятого века, с нарушением традиции буддизма в Центральном Тибете, история развития

306 См.: Thondup T. *Enlightened Journey: Buddhist Practice as Daily Life*. – Shambhala: Boston & London, 2001. – 298 p.

изобразительного искусства была на многие десятилетия прервана. Здесь важно отметить, что не только изобразительное искусство, но даже тибетская письменность была разработана в целях распространения, практики и проповеди буддизма. Буддизм, без преувеличений, стал основой жизни, культуры и грамотности тибетского народа.

В одиннадцатом веке, с возвращением буддийской традиции и появлением различных художественных школ, наступил второй этап развития тибетского искусства, продолжившийся вплоть до захвата Тибета в середине XX века Китаем. Существовало много школ и традиций живописи, но мы назовём несколько основных, которые были влиятельны и популярны в тот или иной период³⁰⁷.

Первая из них – школа Кадам (*bKa' gDam*). В XI веке короли Гуге в Западном Тибете покровительствовали буддийскому искусству тибетской традиции. По географическим причинам эта школа находилась под сильным влиянием искусства Кашмира, который, в свою очередь, испытывал влияние восточно-индийского искусства, сформировавшегося как традиция под властью династий Гупта (IV-VII вв.) и Пала (VIII-XII вв.). Этот стиль живописи был широко распространён в Спити, Гуге, Пуранге и Тсапаранге.

Школа Палри (*Bal Ris*), южная, или непальская, активно развивалась в XIV и XV веках, находясь под влиянием искусства Непала, в свою очередь ориентированного на искусство восточной Индии периода династии Пала. Произведения данной школы распространены по всему Тибету, в частности, в монастыре Таши Лунпо, а также в некоторых монастырях в восточном Тибете. Непальская школа была ведущей вплоть до XV века. Ю.Н. Рерих писал о том, что школа Шигацзе – наследница индо-непальского искусства, «и живопись художников-монахов великого монастыря Ташилунпо следует традициям, унаследованным из Индии»³⁰⁸. Примером работ школы палри

307 См. более подробно: Thondup T. *Enlightened Journey: Buddhist Practice as Daily Life*. – Shambhala: Boston & London, 2001. – 298 p.

308 Рерих Ю.Н. *Тибетская живопись*. – Самара: Агни, 2000. – С. 24-25.

может служить танка с изображением мандалы Авалокитешвара – Намка Гуальпо (XVI в.) или изображение Махакалы четырёхрукого (XV в.) (см. Приложение I).

Некоторые исследователи выделяют общий стиль Кхам (*Kham-dri*), объединяя искусство регионов Восточного Тибета (Амдо на севере и Кхам на юге), где сосредоточились несколько больших центров живописи (Кхампа Гар, Чамдо, Дэге, Пальпунг и т. д.). В этом регионе выделяют такие школы живописи, как Менри, Цангри, Карма Гадри и новая Карма Гадри.

Школа Менри (*sMan Ris*) была основана в начале XV века известным художником из южного Тибета Менла Тхондупом. На стиль школы Менри повлиял китайский стиль монгольского периода. Впоследствии была основана вторая традиция Менри, более известная как новая Менри. В XVII веке последователь Менри Чойинг Гьяцо основал свою собственную школу. Он выполнил настенные росписи храма Чокханг Шар и расписал ступу с телом первого Панчен-ламы (1570-1662) в Таши Лунпо. Для Менри характерны яркие насыщенные цвета, подчёркнутая определённая форм. Примерами живописи в стиле старой Менри могут служить изображения ламы Шамарпы Четвёртого (XVI в.), или джатаки Шакьямуни Будды (XVIII в.); черты стиля новой Менри прослеживаются в изображениях гневного огненного Хайягривы (XVIII в.) и ламы Цзонхавы (XIX в.) (см. Приложение I).

Школа Кхьенри (*mKhyen Ris*), основанная в XV веке Кхьенце Ченмо, в дальнейшем влилась в Новую Менри. Два важнейших объекта изображения в стиле Кхьенри – мирные божества и люди и гневные божества. Живопись Кхьенри отличают яркие краски, внимание к мелким деталям, портретная схожесть лиц и почти идеальная окружность образа света или огня вокруг божеств. Прозрачные гало могут быть увидены и в изображениях махасиддх и архатов. Примерами могут служить танка с изображением Хиваджра Тантры (XVII в.), Падмасамбхавы (XVIII в.) (см. Приложение I).

Школа Гадри (*sGar Bris*), или Карма Гадри, также была основана в XVI

веке. Намкха Траши основал собственную школу, которая основывалась на художественных достижениях традиции Менри, Индии и Китая. Также среди основателей стиля называют Восьмого Кармапу Микье Дордже (1507-1554). Художественная традиция Гадри отличалась прекрасными пейзажами, похожими на пейзажи китайских акварелей, специальной точечной техникой нанесения красочного слоя при рисовании неба и воды, что позволяло достичь необыкновенной глубины и объёмности изображения. Танка в стиле Гадри отличает «живая», трепетная линия, создающая впечатление объекта слегка выступающего из пространства, и уходящего обратно в сияющую пустоту. Данная традиция была характерна для Восточного Тибета. Примерами работ в традиции школы Карма Гадри могут служить танка «Индийский учитель» и «Индийский адепт» (XIX в.) (см. Приложение I).

Также исследователи выделяют школу Допал (*'Dod dPal*). В XVII веке, во времена правления пятого Далай-ламы (1617-1682), художники Епа Кугпа (или Хордар) и Тулку Пагтро создали свою собственную школу. Школа искусств Допал (или *'Dod 'Jo dPal 'Khyil*), лежащая у подножия дворца Потала в Лхасе, весьма ярко представляет эту традицию.

Набор школ, традиций и стилей во многовековой традиции тибетской живописи насчитывает не один десяток названий. Так, стиль школы Пальпунг сочетает живописный стиль Кхьенри, с его яркими густыми красками, с китайским по стилю статичным пастельным пейзажным фоном (см. танка Царь Шамбалы, XVIII в., Приложение I). В живописи Чамдо сочетается традиция Менри с китайскими особенностями прорисовки ландшафта и открытостью, размытостью фона. Стиль Лхатога, ассоциируемый с Кхампа Гаром и традицией Другпа Кагью, сочетает черты школ Менри, Кхьенри и Джоханг в уникальном восточно-тибетском стиле, богатом как по колористике, так и по детализации. Для стиля Ребконга (Амдо) характерно использование золотой краски и радужных сфер в отрисовке нимбов и ореол (см. изображение Лакшми, XX в., Приложение 1).

Все вышеназванные школы характеризуют тибетскую живопись

исследуемого периода в целом: танка, фрески, миниатюры. Жанровые различия были вторичны по отношению к общему развитию идей линии, колористики, иконографии и иконометрии³⁰⁹. Основными принципами классификации стилей являются топологический (по месту происхождения), а также композиционный; немаловажны традиции в изображении фигур и фона, а также особенности колористического решения деталей и их формы.

Тибетские «иконы» на полотне, *танка*, выполнялись клеевыми красками или оттиском на шёлковой или хлопковой ткани, которая предварительно грунтовалась смесью из мела и животного клея. По происхождению танка восходят к индийским ритуальным изображениям на ткани, по форме могут быть приближены как к квадрату, так и к двойному квадрату или прямоугольнику; покрытая краской поверхность называется «зеркалом» (тиб. *мелонг*). Танка создавались либо в жёстком соответствии с иконографическими предписаниями (и в этом случае использовались для медитации), либо на основе житийных историй или медитаций визионерского характера. Использование танка в религиозных процессиях, в храмовых интерьерах, в домашнем алтаре характеризует функциональное назначение этого жанра. Объекты изображения на танка – будды, иерархи церкви, персонажи пантеона, житийные циклы, сюжеты бардо. По замечанию Ю.Н. Рериха, танка – священный вид живописи, не предназначавшийся для непосвящённых в тибетской традиции: «Тибетец никогда не расстанется с танкой, особенно если она освящена высоким ламой и имеет отпечаток его руки на обратной стороне»³¹⁰.

Другим традиционным видом тибетской живописи стали фрески *кьянглха*, настенные росписи, иногда очень внушительных размеров и весьма сложной композиции. Ю.Н. Рерих в начале XX века констатировал: «Нам вспоминается ряд настенных росписей, исполненных современными

309 См. подробнее: Jackson D. A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996. – 432 p.

310 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 31.

тибетскими мастерами в монастырях Сиккима, и мы рады констатировать, что старая традиция по-прежнему жива. Композиция таких росписей указывает на опытную руку, а сочетания цветов часто поразительны»³¹¹. Большинство фресок, как и искусство Тибета в целом, опирается на буддийскую образность, это иллюстрированное «повествование» на темы легенд, житий, истории, жизни монахов. Содержание фресок может опираться на исторические предания, легенды из жизни видных деятелей и героев прошлого, народный эпос, иллюстрации приёмов тибетской народной медицины, сценки из биографий буддийских святых. Некоторые изображают гадания жрецов.

Тибет подразделяется на несколько регионов по размещению и стилю фресок. Это Западный Тибет (Нгари, Гуге), Северо-Восточный Тибет (Амдо, Ребконг) и Восточный Тибет (Кхам, Дэге), Центральный Тибет (У-Цанг, Лхаса). В западной части Тибета прекрасными фресками расписаны все стены уникальных пещерных храмов (Дунгкар, Пар, Пхайианг), к сожалению, не реставрируемые. В гораздо лучшем состоянии находятся масштабные фрески в храмах Восточного Тибета (многофигурные фрески монастыря Бонгья, люминисцентно-яркие росписи в монастыре Ребконг, фрески XIX века в колледже Дэге). Размеры фресок зависят от размеров помещения: так, в пещерных храмах они покрывают все стены, являясь своего рода способом перевоплощения косной материи горы в высшую духовную материю (примеры фресок различных типов см. в Приложении 1).

Развитием буддизма в Тибете сопровождалось и созданием нового жанра тибетской живописи – *цакли* (тиб. *tsak li*), графических и живописных миниатюр, имеющих также наименование «карточки для посвящений». Цакли могут использоваться в тантрических ритуалах, инициациях, передаче учения и в похоронных обрядах. Цакли не имеют строгой тематической ограниченности: на них, подобно танка и фрескам, изображены персонажи

311 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 28.

буддийского пантеона; на отдельных миниатюрах могут быть изображены также различные атрибуты, символические иносказательные детали иконографии, выполненные для лучшего понимания того ритуала или уровня учения, для которого создаются цакли. Предмет живописного изображения представляет главное отличие жанров цакли и танка: в то время как на танка любые детали – приношения, атрибуты, символы космогонии или животных – изображаются в определённой связи и в единой композиции с центральным героем, на цакли могут быть изображены не только отдельное божество или герой, но и атрибут, деталь, слово или слог. Для одного ритуального посвящения могли быть созданы до сотни миниатюр.

Становление и формирование жанра цакли было обусловлено требованием специально создаваемых в ритуальных целях живописных произведений; а в случае использования традиционных танка подготовка к ритуалу занимала бы слишком много времени и ресурсов. Миниатюры могли быть написаны схематично и очень оперативно, не требовали больших пространств для хранения и особых условий транспортировки, не требовали обшивки тканью.

Стиль написания миниатюр не имел существенных отличий от стилей танка-живописи.

Материалом-основой для миниатюр могли быть ткань, картон из гималайской бумаги или тончайшие сколы гималайской слюды. Виды нанесения красящего вещества также были различны: кроме живописи, использовалась резка изображения по дереву, с последующим его отпечатыванием на ткани или бумаге.

Цакли размещались в различных местах: в доме – на алтаре или на мандале, на стенах. Цакли нередко крепили к скульптурам торма; они использовались как вспомогательные объекты в помощь визуализации на посвящениях. Воздвигая монастырь, строители нередко располагали вокруг цакли с изображением хранителей четырёх сторон света. Миниатюры использовались также для мобильного переносного алтаря, а также могли

замещать в ритуалах объекты, которые было непросто создать или воссоздать.

Миниатюрные карточки для посвящений применялись также в погребальных ритуалах, связанных с Бардо Тодол. Предметом изображения становились видения, появляющиеся, согласно Книге, в сознании умершего после смерти. Цакли могли содержать и мандалы, и отдельные атрибуты божеств, которым мандала посвящалась; циклы миниатюр насчитывали десятки изображений.

Нет памятников, по данным которых было бы возможно утверждать, что такие миниатюры существовали в древней Индии, Китае или Южно-Восточной Азии, поэтому закономерным был бы вывод о том, что они представляют собой сугубо тибетский жанр живописи. Развившись в тибетской традиции, впоследствии, с распространением северного буддизма на пространстве других стран и регионов, таких как Монголия и Бурятия, этот жанр живописной миниатюры нашёл применение и там³¹².

Появление собственных школ живописи, а также уникальных жанров (танка, цакли) свидетельствует о формировании в Тибете собственного направления изобразительного искусства.

Искусство Тибета по большому счету не предназначено для «внешнего» употребления; оно создано и было предназначено для нужд духовных, религиозных, и вся эстетика не носила самоцельный характер, но была подчинена задачам духовной работы, буддийского самосовершенствования, медитации. Его исследование имеет целью постижение ускользающей традиции, разрушенной в XX веке. Ещё в начале XX века Ю.Н. Рерих писал: «Большинство изображений, находящихся в европейских государственных и частных коллекциях, попали на рынок в результате недавних войн и переворотов в Тибете, которые привели к разрушению нескольких монастырей и разорению богатых фамилий,

312 Li J. Tsakli: Tibetan Ritual Miniature Paintings [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.asianart.com/li/li.html>.

обладавших большими коллекциями религиозной живописи»³¹³. Сегодня Тибет как государство просто не существует, и наше исследование путей воплощения сакральных смыслов в системе традиционного искусства есть одна из попыток сохранить и осмыслить погибающую духовную традицию.

3.1.1.1. История и виды танка

Произведения тибетской живописи с её различными техниками и сюжетами существуют в самом разном формате – от небольших манускриптов до огромных, 20-ти метров в высоту (и более), настенных свитков, являющихся наиболее популярной формой тибетского искусства. Стены монастырей традиционно украшаются цветными фресками и покрыты спускающимися со стропил танка, на тканевую основу которых которые роспись наносилась непрозрачными, похожими на темперу красками, но настолько яркими и плотными, что по своей технике и интенсивности они скорее приближаются к масляной живописи³¹⁴.

Наиболее характерным произведением тибетской живописи является так называемая танка (тиб. *than-ka*): слово обычно переводится как «знамя». В тибетском *than* означает «полотнище», а *ka* – «живописное». В древнем языке, вместо слова «танка» и соответствующих ему почтительных терминов (*sal-thaii* и *sku-than*), использовались другие термины, такие как *ri-mo* – картина и *sku-brrien* – образ, изображение³¹⁵.

Танка имелись во множестве в храмах и частных домах. Они выносились во время религиозных процессий и сопровождали религиозные проповеди. Искусство в Тибете было мощным союзником распространения учения Будды.

Происхождение жанра танка имеет различные версии. По одной из них,

313 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 31.

314 Искусство. Ч. 1 / Глав. ред. М. Д. Аксенова. – М.: Аванта+, 2003; Фишер Р.Е. Искусство буддизма. – М.: Слово/Slovo, 2001.

315 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 27-28.

в древней Индии существовал особый вид буддистской портретной живописи, именуемый Пата (*Pata*), которая выполнялась на особой ткани (*kasaya*, внешняя одежда монаха). По другой, танка является непальским видом художественного искусства, которое стало развиваться в Тибете после женитьбы царя Сонгцен Гампо на непальской принцессе. Танка горизонтальной формы могут восходить к китайскому жанру переносных свитков.

Трудно судить о времени создания первой танка. В собрании буддийских поучений Кангьюре рассказывается следующая история. Когда отрезок жизни человека впервые отклонился от изначальной продолжительности (тысяча лет), в Индии правил король по имени Жиктул. Умер любимый королём мальчик-брамин. Тогда король направился к Яме (господину мёртвых) с просьбой вернуть мальчика; тот отвечал: «Это не моё деяние, а следствие его собственной кармы!». Но король просил, аргументируя свою просьбу. Они долго ссорились и спорили, пока не появился Брахма, который сказал королю: «Когда чья-либо карма исчерпана, Господину Смерти не может быть предъявлено никаких обвинений. Однако нарисуй мне подобие этого юноши!» Король нарисовал точный портрет умершего мальчика. Брахма благословил изображение и разрешил ему вернуться к жизни. Воскрешённого мальчика Брахма отослал к родителям, а король и Яма были поражены. После этого Жиктул увлёкся живописью; совершенствуясь в своей искусности, он посетил мир богов. Там он получил наставления о пропорциях и технике письма и написал тексты о важности их соблюдения. Так началась наука об искусствах и ремёслах. Таким образом, традиция создания танка, как передача мистического опыта, уже существовала до прихода в мир Будды Шакьямуни.

По преданию, одна из первых буддийских танка – это портрет Будды. Так как Будда излучал ослепительное сияние совершенства, художник попросил его позировать, сидя на берегу реки: только глядя на сияющее отражение в воде, он смог нарисовать портрет Будды. Для передачи

духовного совершенства Будды использовался традиционный художественный язык – приёмы передачи мыслей, идей, посредством символики, хорошо разработанной в символической живописи Индии. Потому Будда на танка наделён многими иконографическими символическими деталями. Так, удлинённые уши Будды, в частности, свидетельствуют о его царственном положении среди всех существ во вселенной.

Вместе с буддизмом танка перешла в тибетское искусство и достигла вершин художественности.

В Хара-Хото найдены наиболее ранние из тибетских икон XI-XIII вв., не похожие на китайские образцы, но близкие индийской традиции. Овал лица в этом живописном стиле удлинён, глаза полуприкрыты, а брови, высоко подняты и пересекают весь лоб (см. портретные детали фресок в монастырях Дратанг и Шалу, Приложение 1). Начиная с XVII в. в живопись, как фресковую, так и танка, вводится китаизированный пейзаж с розовыми нежными лотосами и тонко выписанными деревьями, а также другие декоративные элементы (как на танка с изображением индийского учителя, XIX в., школа Карма Гадри, Приложение 1). В живописи XVIII в. возникает интерес к пространственности и перспективе, до тех пор не отмечавшийся (см., в частности, танка о житии Цзонхавы, начало XIX в., Приложение 1).

Крайне редко тибетский художник находился долгое время в одном месте. Обычно он ходил из одного места в другое, находя себе работу в домах богатых мирян или выполняя настенные росписи в каком-нибудь большом монастыре. В своих странствованиях он посещает многие прославленные места, знакомясь с местными стилями, в то же время обогащая их своими собственными приёмами. Таким образом, страннический характер жизни тибетского художника может быть рассмотрен как одна из причин сходства произведений искусства, создаваемых в различных провинциях Тибета. По словам Ю.Н. Рериха, «В Тибете нет крупной школы, где бы будущие художники получали своё

образование, однако, как в Италии периода Ренессанса или в Древней Руси, каждый мастер имеет учеников, которые живут с ним и помогают ему в работе. Такой порядок установился в древние времена и сохраняется в Тибете наших дней»³¹⁶.

Существуют различные типы классификаций танка, проводимые по разнородным основаниям. Мы приводим обобщённые виды классификации, основанные на изученной нами литературе по теме и на собственном опыте анализа живописных источников.

Наиболее широкой из классификаций по материалу и способу исполнения является разделение танка на две категории:

- *готанг* (*gos-than*), шёлковые танка, на которых рисунок вышит или выпряден; размеры таких танка достигают от 20*30 см. до 55*47 м.;
- *трипанг* (*bris-than*), танка, покрытые росписью; размеры варьируются от 30*20 см. до 2*3 м.

Последний тип, в свою очередь, может подразделяется на пять категорий на колористической основе:

- *тсонтанг* – многоцветные танка (без преобладания какого-то отдельного цвета);
- *сертанг* – «золотые» танка (изображения на золотом фоне вырисовываются чёрнилами или киноварью, иногда раскрашиваются);
- *тсалтанг* – «красные» танка (изображения на красном фоне прорисованы золотом или чёрнилами, иногда раскрашиваются);
- *нагтанг* – «чёрные» танка (изображения на чёрном фоне прорисованы золотом или киноварью, иногда раскрашиваются). Колористика *нагтан* восходит к созерцательным практикам тантры и одновременно отражает и порождает соответствующее видение мира;
- танка-«гравюра», когда контуры рисунка отпечатываются на хлопковой основе и впоследствии раскрашиваются («трафарет» в

316 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 26.

терминологии Ю.Н. Рериха).

Шёлковые танка также имеют свою классификацию:

- *тсетрубма* – вышитые разноцветным шёлком вручную изображения;
- *тагтрубма* – изображения фигур вытканы разноцветными шёлковыми нитями;
- *третрубма* – фигуры, собранные из шёлковых лоскутов, пришиваются к основе;
- *лхентабма* – склеенные шёлковые свитки; разноцветный шёлк склеивается в узоры и фигуры.

По источнику происхождения и школе в традиционном искусстве Тибета выделяется большое количество видов танка, важнейшие из них:

- стиль сакьяпы (Sa-lugs),
- стиль Атиши (jo-bo lugs),
- стиль сутр (mdo-lugs),
- стиль тантр (rgyud-mlugs),
- кашмирский стиль (khs-che ran chen lugs), \
- стиле йога Майтрипы (mitra'i lugs) и многие другие.

Впоследствии выделились основные следующие стили:

- «непальский» (овальные вытянутые нимбы, фигуры в полный рост, характерный изгиб талии у персонажей),
- «центрально-тибетский» (или лабранский, характеризуемый богатством красок и тщательной выпиской деталей),
- «индийский» (сложная композиция и пестрота материала),
- стиль Менри (изображения почти лишены индо-непальских и китайских черт);
- «китайский», характеризуемый смешением стилей.

Классификация по тематике и композиции изображений включает следующие типы:

- 1) *цхокишинг* (тиб. «собрание – поле») – воссоздание лиц пантеона в виде кущи мирового древа, ствол которого пронизывает все три мира

космологии (прошлое, настоящее, будущее). В памятниках встречаются цхокшинги Будды Шакьямуни, Цзонхавы, Падмасамбхавы;

2) «колеса жизни» с отображением шести миров космоса буддизма: мира богов, людей, асуров, духов, животных, ада;

3) мандала – символическое изображение Вселенной;

4) персонажи определённых тантрических циклов.

Традиционное искусство выполнения танка было в равной мере ремеслом, духовным подвижничеством и творческим самовыражением исполнителя в рамках канонических требований. Духовная основа выполнения танка превращала ремесло в религиозное действие, вернее, ремесло было только образным выражением духовного делания, подобно тому как образы на танка являются только видимым неподобным подобием духовных сущностей.

3.1.1.2. Способ изготовления танка: духовное делание

Большие танка часто выполнялись большими группами художников, а на работу могли уйти многие месяцы, а иногда и годы. Процесс создания танка трудоёмок и предполагает в художнике моральную чистоту и духовную силу. Древние мастера считали, что чем больше труда вложено в работу, чем больше затрачено времени и средств (могли быть использованы золото, драгоценные камни, реликвии), тем ощутимее влияние танка, её сила. Писать танка считалось священнодействием: для этого выбирали благоприятные дни и часы, во время работы читали молитвы³¹⁷.

Художником в Тибете является, как правило, лама, более или менее сведущий в священных текстах. Его работа сопровождается постоянным чтением молитв. Предписания для художников, находимые в Ганчжуре, говорят нам, что мастер должен быть святым человеком образцового поведения, сведущим в Писании, и иметь сдержанный характер. Обычно

317 Подробнее см.: Lokesh Chandra. Tibetan art. – Niyogi Books, 2008. – 216 p.

художник работает, расположившись на земле, держа на коленях полотно. Вокруг него располагаются ученики, которые готовят краски и исполняют различные указания учителя. Иногда продвинутые ученики помогают учителю, расписывая контуры фигур, намеченные мастером³¹⁸.

Иногда работа осуществляется в присутствии другого ламы, задача которого заключается в чтении вслух молитв. Религиозная атмосфера, окружающая создание изображения, настолько интенсивна, что лик будды или бодхисаттвы как правило исполняется только в особые благоприятные дни. В Тибете 15-й и 30-й дни каждого месяца считаются священными, и художник обычно прорисовывает лики в 15-й день месяца и накладывает на них краски в 30-й день.

Помимо трактатов, где излагались предписания по иконографии и иконометрии, каждый художник обладал и собственными сведениями, почерпнутыми им из устной традиции. Знания эти до последнего времени не публиковались и передавались лишь от учителя к ученику. Искусство выполнения танка с духовной эмиграцией Тибета стало более открытым для профанного наблюдателя, тогда как ранее оно было сугубо цеховым, передаваемым в личном опыте и закрытым от посторонних глаз. По иронии судьбы мы узнаем о мастерстве выполнения танка, когда главная страна северного буддизма уже не существует на карте мира³¹⁹.

Материал, используемый для танка – это обычно хлопковая ткань (холст) продольно-поперечного плетения. Наиболее обычная ширина холста – от 40 до 58 см³²⁰. Если основа шире 46 см, ткань сшивали. Реже встречается танка на шёлке. В литературе упоминается об использовании для основы льняного полотна, однако речь, возможно, идёт о джуте, чьё полотно трудно

318 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 28-29.

319 Некоторые сведения о монгольской традиции подготовки и выполнения «икон» на ткани см. Руднев А.Д. Заметки о технике буддийской иконографии у современных зурачинов (художников) Урги, Забайкалья и Астраханской губернии. – СПб., 1905. – 16 с.

320 Huntington J.C. The technique of Tibetan Paintings // Studies in Conservation. – 1970. – № 15. – P. 124.

отличить от волокон льна. Также есть сведения о танка на коже или пергаменте; так, Дж. Хантингтон пишет, что он видел четыре или пять танка на коже, но ни одного на льняной основе³²¹.

Холст вырезался несколько больше требуемого размера и подрубался вокруг ячменными волокнами или ниткой. Прежде всего материал натягивается на деревянный подрамник (тиб. *tang-shin*), большего, чем холст, размера, с помощью шерстяного шнура, идущего зигзагами по периметру холста. Если холст в ходе работы провисал, шнурок натягивали сильнее, распределяя натяжение по всему холсту. Иногда ткань натягивали на доску.

Тщательная подготовка поверхности танка к живописанию имела целью обеспечение важнейшего свойства танка – эластичность поверхности. Танка должны были и за многие годы, после многочисленных сворачиваний и разворачивание свитка, не потерять вида. Любая оплошность при подготовке танка могла привести к недопустимым последствиям: появлению трещин или шелушению красок.

Натянутый холст грунтовали с одной или с двух сторон специальной пастой, приготовленной из животного клея и смешанной с порошком мела и гашёной известью; также для грунта использовались смесь песка и каолина, другие материалы. Дж. Хантингтон цитирует «Санкритьяяну»: для грунтовки 1 часть клея и 7 частей белого мела смешиваются в прохладной воде³²². Грунтовкой ткань обрабатывается с обеих сторон, хотя изнанка обрабатывается менее тщательно. При изготовлении шёлковых танка грунтовка обычно не используется, или же используется в крайне малом количестве³²³.

В качестве связующего грунта применялся клей, приготовленный из шкур яка, реже овцы или быка. Тщательно вымытую и освобождённую от волос шкуру кипятят продолжительное время. В результате длительного

321 Ibid.

322 Huntington J.C. The technique of Tibetan Paintings // Studies in Conservation. – 1970. – № 15. – P. 126.

323 Ibid.

кипячения кожа приобретает желатиновую консистенцию. Устраняются твёрдые остатки, а воду выпаривают на маленьком огне, пока не останется плотный гель, который режут и сушат на верёвке. Для работы кусочек клея разогревают с водой (и, возможно, с известью, – по указаниям Паллиса). В качестве связующего для грунта тибетской танка называют и гуммиарабик.

Желаемыми характеристиками танка после грунтовки являются эластичность и белизна. Эластичность является необходимым свойством танка, которую можно многократно сворачивать в свиток и разворачивать.

Когда паста высыхает, поверхность тщательно полируют раковинной или зубом из оникса, иногда использовали клык животного. Для более дорогих танка холст грунтовался с двух сторон и полировался тщательнее. Чистая и ровная поверхность холста отражает чистоту мотивации и ровное, спокойное состояние ума того, кто работает с изображением божественной сущности.

После подготовки поверхности холста под живопись рисунок наносился от руки угольным карандашом или методом припороха: угольной пылью в смеси с охристой землёй. Затем контуры намечались или прорисовывались красной или чёрной тушью. Работа продвигается очень медленно, так как даже мельчайшие детали орнамента должны быть исполнены до начала раскраски. Ошибка в размерах изображения, описанного в иконографических наставлениях, расценивается как большое несовершенство. Вначале короткими, горизонтальными мазками прописывается пейзаж. После изображения фона прорисовывается изображение божества.

Другой известный метод нанесения рисунка – это метод печати. Зеркальное изображение вырезалось на деревянной доске, клише покрывали тушью и с него делали оттиск. Затем холст грунтовали обычными приёмами и на просвет обводили рисунок тушью. Интересные замечания об особенностях трафаретных танка в живой традиции тибетской живописи оставил Ю.Н. Рерих: «В таких местах, как Нартан близ Шигацзе или в какой-

либо из больших печатен Дерге, иконографические собрания изображений напечатаны чёрной и красной тушью, обеспечивая контуры, но не расцветку. Такие печатные трафареты широко используются художниками и известны под техническим термином *tshags-par*, который дословно означает «пунктирный отпечаток». Мы называем этот тип оттисков трафаретом. Оттиски, напечатанные в Дерге, намного лучше в исполнении, и их линии отчётливее, так как печать там производится с металлических пластин. Подобный трафарет прикладывается к поверхности, на которую должно быть нанесено изображение, затем берётся игла, с помощью которой художник копирует оттиск. Пунктирные линии, нанесённые таким образом, затем прописываются красной или чёрной тушью»³²⁴.

После того как композиция закончена, художник начинает роспись. Первым слоем на поверхность наносились ровные цвета. В сакральном буддийском искусстве цвету придавалось особое значение. Пять основных цветов: белый, жёлтый, красный, чёрный и зелёный – имеют различные символические значения. Палитра художников танка подразделялась на семь цветов «отеческих» (синий, зелёный, алый, оранжевый, бордовый, жёлтый и индиго) и один «материнский» – белый. В результате смешения «отцовских» оттенков с материнским получалось ещё семь (иногда четырнадцать) светлых «сыновних» цветов. Движение при раскрашивании шло от задника, фона, к близко расположенным деталям.

После наложения начального слоя ровных цветов художник переходил к оттениванию и размывке. Оттенки в тибетских танка широко используются для достижения эффекта объема и выпуклости, будь то человеческая фигура, антропоморфные изображения божеств или облака, вода, огонь, камни, цветы, шторы, сиденья и т.д. В танка никогда не изображаются тени и блики. Часто детали пейзажа постепенно перетекают в одноцветный фон.

Используемые в живописи танка пигменты – это непрозрачные

324 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 27.

минералы, как например, малахит или киноварь, а также некоторые краски, приготовленные из растительного сырья. Для основных ровных цветов обычно использовали краски с минеральными пигментами, а для оттенивания – органические красители. Известно использование следующих минеральных пигментов: белый цвет дают мел, известняк, свинцовые белила, мрамор, гипс, жженая кость; жёлтый цвет – аурипигмент, реальгар, желтая охра; оранжевый цвет – свинцовый сурик, желтая охра (жженая умбра), охра, смесь с киноварью; красный цвет – киноварь (природный минерал), красная охра, свинцовый сурик – «красный свинец»; синий цвет – лазурит, ляпис-лазурь; зелёный цвет – малахит, изумрудная зелень; золотой цвет – золото, латунная пудра; серебряный цвет – серебро; чёрный – сажа (ламповая копоть), жженая кость. Органические красители получали: для жёлтого цвета из лепестков цветка жёлтой утпалы, из белых цветов дикой гималайской розы, из корневища растения чола, из внутреннего слоя дерева грецкий орех; для синего цвета использовали индиго; для красного и розового – гуммилак, марену красную, красное сандаловое дерево³²⁵.

Вышеперечисленные связующие применялись и для приготовления красок. Растительные красители, за исключением индиго, требовали некоторых добавок для их фиксации, что напоминало, вероятно, фиксацию крапلاковых красителей. При изготовлении краплака добавляли лист жукхана (шелковица или грушанка круглолистная), который облегчает экстракцию красителя, фиксирует краску и делает её более стойкой.

На холст наносились детали картины. Затем выполнялись оконтуривание, игравшее большую роль в эстетике танка с её важностью четкости ограничивающих линий. Для оконтуривания выбирались индиго и лаковые красители. Следующим этапом было нанесение позолоты с последующей аккуратной полировкой отдельных участков с помощью оникса.

325 Huntington J.C. The technique of Tibetan Paintings // Studies in Conservation. – 1970. – № 15. – Р. 131.

В последнюю очередь писали глаза, что соответствовало определённой церемонии «открывания глаз». Этот ритуал проводился в благоприятный день (как правило, в полнолуние). Несколькими быстрыми уверенными движениями художник выполнял глаза божества. Белизна белков глаз размывалась добавлением оранжевого и красного, края век затемнялись, цвет радужной оболочки выполнялся в зависимости от образа божества. Двумя наиболее популярными формами глаз были «лукообразные» и «зернообразные» глаза; кроме того, особые формы предусматривались для гневных божеств.

Только после того как танка была написана, её снимали с палец с помощью удаления шнура, обрезали лишние участки и обшивали парчовым обрамлением. Печатные танка зачастую вообще не раскрашивали, но обшивали обрамлением и использовали, как и другие изображения.

Готовые танка покрывали китайскими шелками. Нередко танка снабжали отдельной занавесью из тончайшего шёлка; когда танка вешалась на алтарь, занавесь собиралась наверху, подобно шторе. К верхней и нижней части танка прикреплялись тонкие шесты, с тем чтобы танка могла легко быть использована в путешествии и паломничестве.

Большинство тибетских художников не подписывали свои работы. Каждый акт творения считается божественным: художник является смертным инструментом божественной мудрости, и потому его личностная идентичность считается несущественной. Кроме того, заявление своего имени как своего рода права на произведение считалось эгоистическим проявлением «я», а задачей каждого буддиста являлось и является освобождение от цепей «я».

Существенным принципом создания танка являлось осмысление каждого этапа «великого делания» как определённой ступени духовного развития и совершенствования. Танкаписание было встроено в систему тибетской религии как её важная и существенная часть, с помощью создания и созерцания которой человек продвигается по пути развития. Метод

создания танка, являющийся в высшей степени консервативным и не слишком изменившийся с VIII в., подтверждает высокую степень сохранности культурных традиций и преемственности в культуре тибетского буддизма.

3.1.1.3 Композиция, иконография, иконология: от формы к символу

Тибетская живопись, будь то танка, фреска или цакли, композиционно ориентирована по восьми основным линиям (направлениям): вертикальной и горизонтальной центральным линиям, двум диагоналям и четырьмя обрамляющим прямым. Таким образом, каждое изображение строго размещено в картине мира буддиста и соотнесено с его космологией.

Традиционно в центре композиции располагается крупное изображение буддистского божества. С развитием идеи перерождения-тулку в центре изображения стали помещать не только божеств, но и лам, или духовных учителей. Сопутствующие герои контрастно меньше по размеру, что имеет целью подчеркнуть величие и важность центральной фигуры (ср. принцип обратной композиции в православной иконописной традиции).

Сопутствующие фигуры могут изображать других религиозных персонажей (см, в частности, танка XV в. с Махакалой четырёхрукой, который окружен множеством других персонажей, Приложение 1). При нарративном строении изображения обрамляющие сцены могли рассказывать о подвигах того же героя (см. танка о житии Цзонхавы, Конец XVIII – начало XIX в., а также фреску из монастыря Байа, Приложение 1). На нарративных танка и фресках могли быть изображены народ, слушающий проповеди, и нищие, просящие подаяние, и демоны, хватающие грешников. Предзаданность композиционного строения живописных полотен компенсируется со стороны художника тем, что фантазия и авторский стиль могли быть явлены в маленьких, а подчас и микроскопических деталях,

которые оживляют действие и основной сюжет или образ.

Иконография тибетского искусства включает несколько уровней языка описания – в плане ритуала и в плане типологии формы³²⁶. Зрительное восприятие считается в буддизме основным источником чувственного познания. Неочищенное сознание, отягощённое неведением, страстями, ненавистью, гордостью, завистью и другими недостатками, имеет низкий уровень восприятия. При этом сущность божества всегда постоянна, меняется лишь (доступный воспринимающему) уровень его восприятия, отражаемый в искусстве тремя основными видами изображения: спокойная форма (*zhi-ba*), гневная (*hhro-bo*) и свирепая (*drag-po*).

Отсутствие полутонов в живописи (практически постоянное использование чистых красок) приводит, с одной стороны, к тому, что при восприятии изображаемые объекты выглядят как лишённые своих земных (сансарных) аналогов, а с другой – сами изображения погружают зрителя в некое идеальное состояние, где даже уродливые и отталкивающие вещи выглядят пустотными, не внушающими ложный страх (см. изображения гневных божеств, Приложение 1).

Изображения тантрийских гневных идамов и охранителей полны мощи и силы. Но все эти рогатые, искажённые гневом и ужасом образы, с их вздыбленными волосами, оскаленными пастьми и высунутыми языками не производят гнетуще-реалистического впечатления. За налитыми кровью глазами гневного Хайагривы и за мощью сжимающих оружие кистей рук Ямантаки (см. Приложение 1, танка) просвечивает подлинный смысл: вся эта гневная сила направлена на собственное духовное несовершенство наблюдателя, знаменуя торжество света и истины над преходящими ужасами смерти и страдания³²⁷.

326 Символика буддийского искусства в общей традиционной культуре весьма подробно освещена в работах А. Кумарасвами: Coomaraswamy A. *Elements of Buddhist Iconography*. – New Delhi, 1998. – 108 p.; Coomaraswamy A. *Selected Papers. Traditional art and symbolism*. – Princeton, 1997. – 546 p.

327 См. подробнее: Андросов В.П. Буддизм Ваджраяны // Иконография Ваджраяны.

Набор сюжетов в искусстве Тибета очень обширен – это и исторические фигуры, портреты лам, и отдельные божества буддийского пантеона, свирепые защитники, и мистические образы, и Будда Шакьямуни и эпизоды из его прошлых жизней. Эти разные сюжеты связаны мириадами второстепенных фигур, расположенных в окружении причудливых дворцов, декоративных завитков и растительных узоров или же на фоне роскошных пейзажей³²⁸.

Ни одна из существующих ныне религий не отличается таким разнообразием иконографии, как тибетский буддизм. Изобилие и разнообразие подлежащих почитанию изображений божеств и сакральных сюжетов кажется беспредельным, но при пристальном изучении обнаруживается, что пантеон строится по логически обоснованной схеме, а трактовка сюжета подчинена не менее продуманным художественным нормам и духовным законам.

Основной буддийский тантрический пантеон сложился в Индии, где, возможно, пополнялся вплоть до XI века. Однако индийские живописные изображения божеств и идамов, за исключением скульптурных, не сохранились. Тем не менее эти образы вновь приобрели в Тибете свои форму и цвет – в скульптуре и живописи танка.

Упорядочение тибетского пантеона в чёткую иерархию крайне сложно. Такую попытку делают отечественные тибетологии, авторы книги «Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ». Они указывают, что пантеон северного буддизма можно представить в виде пирамиды, на вершине которой помещается Ади-будда, или первоначальный будда, рассматриваемый в мифологии махаяны и ваджраяны как персонификация всех будд и бодхисаттв. Из него в особой последовательности эмануируют Пять будд созерцания, или Пять *татхагат*.

Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – С. 528-538.

328 См. в частности: Ольденбург С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов по альбому Азиатского музея. – СПб., 1903. – 115 с.

Каждый татхагата – родоначальник семьи, или *кулы*, персонажей, в которую входят бодхисаттвы, идамы, боги с их женскими соответствиями. Наряду с развитием культа женских персонажей усиливается значение гневных форм, которыми обладают практически все персонажи. Они представляют динамическую часть трансформации энергии, их функция заключается в подавлении всего, что мешает обретению просветления. Облик гневных форм разительно контрастирует с обликом мирных форм божеств. Вместе с тем их объединяет общность композиционной схемы: наличие таких компонентов, как лотосовый трон, ореол и нимб, характер и способ ношения одежд и украшений. Пантеон в целом построен по принципу проявления кардинальных противоположностей единого целого. При этом каждый персонаж через принадлежность к определённой семье своего татхагаты может быть возведён к общему источнику – Ади-будде³²⁹.

Не будет преувеличением утверждать, что в тибетском буддизме иконография играет более важную роль, чем в любой другой религии. Воплощённые в искусстве образы не просто служат объектом духовного поклонения; в иконографии воплощается вся символика буддизма, все без исключения его философские понятия, и это делает тибетскую картину объектом медитации, проводником энергий.

В основе тибетской религиозной живописи лежит чёткая система соразмерностей и количественных величин, основанная на достижениях точных наук. Но канонические требования сводятся не только к измерению. Важнейшим здесь является не размер частей, а цельность эстетической картины мира, понимаемой и воплощаемой в единстве духовного и телесного начала.

Единицей измерения в тибетской иконометрии была ангула – величина, равная ширине средней фаланги среднего пальца; 12,5 ангула (в «Калачакра-тантре») или 12 ангула (в «Самвара-тантре») создают основную единицу

329 См.: Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ. – М., 2004. – 368 с.

измерения – ладонь. Соответственно рост божеств определяется через эту единицу:

- рост будд, а также идамов (кроме гневных) – 10 ладоней (с модулем в 12,5 ангула);
- бодхисаттвы и высшие богини – 10 ладоней (с модулем в 12 ангула);
- тары и дакини – 9 ладоней (с модулем в 12 ангула);
- гневные идамы и бодхисаттвы, дхармапалы и архаты – 8 ладоней (с модулем в 12 ангула);
- Яма, духи – 6 ладоней (с модулем в 12 ангула)³³⁰.

6- и 12-кратное измерение, символика данных чисел широко распространены в мировой культуре.

Тип изображения конкретного божества зависит от того, на какой именно теоретический трактат опирается художник. Вместе с тем существовали особые закономерности построения изображений:

- большим ростом, гармоничным и стройным телосложением отличаются высокие ранги пантеона, в том числе заимствованные из индуистского пантеона; при этом бодхисаттвы в целом повторяют пропорции будд, однако ниже ростом;

- «героический» тип гневных воинственных божеств определяется через рост в восемь ладоней, мощное телосложение, широкий торс, крупный живот, короткие конечности и мощную шею, крупную голову, глаза навывкате, а также широко разинутый рот с заострёнными и длинными клыками (см. танку XVIII в. с изображением гневного Хайягривы, Приложение 1);

- в более низких уровнях иерархии (дхармапалы низшего ранга, духи, божества-посыльные) рост определяется через 5 или 6 ладоней, ноги ещё короче, живот крупнее: очевидно гротескное утрирование «героического» типа (см. Махакала на танка XIII в., Ямантака на танка XIX в., Приложение

330 Подробнее см.: Терентьев А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Нартанг, 2003. – 304 с.

1).

Данные типы соответствуют важнейшей черте человеческого мышления в целом – противопоставлению благой духовности и яростного неистовства как высокого и низкого, что в данном случае решалось выражением измерения низкого и высокого в числовых данных.

Религия Цзонхавы, почитавшая «живых богов»-перерожденцев, предполагала развитие портретной живописи, т.к. канонизировались и видные философы, и просветители, и высокие ламы, прославившиеся своими деяниями. В XVII веке был создан канон изображения причисленных к лику святых: правая рука в священной мудре, в левой – чаша, вдоль плеч поднимаются стебли лотоса и т. д.

Изображению глаз буддийский канон придавал особое значение. У милостивого божества они формой воспроизводят лепесток лотоса, у гневающегося – почти круглые. Ширина глаза дхармапалы по канону равнялась 10 ячменным зёрнам, у милостивого – 4 зёрнам. Длина глаза дхармапалы – 14 зёрен, у милостивого – 4 зёрна.

С целью единства и упорядочения иконографии во всех школах были написаны сборники изображений с короткими комментариями. К таким сборникам относятся, в частности, «Собрание ста мирных и гневных божеств» (*shi-khro dam-pa rigs-brgya*), «Мандала сорока двух мирных божеств» (*shi-ba bzhi-bcu rtsagnyis-kyi dkyil-'khor*) и «Мандала пятидесяти восьмью гневных божеств-Херук» (*khrag-'thung lnga-bcu rtsa brgyad-kyi dkyil-'khor*).

Один из классических сборников буддийской иконографии были приложен к труду Четвёртого Панчен Ламы (1781-1854) «Собрание методов реализации (садхан, дуб-таб)». Собрание изображений являлось иллюстрацией к садханам. Оно известно под названием «Содержательное рассмотрение написанных Тел, [о которых] проповедано вместе с Драгоценным Источником, Сотнями различных изображений и Ваджрными Четками» (*Rin-chen 'byung-snar-thang brgya-rtsa rdor-'phreng bcas-nas gsungs-*

pa'i bris-sku mthong-ba don-ldan bszhugs-so), где последние три названия отражают структуру сборника. Позднее одна из частей этого ксилографического собрания танок (*Rin-chen 'byung*) стала известна под упрощенным названием «Пятьсот Изображений» (*sku-brnyan lnga-brgya*), или «500 бурханов» (бурхан – это объект буддийского Прибежища).

Важно помнить, что духовное содержание каждой из форм божественного или символических форм и изображений является вместе и малой частью наследия тибетского буддизма, и отражением этой мировоззренческой духовной системы как целого. Каждый символ и каждый образ, рассмотренный в подробностях его иконографии, является воплощением одной из сторон духовного учения буддизма; и его созерцание и связанные с ним йогические практики являются необходимым путём к просветлению.

Одним из таких символических предметов изображения в тибетской живописи является Колесо Сансары. Этот образ призван разъяснять бессмысленность и замкнутость круга перерождений и истинность свободы. Только благодаря благим делам, свершениям и пагубным переживаниям существа обращены в цикл перерождений из высших в низшие формы существования и обратно. Так как этот процесс бесконечно воспроизводит себя, его называют «Колесом сансары» (см. фреску из монастыря Литанг, Приложение 1).

Хорошая карма ведёт к рождению в лучших мирах, а неблагая – к явлению в низших существах: круг «Колеса Сансары» разделён на чёрную и белую половины. Совокупность места и способа существования небожителей и людей приводит к пяти измерениям существования, что отражено в разделении «Колеса Сансары» на пять или шесть секций.

Перерождаясь в преисподней, существо испытывает холод и жар, в мире голодных духов страдает от голода, в мире животных – от собственной глупости. Обитатели высших миров, небожители и люди тоже подвержены страданиям. В цикле сансарических перерождений мы не будем свободны от

природы страдания в силу наших собственных действий и разрушительных эмоций, которые восходят к неведению. В центре «Колеса Сансары» изображены курица, свинья и змея, символизирующие соответственно симвострасть, гнев и неведение. Само «Колесо Сансары» находится в объятиях устрашающего и злобного существа – это символ того, что никто из рождённых в этих мирах не избегнет смерти. Постепенно исчерпывая все разрушительные эмоции, такие как неведение и прочее, в конце концов, мы освобождаемся от всех форм неудовлетворённости и страдания, обретая мир и свободу. Всему этому спонтанно учит символ «Колесо Сансары»³³¹.

Общий смысл буддийского изобразительного искусства связан с буддийской практикой визуализации, и здесь принципы иконографии обращаются из формальных требований в требования духовного порядка.

Так, тела Будды (который может выступать мужчиной или женщиной, или в виде перерождённого тела) классифицируются по трём категориям: Дхармакая или Ваджракая («абсолютное тело»); Самбхогакая («тело блаженства»), Нирманакая («явленное тело»).

Дхармакая – абсолютное состояние Будды, свободное от определённости внешних дефиниций. В иконографии это состояние представлено изображением обнажённого Будды синего цвета, что символизирует полное просветление, свободное от любых объектов – как небо или пустота.

Самбхогакая – самая тонкая, чистая и высшая форма тела Будды. Самбхогакаю могут узреть только те, кто находится на этапе пути к просветлению. Самбхогакая имеет множество форм, деталей и значений, но мы можем классифицировать их на две главные категории. Первый включает в себя мирные формы божества с тридцатью двумя основными и восьмьюдесятью меньшими отличительными признаками. Они одеты в тринадцать костюмы Самбхогакая – пять шёлковых и восемь из драгоценных

331 Тулку Е. Колесо Сансары [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.thangka.ru/history/hr_koleso.html.

материалов, что символизирует завершение всех достижений. Некоторые из Самбхогакая одеты в монашеские одежды. Ко второй категории относятся гневные формы. Они символизируют уничтожение всех психических демонических сил и преобразование осквернённых эмоций – таких как гнев – в мудрость.

Нирманакая – проявление тел Будды в смертных формах обычных людей – будд, бодхисаттв, подвижников и монахов. Формы Будд, которые появились в этом земном мире, таких как Будда Шакьямуни, называют высшим Нирманакая, и они одеты в монашеские простые одежды (см. примеры в Приложении 1). Большинство бодхисаттв, такие, как Манджушри (см. танка в Приложении 1), полностью или частично одеты в княжеский костюм, как облачение мирной формы Самбхогакая. Аскетов, которые следуют за эзотерическими практиками, изображают в костюмах йогов. Монахи изображены в монашеских одеждах, с бритыми головами.

Благие могущественные существа или духи, которые являются сторонниками благих сил, называются богами или защитниками Дхармы; те, кто несет зло, негативные силы, называются демонами.

Каждая из различных деталей и каждый оттенок цвета в изображении этих существ имеет особый смысл и значение для визуальной медитации. Приведём два наиболее показательных примера.

Рассмотрим изображение Манджушри, Бодхисаттвы Мудрости (см. танка XVIII в. и XX в. в Приложении 1). Его тело оранжевого цвета сияет, как восходящее солнце, символизируя чистоту, среди облаков, символизирующих недостатки – неведение и страсть. Пять шёлковых облачений и восемь жемчужин символизируют, что он украшен всеми достоинствами Самбхогакая. Он сидит, скрестив ноги, что символизирует его пребывание в абсолютном непоколебимом состоянии спокойствия. Его глаза широко открыты, означая любовь ко всем, принятие с беспристрастной мудростью всего как есть. Он улыбается – он свободен от страданий и наполнен радостью. Он молод: иносказательно он не подпадает под цикл

старостей и болезней, смерти и рождения. В правой руке над головой он держит синий меч, символизирующий его речи, побеждающие неведение окружающих о сути вещей. В левой руке он держит том Праджняпарамиты (трансцендентной мудрости), символизирующий ум, который обладает двумя типами мудрости о сути вещей и об их происхождении. Его тело наделено тридцатью двумя признаками и восьмьюдесятью отметками совершенства, символизируя полное следование добродетелям Будды.

Второй пример – Чечог или Махоттарахерука, гневное божество, описанное в Палчен Дупа традиции Лонгчен Ньинтиг (см. танка XIX в. в Приложении 1). Его три головы символизируют три тела Будды, шесть рук – шесть совершенств, четыре ноги четыре безграничных позиции. Устрашающая центральная голова, отмеченная гневом ваджры, символизирует разрушение невежества, обращение его в сферу Дхармакайя. Его правая голова, белая, символизирует разрушение привязанностей. Его левая голова – красная, с оскаленными зубами, символизирует уничтожение гнева за счет превращения его в сферу проявленного тела Будды. Пятилучевая ваджра в его первой правой руке символизирует истребление пяти грехов и их превращение в пять мудростей. Трезубец в его второй руке означает преобразование трёх ядов в три тела Будды. Пламя в третьей правой руке символизирует сожжение веры в наличное бытие. Череп в его первой кисти слева символизирует преобразование ядов в нектар мудрости. Плуг во второй левой руке символизирует подчинение жадности щедрости. Скорпион в третьей левой руке означает ликвидацию всех злых сил. Орёл над головой иносказательно выражает победу над всеми негативными силами. Восьмислойные погребальные одежды символизируют разрушение им демонического эго.

Изображения гневных форм божеств и парных форм мужчин и женщин отличают тантрический буддизм от традиции сутр, а тибетское искусство – от других разновидностей буддийского искусства. Только эзотерика тантры признает, что для совершенных медиаторов или адептов нет сущностной

разницы между миром или гневом: и то, и другой равно иллюзорно. В действительности гневная форма не содержит зла, так как все существующее объединено в единстве мира, радости и открытости.

Существуют две основные цели использования изображений гневных божеств в духовной практике: формирование положительной энергии и укрощение негативных сил. Мощная энергия гневных форм – сильный стимул к просветлению. Она создаёт и стабилизирует стремление к достижению эзотерического опыта и пробуждению мудрости, союз ясности и пустоты.

Гневные формы являются мощным инструментом в обуздании сильные негативных эмоций. Они не являются явлениями горя или эгоистичной страсти, но являются отражением мирного и просветлённого ума в соответствующей форме. Хотя они появляются в гневной форме, они, или их умы, являются мирными, мощными и полными сострадания.

Использование объектов сакрального искусства в качестве поддержки для религиозной практики обусловлено не магическими качествами самих объектов, но отношением практикующего. Конечно, использование соответствующих объектов, таких как религиозные формы искусства, имеет большее влияние на разум, чем любой обычный объект³³².

Источником и конечной целью тибетского искусства является духовное делание, процесс самосовершенствования, осознания и освобождения от круговорота сансары, воплощённого во всей иконографии тибетской живописи. В тибетском искусстве, как ни в каком ином виде буддийского искусства, и более того, как ни в одном виде традиционного искусства, богатство традиционного духовного содержания воплощается в невероятном разнообразии иконографического воплощения. Это отражено не только в бесконечной системе символов, но и в широкой амплитуде антропоморфных

332 Более подробно аспекты медитации и её связь с визуализацией божеств см. в книге: Rinpoche T.U. Rainbow Painting. – Boudhanath, Hong Kong & århus: RANGJUNG YESHE PUBLICATIONS, 1995. – 211 p.

типов, включающих и утрированных демонов, и женские формы. Включение в тантрическую иконографию на полных правах самых различных видов проявлений человеческого настроения и состояния стало важным открытием тибетского буддийского искусства.

3.1.1.4 Колористика и её символизм

Эзотерический буддизм является уникальной традицией в том отношении, что характерное для него представление наиболее абстрактных понятий с помощью зрительных образов, которые приобретают интуитивную простоту, постижимо для всех. Например, существование в тибетском буддизме понятия радужного тела – предпоследнего переходного состояния медитации, в котором вещество начинает превращаться в чистый свет – означает приобщение внутренней сущности к полноте возможного вне нирваны знания. Эта концепция, изображённая с обилием цветов, имеет свою традицию в иконографии.

Другой традиционной особенностью тибетской колористики являются символические пять цветов: белый, жёлтый, красный, синий и зелёный. Сами цвета могут меняться, но их количество неизменно. Таким образом, пять трансцендентных Будд, олицетворений абстрактных аспектов Будды, наделены различными цветами в своих духовных практиках:

1. Вайрочана – белое тело;
2. Ратнасамбхава – жёлтое тело;
3. Акшобхья – синее тело;
4. Амитабха – красное тело;
5. Амогхасиддхи – зелёное тело.

Считается, что, медитируя на отдельные цвета, которые содержат соответствующие сущности, можно добиться следующего эффекта:

– Белый преобразует заблуждение и невежество в мудрость реальности;

- Жёлтый превращает гордость в мудрость тождества;
- Синий обращает гнев в мудрость;
- Красный превращает иллюзию привязанности в мудрость проницательности;
- Зелёный превращает ревность в мудрость достоинства.

Мысль древнего буддизма уделяет большое внимание духовной символике цветов, которая, естественно, повлияла на развитие и практики буддийской эстетики.

В Махавайрочана-сутре говорится, что мандалы, типичный символ тибетского буддизма, должны быть окрашены в пять цветов: надо начинать с центра мандалы с белого цвета, который сопровождается красным, жёлтым, синим и чёрным.

Чакрасамбхара-тантра гласит, что стены мандалы должны быть окрашены в пять цветов, и должен быть соблюден порядок следования. В некоторых мандалах четыре направления внутри дворца обозначены разными цветами. Востоку присущ белый, западу – красный, северу – зелёный, югу – жёлтый, в то время как центр окрашен в синий цвет. Калачакра-тантра, однако, предусматривает совершенно иную цветовую схему для обозначения различных направлений: чёрный цвет указывает на восток, жёлтый – запад, север – белый, а юг – красный.

Четыре элемента воздуха, огня, воды и земли также указаны в Калачакра-тантре как имеющие четыре различных цвета: синий (или чёрный), красный, белый и жёлтый соответственно. Эти четыре элемента изображаются как полукруглые, треугольные, круглые и квадратные соответственно. Здесь рождается тантрическая иконография и визуальная символика, в рамках которой цвет и геометрия являются основными строительными блоками, составляющими целое здание символизма тантры.

В *белом цвете* ничто не скрыто, ничто не утаено, все дифференцировано. Потому, например, Сарасвати, богиня познания и знания, также белого цвета (см. танка в стиле Карма Гадри, Приложение 1).

Знание и обучение должны быть открыты и доступны для всех. Белый цвет имеет либо весьма холодную суть, как снег, либо горячую, как горящий металл. Также этот цвет может быть опасным для жизни и напомнить нам о смерти и конце вещей. Не случайно богиня Тара, в той её форме, которая даёт долголетие поклонникам, изображена белой (Белая Тара, см. танка XIX в. в Приложении 1). Цвет также символизирует святость и чистоту. Итак, белый цвет и объединяет, и разделяет вещи в радужном спектре повседневной жизни.

Белый цвет появляется в многочисленных эпизодах буддийских текстов; одним из наиболее известных является рождение Будды. Легенда гласит, что королева Майя, мать Будды, видела сон о летающем белом слоне, который коснулся её справа. Белый цвет величественных животных добавляет к этому рассказу элемент чистоты и непорочности. В своих прежних жизнях Будда несколько раз был слоном, как указано в историях о его предыдущих рождениях. Возможно, что белый слон сам был будущим Буддой, который спустился с небес, чтобы дать рождение самому себе. Таким образом, образ белого слона также символизировал целомудренность зачатия, или элемент торжества духа над плотью.

Чёрный означает изначальную темноту. Одним из наиболее своеобразных примеров тибетского искусства так называемые «чёрные» картины, танка и фрески на чёрном фоне. Особый жанр чёрных танка, когда изображаются мерцающие, блестящие формы, появляющиеся из полупрозрачной тьмы, – расцвёл во всей полноте во второй половине XVII века. Их эстетическая мощь проистекает из контраста линий на чёрном фоне.

Картины на чёрном фоне, относительно позднее явление в буддийском искусстве, добавили в традиционный буддийский живописный канон новое средство, с помощью которого художники могут вызвать в воображении видение таинственного трансцендентного мира. Как гневные божества, которые часто являются предметом этих танка, чернота означает мрак ненависти и невежества, а также роль, которую эти качества должны играть в

пробуждении ясности и правды (см. танка XVIII в. с буддийским защитником Ямой Дхармайей, Приложение 1). Танка с чёрным фоном образуют особую категорию созерцательной живописи. Они относятся к весьма мистическому и эзотерическому типу, и, как правило, используются в продвинутых практиках. Тьма представляет опасность абсолютного, порог опыта. Она представляется радикальным завоеванием зла во всех его формах – завоеванием, направленным не на уничтожение, но на обращение даже зла в добро.

Синий цвет ассоциируется во многих традиционных культурах с такими ценностями, как вечность, истина, преданность, вера, чистота, целомудрие, мир, духовная и интеллектуальная жизнь. При этом синий (голубой) является самым холодным, наиболее абстрактным и наименее материальным из всех цветов. В буддизме как светлый (голубой), так и тёмный (синий) аспекты этого цвета весьма значимы. Значение светлого оттенка проявляется в высоком значении полудрагоценного камня бирюзы в повседневной духовной и религиозной жизни буддиста, который верит в магические свойства этого камня. Чётки молящихся также включают бирюзу. Поклонение богине Таре в её зелёной форме благоприятно с помощью бусин близкого цвета, то есть желательны бирюзовые чётки.

Ничто не иллюстрирует более ярко значение синего цвета в буддийской эстетике, чем «Синий Будда», также известный как Будда Медицины или исцеления (см. танка XVI в. в Приложении 1). Наиболее отличительная особенность Будды Медицины – его цвет, темно-синий цвет лазурита. Тибетцы ценили лазурит выше всех остальных веществ; горцы видели в нем образ неба голубой и считали, что такого цвета и волосы богов, и носили этот камень на голове. Статуи Тибета и Непала отличаются темно-синим цветом волос. Традиционно этот красивый камень символизирует чистоту и редкость. Тибетцы верили в его лечебное, укрепляющее влияние, а его природная гладкость позволяла сильно отполировать его. В частности, в народной медицине, обладая символизмом «прохлады», он используется при

воспалении, любых внутренних кровотечениях или нервных состояниях. По этим причинам, а также потому, что синий свет имеет очевидный оздоровительный эффект на тех, кто использует его в практике визуализации, темно-синий – основной цвет Будды Медицины, что усиливает мистический символизм камня у буддистов. Будда исцеления является одним из самых почитаемых фигур в буддийском пантеоне³³³.

Красный цвет в истории мировой культуры имел символические связи с жизнью и со священными, сакральными объектами. Красный цвет огня связан с его двумя аспектами: согревающим (спасительным) и разрушающим.

Символика красного цвета особенно ярка в буддийской эстетике в «красных» танка. Это стиль, требующий высокой технической виртуозности: все элементы картины были включены в общее характерное красное поле особого жанра танка. Это цвет страсти, преобразующийся в мудрость различения. Это весьма актуально в энергичных ритуалах медитации, требующих соответственно мощного медитативного инструмента.

Красный цвет является благоприятным в тибетской культуре. Это священный цвет, один из цветов пяти Будд и цвет одежды монаха. Считается, что красный цвет имеет защитные качества, и поэтому киноварь часто используется для росписи священных зданий.

Жёлтый цвет ближе всего к дневному свету. Он имеет самое высокие символическое значение в буддизме, так как используется в жёлто-оранжевых одеяниях монахов. Этот цвет, который ранее носили преступники, был выбран Гаутамой Буддой как символ смирения и отделения от корыстного общества. Таким образом, он означает отказ от желаний и смирение. Этот цвет земли стал символом укоренённости и стабильности.

Зелёный находится в середине видимого спектра из семи цветов и

333 Kumar N. Color Symbolism in Buddhist Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.exoticindia.com>.

таким образом воплощает качества баланса и гармонии. Этот цвет мы относим к своей природе, деревьям и растениям. Таким образом, Зелёная Тара, цвет которой понимается как смешение белого, жёлтого и синего, раскрывает свою символику через совокупность истолкований цветов, которые символизируют, соответственно, функции умиротворения, прироста и уничтожения. Зелёный также указывает на молодую энергию и активность, и, следовательно, Зелёная Тара изображается как молодая девушка с озорным и игривым характером (см. танка XIX в. в Приложении 1). Буддийский бог кармы, Амогхасиддхи также связан с этим цветом, тем самым подтверждая, что зелёный в буддийской мысли является цветом действий.

Важным цветом буддийской цветовой символики является *золотой*. Тибетские статуи нередко покрывались золотом. Наиболее ценный из металлов, золото получило сакральный статус через свою ассоциацию с Сурьей, богом солнца индуистского пантеона. Сплавление золота с другими металлами рассматривалось как акт святотатства, так как это замутняло природное сияние и солнечную суть золота. Таким образом, при использовании в изобразительном искусстве, будь то скульптура или живопись, золото всегда использовалось в чистом виде.

Несмотря на преимущественно символическое значение цветов в буддийской культуре, в художественной практике признается их мощный эмоциональный эффект. Немаловажны вопросы оттенка, насыщенности и плотности. Традиционные пигменты, цвета, сочетания, оттенки вызывают единый, ожидаемый эмоциональный ответ. Тибетцы не разводят краску до полутонов, но всегда используют её в максимальной интенсивности цвета.

Фигуры божеств и деятелей пантеона тибетского буддизма в их изображениях естественным образом эволюционировали, в чём-то преобразуя традиционные принципы. Однако буддийские образы никогда не приближаются к имитации внешнего мира. Окрашивание поверхности выполняется не для того, чтобы бросить вызов и сравниться с любым чувственным образом внешней реальности. Оно призвано стимулировать

внутреннее сияние божеств, чьи тела и особенности могут быть совершенно нереальны в любом смысле этого слова. Синяя кожа или красная кожа, много рук и голов – обычное дело в тибетском искусстве. Плотность и яркость красок, сила пластического движения оживляет образы, так сказать, и в то же время ставит барьер между внутренним видением божества и любым сопоставимым визуальным объектом. Это намеренное создание более высокого уровня объективности, чем любое пассивное отражение на сетчатке глаза, целый мир воображения, против которого визуальные явления кажутся серыми и бледными.

3.1.2. Мандала как специфический жанр живописи Тибета

Среди ритуальных предметов ламаизма одним из наиболее интересных и сложных по своему происхождению является *мандала*. Из санскрита, где оно имело более двадцати значений, слово мандала в составе специализированной буддийской лексики попало во многие языки, в значительной степени утратив при этом свою многозначность. Мандала определяется также как ритуальный или магический круг, в применении к Тибету – как диаграмма, используемая в заклинаниях, практике созерцания и храмовой службе.

Мистик, практикующий искусство медитации, получал шанс визуализировать высший образ только при помощи силы внутренней концентрации. Но тому, кто ещё не достиг высших ступеней искусства визуализации, требовалась опора для медитации – реальный предмет созерцания. Специфические особенности учения ваджраяны и ее религиозной практики способствовали развитию изготовления материальных объектов культа – магических диаграмм (янтр и мандал) – и икон (живописных и скульптурных). В их соотношении есть определённая иерархия с точки зрения эстетического качества пластического образа. Схема янтры – чисто знаковое выражение идеи, её изобразительные возможности

ограничиваются ритмической организацией геометрических фигур и цветowych пятен. В мандалах чертёж обогащается вписанными в диаграмму фигурами божеств, которые по сути своей – те же символы, они могут заменяться буквенными обозначениями символических слогов³³⁴.

Каждое божество имеет различные формы мандалы, в котором архитектурные детали и цвета символизируют различные эзотерические мудрости. Мандалы представляют собой различные формы: круг, квадрат, треугольник, полукруг. В основном они пишутся на квадратных холстах и используются в качестве объектов или опоры для медитации, ритуалов и посвящений; для этих целей они размещаются на алтаре³³⁵ (см. раздел Мандала в Приложении 1).

Тибетцы познакомились с мандалой в начале их знакомства с буддийским искусством и культурой, в период Сонгцен Гампо. Мандалы обнаружены в ранних буддийских центрах в Центральной Азии, например, Дуньхуан и Хотан. Эскизы мандал находятся в рукописях Дуньхуан (VIII – X в.), которые являются одними из самых ранних письменных записей Тибета. И первый монастырь Тибета Самье, основанный около 779 г., была основан на архитектурных принципах трёхмерной мандалы. Мандала встречаются на танка XI-XII вв. на фресках на ранних святилищ, в том числе Табо (основан в конце X века), и Алчи (основан около 1200 г.)³³⁶.

В буддизме слово приобрело ряд новых значений: блюдо для подношения в ритуальной практике; мистическая диаграмма, символическое изображение буддийского мироздания, Вселенной. Основное значение термина «мандала» в эзотерическом буддизме – это измерение, мир. Мандала есть символическое изображение чистой земли будд, другими словами, это изображение мира спасения.

334 См.: Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. – М., 2004. – 368 с.

335 Brauen M. The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism. – Boston, 1991. – P. 7.

336 Kumar N. The Mandala – Sacred Geometry and Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.exoticindia.com>.

Ритуальные одноразовые мандалы были известны в основном в Тибете. Как утверждает Дж. Туччи, первоначально ритуальные мандалы, изготовлявшиеся для инициаций в различных тантрийских циклах, были именно одноразовыми. Они рисовались на земле и по окончании обряда уничтожались.

Позднее их стали рисовать на холсте, чтобы любой созерцающий мог использовать эту схему вселенной в системе спасения, предлагаемой тантрой. Но самый интересный из аспектов мандала – это диаграмма вселенной, или «карта космоса» в его буддийском понимании.

Перед тем, как монах мог получить разрешение на строительство или изображение мандалы, он должен был пройти длительный период технического художественного обучения, связанного, в частности, с запоминанием различных символов и изучением связанных с ними философских концепций. В монастыре Намгьял, например, этот срок составлял три года.

При изображении мандалы крупных размеров вначале монахи сидят на внешней части неокрашенной базы мандалы, лицом к центру. Когда рисунок примерно наполовину готов, монахи стоят на полу, наклоняясь вперёд, чтобы заполнить контур цветом. Традиционно мандала разделён на четыре квадрата, и каждый присваивается одному монаху. Монахи запоминают каждую деталь мандалы, это часть программы их монастырского обучения. Крайняя степень тщания при выполнении работы связана с буддийской основой выполнения произведения традиционного искусства: рисующий мандалу достигает новой степени совершенства и просветления. Чистота мотиваций и совершенство работы также имеют значение, так как определяют мощь духовного посыла, заключаемого в мандале.

Каждая деталь во всех четырёх квадрантах мандалы обращена к центру, к божеству, восседающему в центре. Подготовка мандалы есть акт художественного творчества, но в то же время она является актом духовного поклонения. В этой форме поклонения создаются концепции и формы, и

глубокая интуиция кристаллизуется в виде духовного искусства. Вид мандалы есть континуум пространственного опыта, суть которой предшествует её существованию, а это значит, что понятие предшествует форме.

Как общая структура мандалы, так и части её композиции отличаются определённой иносказательностью, так что мандала как целое оказывается воплощением космоса, а её детали – элементов мироустройства. Общее строение мандалы, как правило, таково: круг вписан в квадрат, который оказывается также вписан в круг. Внутренняя окружность воспроизводит структуру восьмилепесткового лотоса, – который может быть представлен не лепестками, а просто восемью сегментами, разделённых исходящими из центра лучами-радиусами. Стороны квадрата, в который вписан семантический лотос, направлены точно по сторонам света. Символика сторон света – цветовая (устанавливается по цветовым полям, примыкающим к внутренним сторонам квадрата). Наружные стороны квадрата имеют Т-образные выступы, осмысляющиеся как ворота во вселенную. Внешний круг, в который вписан квадрат, и есть символическое изображение самой вселенной. Это, так сказать, конструктивная схема мандалы, которая может варьировать в деталях. Вариации зависят уже от того, в каком ритуале мандала используется и какому божеству она посвящена.

Это божество изображается в центре внутреннего круга и определяет все прочие детали изображения на мандале: цвет основного поля, набор божеств, сидящих в воротах во вселенную, изображения внутри каждого из восьми лепестков-сегментов внутреннего круга и многое другое. Иногда вместо основного божества в центре мандалы изображается его семантический заменитель (атрибут или символ), выполняющий в ритуале ту же роль, что и само божество. Очень часто в этой роли выступает ваджра (одинарная, двойная, тройная и т. д.) – очень важный по символике предмет в ритуалах тантризма. Большинство тантрийских божеств имеют в числе своих атрибутов какой-либо вид ваджры. Ваджра – алмазный топор, символ удара

грома, несокрушимой истины. Так именуется она в разных буддийских сочинениях. Она символизирует собою в ваджраяне ещё и метафизическую пустоту вселенной (*шуньяту*). Поэтому изображение ваджры в центре мандалы олицетворяет собою пустоту, что имеет немаловажное значение для тех, кто пользуется таким изображением мандалы в процессе созерцания.

Изображение в центре мандалы полисеманлично. Поскольку мандала – это карта космоса, плоскостная модель вселенной, её горизонтальный срез, то всякое изображение в центре совершенно справедливо будет ассоциироваться с центральной осью вселенной и её мифологическими эквивалентами. Последними являются гора Меру (как центр буддийского мироздания), мировое дерево, ступа, божество, правитель (реальный или мифический) и т. д. Каким бы ни было изображение в центре мандалы, оно может сыграть при надобности роль любого предмета из вышеперечисленных. В свою очередь, каждый из этих предметов может быть изображён в центре и обозначать не только самого себя, но и своих семантических партнёров. Таким образом, центр мандалы – это центр вселенной. Таков первый символ мандалы как диаграммы вселенной.

Далее в изображении на мандале имеет место пространственное членение вселенной. Делается это символически. Каждая часть света представлена характерным для неё цветовым полем: север – зелёным, юг – жёлтым, восток – белым, запад – красным. Такова пространственная символика цветов в буддизме. Для стран Востока, где распространился буддизм, характерна и пятая часть света – центр. Её цвет – голубой. Но в изображении на мандале центр как часть света не совпадает с центром всей композиции, поэтому цветовое поле центрального круга определяется в первую очередь вписанным в него предметом или божеством, а уж потом стороной света. Более того, в четырёх Т-образных порталах во Вселенную, которые имеются с каждой стороны квадрата, нередко находятся изображённые божества-хранителя сторон света, называемые *локапала* в индийской традиции или *махараджи* в буддизме. Это Вайшравана (север),

Вирудхака (юг), Дхритараштра (восток), Вирупакша (запад). Мандала, предназначенная для тантрийских ритуалов, будет иметь в центре дхьяни-будду Вайрочану или его семантический заменитель, а четыре стороны света будут представлены следующими четырьмя дхьяни-буддами: Амогасиддхи (север), Ратнасамбхава (юг), Акшобхья (восток), Амитабха (запад). Цветовые поля, фигуры дхьяни-будд или локапал, изображаемые с четырёх сторон квадрата, выступают как символы пространственного членения вселенной.

Перейдём к следующему символу–зашифрованному изображению времени как качественного показателя вселенной. Во внешнее кольцо некоторых мандал вписывается изображение двенадцати нидан (звеньев) – двенадцати взаимосвязанных причин, порождающих мирские желания и не дающих человеку следовать по пути Будды. Их описание и символическое изображение неоднократно приводились и работах по буддологии. Они образуют основу «колеса бытия», которое играет роль наглядного пособия в буддийской этике. На том же колесе помимо нидан изображены шесть разрядов обитаемого мира, и человек может представить себе, какие именно награды и наказания ожидают его в новом перерождении в зависимости от поведения в текущем. В изображении на мандале ниданы играют совсем иную роль: отнюдь не этического, а временного фактора, показателя бесконечной цепи перерождений внутри замкнутого круга причинно-следственных связей. Прорыв в цепи возможен только с началом следования по пути Будды, которое кладёт конец неведению (*авидья*). Правда, далеко не на всех типах мандал имеются изображения нидан. Но даже при отсутствии этого изобразительного символа бесконечности времени следует помнить о прочной связи мандалы с Калачакрой – «Колесом времени», высшей из четырёх систем буддийской тантры, а также ведущей календарной и хронологической системой всей Центральной и Восточной Азии. Повторяющиеся 60-летние животные циклы – это не просто формы отсчёта времени, но это ещё и временная спираль, по которой индивидуальное сознание, ещё не ставшее на путь Будды, раскручивается в кругообороте

сансары. Это третий признак мандалы как модели вселенной в её буддийском понимании.

Используются мандалы в тантрийских ритуалах созерцания, призывания божеств и посвящения в последователи эзотерического учения.

Процесс созерцания у последователей тантризма включает в себя как составной элемент воспроизведение в сознании созерцающего всего того, что изображается на мандалах (в том числе и ваджры, если она как семантический заменитель божества находится в центре), или даже идентификацию себя с ним, ибо мандала отражает суть вселенной в представлении адептов данной религии и последовательное проникновение в неё в сознании созерцающего приближает его к слиянию с божественной сущностью вселенной, т. е. к конечной цели созерцания. В ходе этого процесса созерцающий последовательно пропускает себя через все двенадцать нидан, чтобы прочувствовать каждую из них и в конечном итоге отвергнуть, а затем, очистив все свои помыслы, представить себя как ваджру и через формулу «я есть алмаз алмазного бытия» «раствориться» в будде Ваджрасаттве, последней персонифицируемой единице, предшествующей слиянию с космическим сознанием.

«Растворение» в Ваджрасаттве, обращение к нему – неременная деталь любого тантрийского ритуала. Для облегчения ритуала созерцания в практике тантризма используется прием, с помощью которого все детали и аксессуары мандалы и даже эмоциональные состояния персонифицируются и виде отдельных божественных образов типа, например, богини, символизирующей экстатическую улыбку, или танец в честь божества, или какой-либо аспект созерцания. Это фиктивный пантеон, не имеющий отношения к реальному пантеону буддийских божеств, существующий в голове созерцающего в соответствии с тантрийским руководством по проведению этого обряда.

Мандала в ритуалах призывания играет роль того самого места, на которое боги спускаются с небес для совершения какого-либо

чудодейственного акта. Двадцать два тома Тантры, входящие в состав Ганджура, включают в себя инструкцию по изготовлению мандал, предназначенных для приёма различных божеств, молитвы, гимны и заклинания, адресованные им.

В числе преданий о деятельности Падмасамбхавы есть описание обряда очищения земли, проведённого им перед строительством монастыря. Обряд состоял в изготовлении мандал, поклонении ему в течение семи дней, после чего на нем появлялись пять дхьяни-будд, одним своим видом очистившие от скверны все земли окрест. И каждый раз, как это видно из преданий, когда Падмасамбхава нуждался во вмешательстве богов в земные дела, он строил мандалу, молился возле неё семь дней, после чего призываемое божество появлялось в этом магическом кругу и совершало ожидаемый от него акт.

Мандала – неотъемлемый атрибут инициаций, церемонии посвящения в последователи эзотерического учения. Его основное поле разделено на пять частей-сегментов, символизирующих пять сторон света с соответствующей окраской каждая. Все прочие ритуальные предметы, имеющиеся на мандале, – чаши, стрелы, зеркала и т. д. – также представлены в пятикратном размере, по одному на каждом цветовом поле. Мандале принадлежит центральное место в церемонии инициации, ибо духовную силу посвящаемому даёт вызываемый ламой, проводящим этот обряд, образ одного из будд, который появляется в центре мандалы.

Далее посвящаемый получает новое имя, и определяется оно опять-таки с помощью мандалы: когда посвящаемый, уже получивший духовную силу и знание, просит разрешения вступить в духовный орден, его взгляд прикован к мандале и он видит внутренним взором вырастающий из одной из его частей цветок. То место, откуда растёт цветок, и определяет новое имя посвящаемого.

Как уже говорилось выше, основу изображения на мандале образует довольно простая геометрическая схема: находящиеся в определённом соотношении круги и квадраты. Для передачи сути мандалы такой

геометрической схемы вполне достаточно. В индуистских тантрах используются янтры, имеющие то же значение, что и мандала в буддийских тантрах. Именно эта схема породила большое количество теорий относительно возможных исторических прототипов мандалы.

Среди прототипов мандалы называют китайские бронзовые зеркала ханьского периода с изображаемыми на них диаграммами вселенной; мегалитические сооружения Тибета; вавилонские зиккураты; шаманские бубны народов Сибири и Севера. Пространство и время зашифровано представлено на мандалах. Однако их сложному философскому осмыслению в буддизме предшествовали какие-то более ранние формы пространственно-временного культа, о которых пока мало что известно. Во всяком случае, на мысль о них наводят такие сооружения, как зиккураты, Стоунхендж, шаманские бубны, тибетские мегалиты. Следовательно, и в мандалах у тибетского населения, исповедующего буддизм, мы можем видеть отражение более ранних добуддийских представлений и их контаминацию с буддийскими концепциями.

Ступа – это мандала в архитектуре, мандала – это ступа в плане. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть сверху на известные памятники буддийской архитектуры. Ступа может быть изображена в центре мандалы. В этом случае она выступает как символ центра вселенной, мифологический эквивалент таких понятий, как гора Меру, мировое дерево и т. д. Символика ступы как вертикальной модели мира также чрезвычайно сложна.

Мандала в тибетском буддизме – один из многочисленных возможных видов подношения (или жертвы). Ритуал такого подношения оброс массой метафизических подробностей. Согласно сутрам даже ламы, являющиеся воплощениями высших божеств буддийского пантеона (т. е. истинные ламы в первоначальном значении этого слова), не имеют права получать мандалы, так как они – лишь составные компоненты сангхи. В тантрийском буддизме все ламы достойны поднесения им мандалы, так как каждый из них заключает в себе полную триаду тела, мысли и речи. Смысл подношения

мандалы выражается в фразе «дом даруется Будде», что подтверждает трактовку мандалы как обители божества.

Во время церемонии подношения мандалы считалось очень важным, чтобы жертвующий, перечисляя все те земные блага, которые он дарит божествам, мысленно представлял бы себе эти дары, ибо только тогда они будут не пустословием, а настоящим подношением.

Способов изображения мандал великое множество: живописные и скульптурные, из металлов простых и драгоценных, инкрустированные драгоценными камнями, из песка, масла, теста, цветов³³⁷.

Мандалы могут быть изображены на различных поверхностях: на танка, фресках, цакли, на потолке или полу храма. Они бывают как плоскостными, двухмерными, так и рельефными или объёмными. Материал исполнения мандал также различен: они могут быть и нарисованы на ткани или песке, и вырезаны из камня или дерева, и вылиты из металла. Специфически тибетской формой мандалы является масляная скульптура, которая обычно окрашивается в соответствующие символике цвета.

В храмах часто встречается мандала в виде металлического блюда, предназначенного для подношений и пожертвований. В центре такой мандалы обычно изображается божество или его символический атрибут-заменильщик в месте «центра мира»: это может быть как ваджра, так и мифическая гора Меру, а также дворец «идеального монарха» чакравартина.

Элементы структурного строения мандалы разнообразны: на её различных структурных уровнях можно встретить такие буддийские образы и символы, как лотос, вазу (с напитком бессмертия), колесо с восемью спицами, раковина, закрученная вправо, и т. д.

Мандала, являя собой миниатюрную модель космоса как упорядоченной вселенной, обнаруживает типологическое сходство с культовыми сооружениями и предметами древних культур, имеющими ту же

337 Более подробно о символике и культурных параллелях мандал см.: Жуковская Н. Л. Вселенная и мандала // Ламаизм и ранние формы религии. – М., 1977. – С. 44- 61.

символику: зиккуратами Древнего Вавилона, мегалитическими постройками типа Стоунхенджа, шаманскими бубнами Сибири.

Наиболее универсальна интерпретация мандалы как модели Вселенной. Тогда внешний круг – вся Вселенная в её целостности, стороны квадрата – пространственные координаты вселенной, внутренний, обычно восьмилепестковый, лотосообразный круг – «янтра» – женское начало, детородное лоно, внутри которого часто помещается знак мужского начала – ваджра.

В Тибете и Монголии мандала нередко рассматривается как место обитания божества или божеств. Согласно преданиям, Падмасамбхава – основатель буддийского тантризма, и которому приписывается создание первой мандалы, нуждаясь в божественной помощи, рисовал мандалу. Затем, вставал на 7-дневную молитву, после чего божество спускалось в центр мандалы и исполняло то, ради чего призывалось.

Визуализация и конкретизация понятия «мандала» является одним из наиболее значительных вкладов буддизма в религиозную психологию. Мандалы рассматриваются как священные места, которые своим присутствием в мире напоминают зрителю об имманентности святости во вселенной и её потенциале в себе. В контексте буддийского пути целью мандалы является положить конец человеческим страданиям, чтобы достичь просветления и правильного взгляда на реальность. Это средство обнаружения божественного сознания в самом себе. Семантика мандалы концентрирует в себе важнейшие философские проблемы буддизма, связанные с взаимоотношениями индивида и вселенной.

3.2. Скульптура Тибета: объёмное воплощение

Оценка ценности скульптурного изображения в буддизме связана с материалом, из которого она исполнена. Так, по сведениям из «Агнипураны», скульптуры из глины обладали наименьшей ценностью; более ценными

оказывались деревянные статуи, ещё более ценились изделия из обожжённой глины; выше в ценностной иерархии были изваяния из камня. Наконец, наиболее ценным и душеспасительным было создание скульптуры из металла, – золота или иного. Достоинства металлической скульптуры заключались не только в ценности материала, но и в её пластических качествах³³⁸.

Хорошо известен тот факт, что искусство ваяния всегда более консервативно, и среди образцов тибетской бронзы, которые мы находим по сегодняшний день, можно найти экземпляры, окрашенные индо-непальским влиянием³³⁹.

XVII-XVIII вв. – время расцвета тибетской скульптуры. Статуи буддийских божеств создавали из различных материалов: дерева, глины, камня, бронзы, а также из быстро твердеющих смол. Бронзовые статуи покрывали позолотой (Будда), остальные – раскрашивали в яркие цвета. Для статуй шили специальные одеяния, а внутрь вкладывали рулоны бумаги, исписанные молитвами.

Скульптура Тибета, как и его живопись, была многосторонне связана с буддийским учением. Скульптурное поклонение имело самые различные формы.

Горная страна, Тибет украшен многочисленными фигурами божеств, высеченными из камня прямо в скалах и раскрашенными. Высокую художественную и религиозную ценность представляют собой полихромные глиняные изваяния персонажей буддийского пантеона – божеств и учителей, которые отличались изящными, тонко вылепленными лицами. Такие скульптуры размещались в храмах, на возвышениях, окутанные драгоценными тканями, обложенные священными травами и покрытые бесценными украшениями.

338 См.: Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ. – М., 2004. – 368 с.

339 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 23.

Одним из наиболее развитых видов скульптуры была металлическая: медная или бронзовая, крупная и мелкая, которая нередко богато инкрустировалась драгоценными и полудрагоценными камнями. В «технике утраченного воска» выполнялись небольшие литые бронзовые статуэтки, как правило, связанные с тантристскими культами; подобные выполнялись как тибетскими, так и непальскими скульпторами. Эти скульптуры, изображающие, в тантрической традиции, богов, страшных духов и демонов, обычно крайне экспрессивны, динамичны и подробны в изображении культовых деталей. Вместе в традиционной скульптуре выделяется и более реалистическая традиция, спокойная и мягкая, в которой создавались статуэтки царей, учителей и монахов.

Нельзя не отметить особый вид миниатюрных глиняных изделий, с лицевой поверхностью в виде барельефа, называемых по-тибетски «ца-ца» (*phyag-tsha*) и получивших в Тибете повсеместное распространение. Материалом для них служила глина, куда добавлялись минеральные красители и растительные компоненты. Смешанная с водой, она в дальнейшем подвергалась штамповке деревянными или каменными клише и оставлялась сохнуть в проветриваемом помещении. После этого «ца-ца» раскрашивались. Как и статуи, они также подвергались ритуалу освящения. Как правило, на «ца-ца» изображались известные и особо почитаемые бодхисаттвы, идамы, такие как Амитаюс, Ямантака, Яма, Ваджрапани, Манджушри, Махакала, Тара, и они занимали своё место в домашних алтарях, их брали с собой в дорогу и считали охранными амулетами от злых духов и болезней.

Изготовление статуй из глины и дерева получило стимул к развитию одновременно с развитием художественного литья. По легенде, прославленная деревянная статуя Будды «Цандан Чжу» была вырезана из сандала. И хотя древесина сандала вряд ли могла отличаться такой долговечностью, возможно, что сохранившаяся статуя представляет собой копию с древнего оригинала. Бедные храмы, в которых не доставало средств

на металлическую скульптуру, были украшены статуями из папье-маше. Из этого же материала делались и выразительные маски для цама³⁴⁰.

Процитируем работу В.В. Деменевой, открывающую весьма глубокие характеристики тибетской скульптуры как таковой: «Взаимообусловленность ре-презентации и со-крытия характеризует процессуальность Истинносущего в объёмно-пластических произведениях буддийского искусства. С одной стороны, буквализацией со-крытия может быть названо полое пространство внутри объёмно-пластических предметов, в том числе полый металлической скульптуры, а буквализацией ре-презентации – объёмно-пластическое тело. С другой, полое как безатрибутность есть указание на абсолютность Истинносущей природы, т. е. полость может быть рассмотрена и как ре-презентация Истинносущей природы. В свою очередь объёмно-пластическое Тело может быть понято как потенциальное присутствие природы Будды, её со-крытость в Теле»³⁴¹.

3.2.1. Развитие тибетской буддийской скульптуры

Скульптурное представление буддийских образов получило широкое распространение в Тибете. Это выделение скульптуры имело традиционный характер: ещё в индийской традиции первые изображение Будды были скульптурными, поскольку именно ваятели, задолго до настенных росписей Аджанты, от Санчи и до Боробудура воздвигали ступы, украшенные лепными рельефами, воспроизводящими сцены из жизни Будды.

Приведём воспоминания Н.К. Рериха о духовном воздействии тибетского искусства, в частности скульптуры: «В сумраке дукханга величественно уходит ввысь гигантское изображение Майтрейи. В

340 Различные типы статуэток описаны уже в классической работе А. Грюнведеля:

Грюнведель А. Собрание предметов ламаистского культа кн. Э.Э Ухтомского. – Часть первая. Текст. – Delhi, 1992. – 216 р.

341 Деменова В.В. Буддийская металлическая пластика как пространство Великой Пустоты: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2007. – С. 21-22.

бархатных наслоениях времени начинаете различать на стенах мягкие силуэты обликов. Целый ряд строгих Бодхисаттв, Держателей, Хранителей... Чётко стоят они. Запечатлены твёрдой рукой. Время придало краскам богатство и смягчило искры золота. Незабываемое впечатление. Воздымающая радость.

Весь сине-белый, точно старого китайского фарфора, вход. Маленькая дверка и высокий порог. Точно старые знамёна битвы духа спускаются с резных балясин ряды танок. Множество картин сияет сложным многообразием. По чёрному фону мчатся золотые и пурпурные всадники. Золотые нити облаков и строений свиваются в свиток неисчерпаемого воображения. Отшельники укрощают стихии. Учителя совершают путь трудный. Посрамлены тёмные силы. Толпы народа, и оправданного и грешного, теснятся к тронам Благих. По белым хатыкам – шарфам пустыни – минуют стремнины жизни. И Сам Благословенный Татхагата в кругу избранных Архатов посылает благословение приходящим, не убоявшимся великого пути. Не забудем этот ковчег драгоценных знамён. Исполнимся крепостью битвы.

И ещё резной вход. Над широкими ступенями мощно стоят Дхармараджи – Владыки всех стран. Охраняют врата к Великой Матери Сущего. Многоокая, Всезнающая Дуккар, окружённая светлыми Тарами, – самоотверженными хранительницами человечества. Ещё не всюду успело подёрнуться благородным покровом времени золото, но сырость стен уже плетёт свой узор. Высоко над Тарами мандала Шамбалы. Неустанный Владыка Ригден бодрствует на Башне в священном круге снеговых гор. Столпилось воинство. Не забудем эти великие символы»³⁴².

По преданию, скульптура как вид искусства благословлена самим Буддой. Он советовал использовать именно изваяния как для почитания живого Будды в образе человека, так и для церемонии жертвоприношения

342 Рерих Н.К. Шамбала сияющая. Искусство Тибета. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://agniyoga.roerich.info>.

Будде, ушедшему в Нирвану. Согласно древним сутрам, первые статуи были вырезаны из дерева, но впоследствии скульпторы стали использовать и камень, и глину, и металл.

Во времена кушанской Бактрии расцвело искусство традиции Гандхары, оставившее после себя образцы высоких достижений в синтезе греческих и индийских канонов. В это время стало развиваться более доступное и быстрое производство культовых изделий из глины и алебаstra. Они представлены удивительными по глубине и выразительности скульптурными работами образов Будды и бодхисаттв в среднеазиатских храмах Мерва и Каратепе. Из цельных скальных пород, и особенно мягкого песчаника, вырубались целые ансамбли скульптур и монументов. К таковым относятся гигантские 60-метровые статуи Будды в Бамиане в Бактрии (совр. Афганистан), которые стояли в скальных вырубленных нишах, до их разрушения талибами в 2001 г.

Во многом первоначальное развитие скульптуры в Тибете было обусловлено опытом индийской традиции ваяния; и пропорции, и материал тибетской скульптуры поначалу воспроизводили индийские образцы. Вместе с тем в Индии и Средней Азии буддийские статуи изготавливались преимущественно из камня или алебаstra, а тибетцы предпочитали работать в основном с камнем. До наших дней сохранились многие вырезанные из камня изваяния и скульптурные группы различного размера: от 20 см до нескольких метров.

Начиная с X в., периода закрепления буддийского учения в Тибете, изваяния Будды и идамов были в основном бронзовыми, размещались на каменных постаментах, и атрибуты божеств также были бронзовыми. Соблюдая каноны пропорций, скульпторы оставляли изваяния неодетыми и без инкрустации.

При ламе Цзонхаве для скульптур стали использовать драгоценные материалы, такие как золото и серебро. Медное и бронзовое литье было сохранено, однако статуи украшались сложной инкрустацией из драгоценных

и полудрагоценных камней. На голову бронзового идама, как правило, воздвигалась золотая корона, со вставками из яхонта, изумруда, рубина и, особенно часто, бирюзы. Другие атрибуты – серьги и подвески, браслеты и ожерелья, изготовленные из драгоценных металлов, – также надевались на бронзовые тела. Минеральные красители использовались для раскрашивания частей статуи (лицо, волосы и пр.).

Затем тела бронзовых статуй стали покрываться тончайшим слоем кованого золота, а позже стала использоваться техника золотого напыления. Золочение металлических статуй производилось с использованием натурального золота. Иногда золото было нанесено на поверхность изваяния таким толстым пластом, что от его поверхности отваливались маленькие крупинки. Эти крупинки назывались «шал-сэр» (zhal-gser, «личное золото»), они имели особое духовное значение, дорого ценились и предназначались впоследствии только для золочения живописных изображений. В этот же период стало принято облачать скульптуры в богатые парчовые и шёлковые одежды.

Бронзовые изваяния стали со временем неотъемлемой частью тибетской культуры и религии, а скульптурная традиция распространилась далеко за пределы страны. В любом из храмов Тибета центральными объектами поклонения являются статуи – Будды и других персонажей пантеона, выполненные либо из металла с инкрустацией, либо из глины, либо из папье-маше. Этот и другие факты позволили итальянцу Ипполито Дезидери, путешествовавшему в Тибет в XVII в., написать о схожести католических и тибетских храмов.

Кроме скульптур, воспроизводящих пантеон и Будду, большое распространение получила скульптура анималистическая, воспроизводящая реальных и мифических животных. Львы, тигры, гаруды и драконы обычно изображаются у ворот монастырей и храмов, а также на ступах, стенах,

крышах строений³⁴³.

3.2.2. Металлическая скульптура

Металлическая скульптура получила наибольшее развитие в тибетском искусстве ваяния. Это было связано не только с мистическими свойствами и духовным значением металлов для тибетской традиции, но и с горным искусством тибетцев, их мастерством в металлургии. Работы по золоту, серебру, железу и другим металлам были одной из составляющих древнейшего ремесленного пласта тибетской культуры. При этом тибетские художники по металлу охотно перенимали опыт сопредельных регионов, обогащая традицию.

Первые металлические скульптуры в тибетской истории выполнялись, как правило, из железа и меди, но начиная с VII в. наибольшее распространение получило бронзовое литье. Бронзовые статуи, а также символические атрибуты культа (ваджры, колокольчики, ритуальные кинжалы, чаши, музыкальные инструменты и пр.) стали символом тибетского скульптурного искусства. Использовались также различные сплавы, в частности, «сплав пяти драгоценных металлов», включавший железо, медь, серебро, золото и свинец. В сплавах могли присутствовать горный хрусталь, графит (алмазы) и ртуть. Процесс состоял из смешения в определённых пропорциях, плавки, придания формы (резьба, литье и пр.) и завершающих ритуалов.

Повсеместным, начиная с постройки первого монастыря Самье, стало литье статуй, изображавших Будду; их размеры варьировались от очень маленьких до огромных. День создания статуи заранее определялся астрологами; мастер, как и создатель танка, перед началом работы проводил

343 Различные классификации пластических типов буддийской скульптуры см. в частности: Воробьёв Н.И. Описание собрания буддийских статуэток, приобретённых в Сиаме в 1906 г. – СПб, 2011.– 40 с.

время в молитвах и медитации. Внутри бронзовые скульптуры оставались полыми; крупные изваяния отливались по частям и доставлялись в храм, где составлялись в цельную конструкцию. Во время ритуала освящения внутрь статуи помещали священные тексты; затем статуя запечатывалась «священным слогом», особой печатью, как правило, снизу, и после этого изваяние считалось живым. Подобный ритуал проводился со всеми статуями, любых размеров и из самых различных материалов. Статуи в храме Рамоче и Большого Будды в Чжокханге недалеко от Лхасы явились первыми такими образцами.

Металлическую скульптуру малой формы называли ранее «бронза», но исследования последних лет, в том числе и относящиеся к собранию Государственного музея Востока, показали, что собственно бронза довольно редко встречается в произведениях данного круга³⁴⁴. Эти предметы являются культовыми изображениями персонажей буддийского пантеона, служившими объектами религиозного поклонения: «С полным правом они могут быть названы иконами»³⁴⁵.

Широкое применение небольших по размеру литых фигур в культовой практике восточных религий (индуизма, буддизма, джайнизма) – характерная черта художественной культуры Южной, Юго-Восточной, Центральной и Восточной Азии.

В художественной культуре северного буддизма присутствуют практически все виды пластического искусства. В насыщенную декоративность храмового убранства металлическая скульптура вносит торжественное сияние позолоты, строгость незолочёных, покрытых тёмной патиной фигур.

В религиозном искусстве буддизма природа скульптуры соотносится

344 См.: Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ. – М., 2004. – 368 с.

345 Ганевская Э. Введение. Скульптурная икона северного буддизма // Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ. – М., 2004. – С. 10.

с культом личного бога. Истоки его лежат в общеиндийской традиции почитания *иштадеваты* – бога, с которым верующего связывает собственный выбор или обычай той социальной группы, к которой он принадлежит. В средневековом буддизме культ *иштадеваты* нашёл продолжение в почитании *идамов* (тибетский перевод *иштадеваты*) – личных покровителей, избираемых верующими для своей защиты. Поклонение *иштадевате-идаму* предполагает личный контакт адепта с богом, воплощённым в изображении; поэтому икона может быть небольшого размера. С течением времени и развитием учения и религиозной практики буддизма культ иконопочитания постоянно набирал силу, возрастало и значение личной иконы, представленной единичным изображением божественного персонажа. Соответственно умножалось и количество скульптурных икон.

Техника «замещённого воска» позволяет с большой точностью воспроизвести особенности иконографии в мягкой восковой модели. Переведённое затем в металл, это изображение полностью сохраняет первоначальную форму, но обретает при этом прочность, золотистый блеск поверхности, его можно дополнительно украсить гравировкой или чеканкой, инкрустировать драгоценными камнями, покрыть позолотой, раскрасить. Отпечаток священного таинства остаётся на самом процессе литья, когда внутри глиняной оболочки совершается превращение пластичной и мягкой модели в крепкий, как бы неразрушимый образ. Преимущество металлической скульптуры малой формы заключено ещё и в прелести осязания плотной, обладающей ощутимой тяжестью фигурки божества, её гладкой отшлифованной поверхности. Осознав достоинство пластических качеств литого изображения, буддийские мастера не изменяли этому виду иконы на протяжении почти двух тысячелетий.

В эпоху Гуптов (IV-VI вв. н. э.) скульптура из металла занимает важное место в индийском искусстве, причём буддийские памятники явно преобладают среди металлической скульптуры. Время правления Гуптов

и современной им династии Вакатаков, правившей на Декане и в Центральной Индии, считается периодом классического искусства индийской древности. Сложилось особое место, которое занимала скульптура из металла, ставшая наиболее важным культовым объектом, используемым для личного поклонения. Такое же место занимала металлическая скульптура и в тибетской культовой истории.

Изобразительный канон, определявший основные качества антропоморфных образов персонажей, сложился в Индии ещё в эпоху древности. Воспринятый тантрическим буддизмом, он получил в средневековый период лишь ряд уточнений и более детализированную разработку в отдельных своих частях. Признаком божественности считалось физическое совершенство, образцом которого служил *чакравартин*. Его описывали при помощи ряда уподоблений, которые должны были создать представление об округлённых, полных формах с упругой гибкой поверхностью. *чакравартин* был метафорически уподоблен слону, предводителю стада, гусю, льву, полому внутри стеблю распустившегося лотоса. Далее следуют более конкретные указания: сухожилия, мышцы и кости не должны выступать, лодыжки и голени не должны быть слишком острыми, икры должны быть округлой формы, а изгиб ноги – малозаметен. Гладкость наружной поверхности должна была выражать идею строения человека, исходя не из костно-мышечной основы, а из внутреннего давления энергии, праны, – что и означает подобие полому стеблю лотоса.

Иконометрический канон определял подробно разработанную систему мер, определявших пропорции фигуры. Основное значение имели две меры: тала – длина ладони или высота лица от подбородка до верхней границы лба: и ангул – ширина пальца или его фаланги. Не очень жёсткая фиксированность размера ангула требовала дополнительных уточнений, поэтому в различных системах измерения указывалось, сколько ангулов содержится в тале – 12 или 12,5. Наиболее гармоническое телосложение имеет меру в девять тал (скр. *наватала*), что равняется 108 ангулам.

Сокращение меры приводит к увеличению головы по отношению к телу, укорочению ног и туловища, фигура теряет стройность. Изображения высших персонажей – *будд*, *бодхисаттв* – выполнялись по мере «наватала», более низкие группы персонажей отличались укороченными пропорциями. Для изображений гневных божеств и идамов использовались меры в шесть, пять и даже менее тал. Намеренно показываемая коренастость низших фигур дополнительно увеличивалась за счёт изображения чрезмерно толстых фигур с большими животами. Образы низких существ наглядно отражали необузданность страстей и контрастно оттеняли возвышенную безупречность мирных объектов поклонения.

Отступление от естественных пропорций делалось и в сторону увеличения меры. В средневековых сочинениях могли указываться нормы больше, чем «наватала» – 116, 120, 125 ангулов. Подобные пропорции были одним из средств идеализации образов – так через систему мер выражалась иерархия персонажей пантеона.

Иконометрия составляет неотъемлемую часть философских систем буддизма. Разделы по иконометрии содержатся в таких центральных сочинениях *ваджраяны* как «Калачакра-» и «Самвара-тантра». Систему пропорций излагали в своих трудах виднейшие представители тибетского буддизма *Цзонхава* и Таранатха. Различные школы тибетского буддизма придерживались различных систем иконометрических норм. Вместе с тем выявить эти различия в конкретных произведениях довольно трудно, особенно в скульптуре. В отношении произведений малой формы эта задача теряет всякий смысл, так как в небольших по размеру фигурах иконометрические различия выражаются в столь малых величинах, что воспроизвести их практически невозможно. Нам не известно примеров точной атрибуции памятников мелкой металлической скульптуры на основе исследования заданных пропорций.

Вторая часть изобразительного канона – иконография – определяет символично-атрибутивный комплекс, соответствующий различным группам

персонажей пантеона и отдельным его представителям. В культовом изображении значимо все: одежды и украшения, позы, жесты рук, предметы, которые персонажи держат в руках или размещают рядом с собой. Учитывая знаковый характер многих персонажей *ваджраяны*, важным иконографическим признаком является количество голов, рук и ног. Помимо атрибутов, характерных для отдельных групп или единичных персонажей, существуют признаки, общие для всех представителей пантеона. Они составляют обрамление главной фигуры и связаны с общей концепцией образа божественного персонажа в буддизме.

Всем хорошо известно лotosовое сидение – почти постоянная принадлежность буддийских изображений. Символика лотоса чрезвычайно широка. В наиболее универсальном своём значении цветок лотоса мыслится моделью космоса. В другом своём значении лотос является символом независимого рождения, причиной которого не были желания. Рождённый в лотосе уже перешёл в *нирвану* или должен перейти в данном, последнем своём рождении.

Находящийся в центре цветка лотоса олицетворяет центр мироздания, мировую ось. В этом смысле лotosовый трон находит соответствие в другом распространённом типе пьедесталов буддийских божеств – прямоугольном престоле. В наиболее широко распространённом варианте – пьедестал, сужающийся в средней своей части, – проявляется преемственная связь престола с ведийским алтарём. Последний имел аналогичное сужение, подобное женской талии. Жертва, приносимая на алтаре, осуществляет связь неба и земли. Божество, замещая собой жертву, служит олицетворением этой связи. Значение трона и сидящего на нем божества как воплощения космоса подтверждает название трона-престола, принятое в дальневосточной традиции – *сумеру*, т. е. гора Меру, стоящая в центре Вселенной. Развитием этой идеи служат и другие компоненты композиции – *нимб* и *ореол*, называемые в индийской традиции *ширашчакра* («круг вокруг головы») и *прабхаманда* («светящийся круг»), представляющие излучение энергии

божества, в котором возникают боги, эманлирующие из главного персонажа скульптуры. Никак не изображённые, эти персонажи присутствуют незримо. Так, единичная фигура божества мыслится *мандалой* – магической моделью космоса, в которой вокруг главного персонажа размещаются его сопутствующие, отмечая стороны света и другие точки Вселенной.

В обрамлении трона и пьедестала божество предстаёт в канонической позе, с каноническими жестами. Формально они имеют соответствия в естественных движениях человека, но канон преобразует их в сакральные положения – *асаны* и *мудры*, – символизирующие трансцендентное состояние изображаемого. Живую физическую активность сменяет фиксированность, остановка движения. Композициям канонических поз свойственно сложное соотношение динамики и покоя, способствующее ощущению экстатической приподнятости образа. Если композиция скульптуры в целом несёт идею бога как зримого проявления единой безличной реальности, то позы и жесты в совокупности с атрибутами раскрывают конкретное имя персонажа, с которым ассоциируются значение и функции данного представителя пантеона. Заметим, что символизм композиции, условный язык поз, жестов, атрибутов увеличивают информационные возможности скульптуры, в известной мере снимая исконную ограниченность этого вида искусства в раскрытии сюжета. Всего лишь поворот ладони руки меняет содержание произведения. *Будда* с *бхумиспаршамудрой* сидит под деревом *бодхи*, силой своего сосредоточения побеждая демона Мару. *Будда* в той же позе, но с жестом *абхаямудра*, укрощает опьянённого слона, буйствующего на улицах города. Так единичное изображение божественного персонажа, выдержанное в канонических нормах, становится самодостаточным культовым объектом с точки зрения полноты воплощения религиозной идеи.

Тесная связь изображения с культовым назначением породила мысль об отсутствии у тибетцев отношения к ним как к художественным произведениям, отчего сама постановка вопроса об изобразительном

искусстве Тибета кажется бессмысленной. Вынесение художественной традиции за рамки понятий эстетического привлекает своей экстравагантностью, как бы подчёркивающей уникальность культуры, развивающейся в русле северобуддийской традиции. Однако правомерно предположить, что здесь наблюдается определённое смещение понятий. Оно происходит от распространения законов европейской светской художественной традиции на религиозную художественную традицию. Высокая степень канонизированности сюжетов и изобразительных средств иконописи и культовой скульптуры осознаются как полная подчинённость правилам, имеющим значение священных установлений, исключающих для художника возможность какого-либо выбора, проявления собственного эстетического чувства. В оценке его работы существует только одна мера – точность воспроизведения иконографического архетипа. «Антропоморфное Тело сакральной скульптуры может быть понято как своеобразный «перекрёсток», «замковый камень», «пространство встречи» множественности Тел: иконографического, описываемого как структура взаимоотражающихся знаков и символов; иконометрического, раскрывающегося через соотнесённость числа и меры; полого Тела и вложений, его составляющих; композиционно-пространственных решений объёмно-пластического Тела и его особой ипостаси – Тела Света, сотканного свето- и цветопластикой»³⁴⁶.

Вместе с тем изучение конкретного материала – произведений живописи, скульптуры и использующихся в культе декоративно-прикладных предметов – показывает, что ни канон, ни жёсткая связанность с религиозной практикой не исчерпывают художественного творчества. За пределами их регламентаций остаются бесконечное разнообразие цветовых оттенков, архитектоника скульптурных форм и пластическая выразительность различных материалов (камня, дерева, металла...), бесконечное множество

346 Деменова В.В. Буддийская металлическая пластика как пространство Великой Пустоты: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2007. – С. 24.

декоративных мотивов – язык изобразительного искусства. Помимо канона на характер произведений оказывают влияние местные художественные традиции: образы божественных персонажей неизменно получают этнические черты того народа, в среде которого они создаются; местный орнамент, чувство цвета вплетаются в ткань религиозного произведения, в чём-то почти неуловимо изменяя канонический образ, но не лишая его сакрального значения. «В отношении произведений искусства взаимообусловленность «Тело-Форма» может быть описана как движение от Внешнего к Внутреннему или от Внутреннего к Внешнему, движение от периферии к центральной точке и наоборот, как принцип ре-презентации и со-крытия»³⁴⁷.

Внимательному наблюдателю материал буддийской металлической скульптуры являет поразительное разнообразие стилей. Эти произведения малой формы отразили грандиозный процесс развития различных школ искусства северного буддизма. Процесс, для нас во многом ещё неясный в его исторической конкретности, но, несомненно, связанный с эволюцией учения и распространением его в странах Азии. Две тенденции следует отметить в истории буддийского искусства и, в частности, металлической скульптуры малой формы. Первая – последовательное развитие отдельных школ (отмеченных национальным или местным своеобразием), часто охватывающее большие временные периоды – от нескольких веков до целого тысячелетия. Вторая – наличие общих для всего мира северного буддизма эволюционных процессов, в силу которых определённые новации художественных идей распространялись в ряде стран или во всех его странах. К этому следует добавить взаимодействие отдельных школ, приводившее к сближению их стилей, а также традицию подражания отдельным авторитетным произведениям или целым направлениям, широко распространённую в практике северобуддийских мастеров, чтобы

347 Там же. – С. 20.

представить себе мир северного буддизма как некое единое поле развития искусства при всем разнообразии существовавших на нем школ³⁴⁸.

3.3. Преходящее как жанр: особые виды изобразительного искусства Тибета

3.3.1. Скульптуры из масла

Статуэтки в основном изготавливают из бронзы, но иногда они могут быть сделаны даже из сливочного ячьего масла или цампы (мякиша из жареной ячменной муки и тибетского чая), символизирующих временность вещей.

Скульптура из масла яка (*Suyou hua*) – это древняя тибетская традиция, несколько необычная форма сакрального искусства, характерная именно для тибетского буддизма. Такая скульптура устанавливается в алтаре во время празднования тибетского Нового года и других религиозных праздников. Скульптура из масла может достигать нескольких метров в высоту, но может быть и совсем миниатюрной.

Холодный климат Тибета, кочевой образ жизни его населения, распространение скотоводства предопределили становление необычной формы искусства. Всё, что давали многотысячные стада яков и овец, могло использоваться как жертва или подношение богам. Первое масло от каждой дри (самки яка), как самое драгоценное, традиционно приносилось в дар буддийским монастырям. Перед его жертвой божествам монахи придавали маслу изысканную форму, что и послужило основанием для развития масляной скульптуры.

Эта удивительная форма художественного творчества требует большого труда в тяжёлых условиях – она создаётся в самые холодные

348 См. подробное исследование символики пластической скульптуры в книге: Б. Барайн. Статуя Майтреи в Золотом Храме в Лавране. – Delhi, 1992. – 116 р.

зимние дни. При этом монахи должны постоянно охлаждать руки холодной водой, так как тёплые пальцы легко расплавляют масло. Тем не менее эта работа считается очень приятной и почётной.

Ежегодно 15-го января по тибетскому календарю в Лхасе проходит так называемый «Фестиваль масляных фонарей». С наступлением сумерек масляные фонари зажигаются в каждом доме и храме возле масляных скульптур, которые устанавливаются в алтарях храмов и в домашних святилищах.

Монастырь Тар, расположенный в провинции Цинхай – это главное место создания масляных скульптур. В монастыре даже специально был выстроен «выставочный зал» для демонстрации лучших скульптур, которые отбираются каждый год незадолго до 15 января.

Жертвоприношения, созданные из масла, или так называемая «масляная скульптура» занимает центральное место в процессе духовного развития в тибетском буддизме. Считается, что скульптуры из масла впервые появились в регионе распространения религии секты Бон около полутора тысяч лет тому назад.

Легенда гласит, что когда в 641 году принцесса Венчень династии Тан (618-907) отправилась в Тибет, чтобы стать женой короля Сонгцена Гампо, она привезла с собой скульптурное изображение Сакьямуньи, которое затем было установлено в храме Джоханг. В знак уважения жители Тибета положили жертвоприношения к ногам Будды, но так как в это время года не было ни цветов, ни фруктов, они сделали их из масла.

Поначалу масляная скульптура была примитивна, а методы её изготовления достаточно грубы. Примерно в 16 веке в монастыре Тар были основаны две школы для обучения монахов этому искусству. Монахи упорно трудились и обучали друг друга преодолевать трудности, постепенно обогащая это искусство как с точки зрения формы, так и содержания.

По традиции скульптуры из масла были готовы к Лосару, тибетскому новому году. Но начало работ намного отстояло от этого праздника:

масляные скульптуры, как и другие формы ваяния, требовали сильнейшего сосредоточения, многочасовой работы и духовного усилия. Ламы Гьюдмеда, которые в наши дни создают масляные скульптуры к новогодним празднованиям в Дхарамсале, работают для этого на протяжении месяца по 18-20 часов в сутки.

Создание скульптур из масла – уникальный и сложный процесс. Чтобы сделать масло более гладким и тонким, монахи замачивают его в холодной воде на длительное время, чтобы удалить все примеси; после чего вымешивают его.

Перед тем, как приступить к процессу создания скульптуры, монахи выполняют омовения и участвуют в особом религиозном ритуале. После этого они обсуждают сюжет скульптуры, разрабатывают её идею и план и распределяют работу между собой. Только после этого они заходят в помещение с температурой ниже нуля и приступают к работе.

Прежде всего строится каркас будущей скульптуры. Для этого используют палки, пеньковую верёвку и мягкую кожу. После этого в ход идут два вида материалов: первый представляет собой смесь чёрного цвета, в состав которой входит масло от прежних скульптур и зола от сожжённой пшеничной соломы. Процесс приготовления этой смеси очень напоминает процесс замешивания теста или глины.

Второй материал – это смесь свежего масла с различными минеральными красителями. Из этой смеси создаётся наружная поверхность скульптуры. Для отделки также применяется серебряный и золотой порошок, который наносится на завершающем этапе. Лепка выполняется вручную, хотя используются формы, например, для вытягивания нитей.

Готовая скульптура закрепляется на нескольких грифельных пластинах или в специальном чане. Поверхность такого «постамент» покрывается цветочным орнаментом, также сделанным из масла.

Сюжеты масляных скульптур чрезвычайно разнообразны. Чаще всего они представляют собой различные буддистские символы, персонажей

мифов и легенд, птиц, животных.

За пределами автономной области Тибет существуют шесть крупных монастырей, также исповедующих тибетский буддизм. Самый большой из них – монастырь Лабранг (Labrang Monastery) находится в Сиахе, провинция Ганьсу (Китай). Здесь также ежегодно выставляются масляные скульптуры. Есть они и в других буддистских странах.

Монахи должны закончить скульптуры к пятнадцатому дню первого месяца. Этот месяц, согласно священному календарю, считается счастливым, так как именно в этот период Будда победил в диспуте шесть противников его учения. Пятнадцатый день месяца, полнолуние, известен как наиболее благословенный и подходящий для различных духовных свершений. В этот день отмечается великий праздник подношения масляных скульптур (Чонга Чопа), который был одним из важных событий ежегодного цикла в Лхасе.

Для создания скульптуры масло соединяют с цампой, замешивая пластичное, мягкое и эластичное тесто. В него добавляют те же минеральные пигменты, которые используются и при росписи тканей, и при раскрашивании статуй. Масляное тесто становится материалом для лепки фигур пантеона, учителей и божества, а также представителей священной флоры и фауны, моделей архитектурных строений (дворцы, храмы). Уникальный материал и многовековая практика позволяют художникам создавать произведения, напоминающие и восковые изваяния, и статуэтки из нефрита, отличающиеся изысканностью и тонкостью деталей.

Изготовление масляных фигур возможно только при очень низкой температуре, без попадания прямых лучей солнца. Поэтому скульптуры готовятся только зимой и выставляются ночью, а днем остаются в специальных храмовых хранилищах, куда не проникает солнце: даже в мороз солнечный свет способен растопить хрупкую фигуру. Изготавливая изваяние, мастер обязательно держит при себе два ковша с водой: с горячей и холодной водой. Горячая вода нужна для постоянного очищения рук, а холодная – для охлаждения пальцев скульптора, имеющего дело с тающим материалом.

Однако и предостережения при изготовлении, и бережное обращение с готовыми скульптурами не могут предотвратить их скорого разрушения. Не случайно тибетцы считают их символом непостоянства и иллюзорности бытия.

В сегодняшнем Тибете, когда монастыри стали привлекательными объектами туристического интереса, создалась практика, когда масляные скульптуры помещаются в закрытые стеклянные сосуды, где поддерживается низкая температура; в таком случае они могут сохраняться сравнительно долго.

Хотя масляная скульптура распространилась по всему Тибету, наибольшее развитие она получила на северо-востоке, в Амдо: в этом регионе кочевое скотоводство составляет основу хозяйства. В то же время в частности, в провинции Цзан, где превалирует земледелие, никогда не было избытков масла. Среди северо-восточных монастырей Тибета наиболее прославлен масляными скульптурами будд и бодхисаттв монастырь Гумбум. Среди наиболее распространённых сюжетных изображений – жизнь Будды и приезд в Тибет китайской принцессы Вэньчэнь.

Распространение буддизма в Тибете способствовало и развитию традиций масляной скульптуры, которая в основном перешла в стены храмов и монастырей. По традиции масляные изображения будд и бодхисаттв выставляют для поклонения во время больших праздников, приуроченных к Новому году по лунному календарю, когда в монастыри съезжаются люди со всех деревень и стойбищ в округе.

Как и в других уникальных жанрах тибетского искусства, в масляной скульптуре отразились история и быт, этнография и экономическая жизнь народа; однако наивысшим измерением и смысловой целью искусства остаётся запечатление образов буддийской духовной культуры.

3.3.2. Песочные мандалы

Тибетские песочные мандалы создаются в процессе ритуала, а их содержание является иллюстративным эквивалентом священного текста. Распространение практики построения этих мандал тибетскими монахами в городах мира, в рамках Дней тибетской культуры и тому подобных мероприятий, связано с поручением Далай-Ламы о популяризации тибетской культуры в мире.

Песочная мандала в традиции Калачакры – пространственное изображение, представляющее многомерность пространственных отношений. Детали мандалы, создаваемые из бережно размещаемых на месте крупиц окрашенного песка, создают образ мандалы в трёх измерениях и представляют собой тело божества, эманации, дворцовые помещения и земли, а также различные виды духовных ограждений вокруг него. Внешняя форма мандалы, как правило, – круговая.

Как правило, великий учитель выбирает конкретную мандалу, которая должна быть создана. Мандала, как правило, создаётся из бумаги, текстиля и цветного песка. Процесс строительства занимает несколько дней, и мандала уничтожается вскоре после его завершения. Создание песочной мандалы начинается с церемонии открытия, в ходе которой ламы освящают место и вызывают силы добра. Это делается с помощью пения, музыки и мантр, и занимает около получаса.

Контуры мандалы определяются ламой на деревянной подставке в течение всего дня. Последующие дни посвящены заливке песка в контуры из традиционной металлической воронки, называемой *чак-пур*. Каждый монах держит воронку в одной руке, во время работы он потирает металлический стержень *чак-пур*; вибрация позволяет песку течь, как жидкости. За несколько дней монахи заполняют контуры миллионами зёрен цветного песка.

Традиционно песочные мандалы разрушаются вскоре после их завершения, как метафора бренности жизни. Далее песок сметается в урну; впоследствии он может быть использован в целях исцеления. Часть песка

распределяется между публикой на церемонии закрытия, а остальная относится в ближайший водоём. Считается, что вода понесёт благословение к океану, и оттуда оно распространяется по всему миру для планетарного исцеления.

Мандалы, построенные из песка, являются уникальными порождениями художественной и духовной практики тибетского буддизма. Как считается, построение и разрушение мандалы приносит очистку и исцеление.

Выводы

Исследование основ иконологии изобразительных видов тибетского искусства привело нас к следующим выводам.

Важнейшей основой искусств Тибета является канон, то есть заданное соответствие между формой и содержанием произведения искусства и его деталей. Богатство культурного наследия Тибета включает множество иконометрических трактатов, где чётко и по многу раз прописаны с подробностями требования к пропорциям и цветам, употребляемым при создании танка, фрески или скульптуры.

Искусство Тибета, как и другие виды традиционной культуры, декларирует соответствие между макро- и микромиром, между человеком и вселенной. Это выражено прежде всего в том теоретическом посыле, что каждой из изображаемых божеств не является отдельным духом, но представляет одно из качеств молящегося (медитирующего). Точно так же мандала является выражением ландшафта, в то время как храм – вертикальной проекцией мандалы; так духовный ландшафт является посредником между созданием песочной мандалы и каменного храма.

Рождение живописных произведений как изобразительных, так и неизобразительных, создание архитектурных сооружений, религиозных объектов подчиняется сквозным структурно-графическим закономерностям.

Можно сказать, что в Тибетском искусстве существует своеобразный проектно-графический ключ ко многим видам и жанрам искусства, обеспечивающий единство архитектуры, графики, живописи на некоем общем фундаментальном уровне. Графическое и живописное начало выступает как аналог, прототип архитектуры и наоборот. Для культуры характерны сквозные закономерности в понимании структуры материального и духовного мира, выраженные графическими средствами, это своеобразный графический канон мироздания.

Ступа – это мандала в архитектуре, мандала – это ступа в плане. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть сверху на известные памятники буддийской архитектуры. Ступа может быть изображена в центре мандалы. В этом случае она выступает как символ центра вселенной, мифологический эквивалент таких понятий, как гора Меру, мировое дерево и т. д.

Следование отработанной технологии – столь же важная часть тибетского живописного канона, как и иконография или иконометрия. Технология включает в себя и материальную подготовку поверхности, красок, последовательность в нанесении рисунка, краски, проработки деталей, так и зафиксированные временные периоды, наиболее благоприятные с точки зрения буддизма для соответствующих видов работ.

ГЛАВА 4. НЕИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ ТИБЕТА

В отличие от изобразительных видов искусства, символика которых укоренена во внешнем мире и ориентирована прежде всего на визуальное восприятие, неизобразительные виды искусства воплощают внутренний мир человека посредством специфических видов символики: музыки, танца, литературы и т. д. В предмет нашего исследования в данной главе включены архитектура и прикладные виды искусства, как особые виды канонического искусства Тибета, обладающие собственным художественным языком, способствующим выражению духовных смыслов, общих для искусства страны в целом. Произведения тибетского искусства – «окна» в религию, историю, политику и социальное устройство Тибета.

Как и в других видах искусства, в неизобразительных искусствах Тибета можно выделить влияния: индийское, непальское, китайское. Однако исследователи единодушно признают, что заимствования не определили своеобразия видов искусств Тибета (таких, как архитектура), но только послужили материалом к эстетическому осмыслению и переработке. Суровый высокогорный климат, самобытность религиозных учений, своеобразие быта привели к формированию в Тибете собственного стиля как в архитектуре, так и в декоративно-прикладных видах искусства.

Общим принципом неизобразительных искусств Тибета является осмысление сооружений и изделий с позиций буддийской философии, насыщенность символикой: так, если здание и не имеет прямого религиозного назначения, то оно типологически повторяет черты монастыря и храма, является проекцией как космоса, так и микрокосма. В этом смысле прообразом всей тибетской архитектуры может быть признан дворец Потала с его мощными белёными стенами, маленькими окнами и плоскими крышами, венчающий горную вершину как некое рукотворное продолжение

демиургических трудов.

Тибетское архитектурно и декоративно-прикладное искусство – предмет исследования, которому можно посвятить многие десятки томов исследований. Целью нашего исследования в данной главе является рассмотрение своеобразия эстетики тибетского искусства с позиций его духовного наполнения, его многовекового символизма и системы, в которую данный символизм складывается. Поэтому методологически основой главы стало не скрупулёзное описание памятников архитектуры и декоративно-прикладного искусства, но обобщение существующих наблюдений. Неизобразительное искусство Тибета исследовано меньше, чем живопись и скульптура; однако и при рассмотрении архитектуры и декоративно-прикладного искусства мы считаем необходимым выходить на уровни обобщений, помогающих взглянуть на искусство Тибета в целом как на единое цельное и гармоничное явление, своеобразие которого коренится в его каноничности и приверженности единому духовному основанию.

4.1. Архитектура Тибета: символизм и ландшафт

История возведения зданий на пространстве современного Тибета насчитывает более чем 4500 лет. Именно с этого времени поселенцы высокогорной местности, отказавшись от пещер, стали строить жилища с каменными стенами и плоскими крышами, уходящие под землю³⁴⁹.

Архитектура Тибета может быть обозначена как геоморфная³⁵⁰, то есть формирующаяся под влиянием физических факторов, определяющих жизнь людей в данном климате и ландшафте. Тибетскую архитектуру отличает характерная для построек центральной Азии монолитность, внушительность. В ней используются древнейшие строительные принципы, свойственные для постройки пирамид или зиккуратов: широкие снизу стены сужаются кверху.

349 Xiong W. Tibetan Arts. – 五洲传播出版社, 2005. – P. 22.

350 Tung R.J. A Portrait of Lost Tibet. – University of California Press, 1996. – P. 19.

Тибетские здания (особенно это характерно для монастырского зодчества) возвышаются над пейзажами, в то же время вписываясь в них. Суровость и лаконизм тибетской архитектуры являются отражением величественной и неприступной природы этой горной страны.

Кроме того, архитектура Тибета неотъемлема от других составляющих культуры и духовной жизни страны. В форме и содержании тибетские строения «отражают материальные и нематериальные компоненты культурных традиций, зодческих обычаев и природной среды»³⁵¹. Также строительство и цикл жизни традиционного тибетского жилья имеет тесную связь с круговоротом человеческой жизни: сезонными переменами, семейными обрядами перехода: «Тибетский жилой дом и его циклы постройки, использования и обновления сложно взаимосвязаны с периодами и аспектами жизни его обитателей, что следует из буддийской системы взглядов, связанной в данном регионе с бонской и локальными фольклорными верованиями»³⁵².

Вместе с тем в Тибете, с его своеобразной природой и древней духовной традицией, сложился уникальный стиль архитектуры, отличающийся своеобразной красотой и глубокой символикой: «С наибольшей яркостью особенности тибетского искусства выявляются в архитектуре, представляющей в то же время весьма самобытный и оригинальный вид творчества»³⁵³. В сокровищницу архитектурных сооружений Тибета входят не только дворцы и монастыри, но и гробницы, храмы, жилые здания.

Важнейшими отличительными чертами архитектуры Тибета являются монастырское зодчество и возведение ступ (*чортенов*). Возведение

351 Larsen K., Sinding-Lasren A. The Lhasa Atlas: Traditional Tibetan Architecture and Townscape. – Serindia Publications, Inc., 2001. – P. 39.

352 Ewing S. Heart and cloth: dwelling practice and production in Eastern Tibet // Narrating Architecture: A Retrospective Anthology. – Taylor & Francis, 2006. – P. 422.

353 Всеобщая история искусств. Т.2: Искусство средних веков. Книга вторая. Искусство Китая, Монголии, Кореи и Японии. – М., 1957. – С. 216.

отдельных храмов практиковалось на этапе ранней истории тибетского буддизма, а впоследствии они стали включаться в монастырские комплексы³⁵⁴.

Традиционная архитектура Тибета, будь она культовой или светской, может быть разделена на два больших класса по типу крыш: плоской или скатной. Плоская крыша характерна для изначального древнего тибетского зодчества, в то время как двускатная имеет иностранное происхождение. Стены зданий с плоской крышей, как правило, строятся из высушенных солнцем глиняных кирпичей, с применением основания из деревянных брусьев и столбов. Дома оштукатуривают особым образом смешанной глиной и белят известью. Плоские крыши тибетских монастырей часто используются как террасы. Такие дома с глиняными или земляными стенами и плоскими крышами особенно хорошо подходят для засушливых и высокогорных местностей, где не хватает дерева; высота зданий может варьироваться от одноэтажных домов до многоуровневых крепостей, таких как Потала в Лхасе. Крыши со скатами, коньками и фронтонами отражают китайское влияние на архитектуру Тибета. Они чаще применяются в регионах, богатых деревом и камнем, с частыми осадками, то есть в низинах.

Уже в XIX в. в европейской науке было высказано предположение, что сооружения тибетского зодчества – план вселенной в миниатюре: так, в 1870 г. в журнале Королевского географического общества К. Юл писал: «В Тибете ... каждый построенный по всем правилам буддийский храм есть или содержит в себе символическую репрезентацию божественных регионов Меру, небес с божествами, святыми и поднимающимися над ними Буддами»³⁵⁵.

354 Phuok L.H. Buddhist Architecture. – Grafikol, 2010 . – P. 228.

355 Цит. по: Lethaby W.R. Architecture, Mysticism, and Myth. – Dover Publications, 2004. – P. 67.

4.1.1. Монастырская, дворцовая и храмовая архитектура

Было бы неправильным разделять храмовое и дворцовое зодчество в Тибете, как это иногда делается в искусствоведческих трудах западных исследователей; в этой стране с её своеобразной формой теократии дворцы в течение столетий несли также религиозные функции. В эволюции тибетской культово-дворцовой архитектуры выделяют три важнейших этапа: храм; монастырь; монастырско-дворцовый комплекс³⁵⁶.

Главная часть тибетского храма всегда была обращена к северу – месту пребывания Будды. Нижний этаж храма, как правило, открывался лестницей и рядом колонн, верхний оснащался последовательностью более узких и часто поставленных опор, составляющих небольшие арки. Интерьер храмов был разделён на высокие помещения, разбитые колоннадой на нефы. Прямоугольные резные столбы были украшены богатыми деревянными капителями в виде китайских доу-гунов. Роспись стен и потолков отличалась большой насыщенностью цвета.

В глубине храма, в узком помещении располагалось святилище со статуями святых и божеств, расположенных в нишах, завешанных тканями и танка, окруженными ритуальными предметами. Пышность, богатство и роскошь отделки были традиционными чертами интерьера храмовых и монастырских зданий.

Наиболее древние среди культовых построек – храмы Джоханг (*Jokhang*) и Рамоче (*Ramoche*), насчитывающие более чем 1300-летнюю историю. Они были построены как вместилища для статуй Будды и других божеств и как места поклонения. Эти здания обнаруживают влияния архитектурных стилей Индии и Китая династии Тан.

Храм Джоханг перестраивался и достраивался четыре раза. Первый и второй этажи главного зала представляют собой изначальные древнейшие

356 Xiong W. *Tibetan Arts*. – 五洲传播出版社, 2005. – P. 26.

постройки, которые обнаруживают влияние индийского храмового зодчества, в частности, близость по планировке к храму Ноланда. В плане два первых этажа традиционно представляют собой квадратные помещения с обращённым к западу входом, тяжёлыми каменными стенами и деревянными деталями интерьера: так образован каркас здания с внутренним двором. Центральная передняя стена первого этажа граничит с выходящей наружу галереей. В центральной части галереи установлены ворота. За ними открываются четыре небольших зала, следующих друг за другом в ряд вдоль передней стены. Вдоль каждой сзади, справа и слева, построены ещё пять небольших помещений; центральное из них – больше других. Между этими небольшими залами вдоль четырёх стен и квадратного двора – проходит сквозной коридор, используемый для молитв. Таким образом формируется архитектурный стиль, канон квадратного в плане помещения, – квадратный в проекции, симметричный со всех четырёх сторон и включающий центральный дворик и окружающий его коридор.

Ворота залов, колонны в коридоре, наличники дверей и другие детали интерьера богато украшены резьбой на тематику буддийской мифологии. Уникально оформление церемониальных кинжалов на колоннах. Каждая колонна представляет собой своего рода хрестоматию буддийской символики – символики форм, образов и цветов. Колонны разделены на три части. В нижней части вырезан квадратный крест, покрытый рельефом; в средней – восьмиконечный крест с узором на двух из концов; верхняя часть представляет собой группу находящихся друг на друга рельефов различных форм сверху вниз: квадрат, восьмиугольник, круг, квадрат и так далее. На квадратном блоке вырезан богатый рельеф из листьев и цветов, на круглом – лотосы. Над верхним из лотосов размещена длинная плоская балка и арка, на двух концах которой вырезаны летящие богини, животные и растения, а посередине – люди. Над ней расположена балка, с которой смотрят 108 деревянных сфинксоподобных львов, с груди которых свешиваются круглые зеркала.

Храм Рамоче является одним из наиболее древних образцов культового зодчества в Тибете, сохранившихся до наших дней. Он также выдержал четыре этапа перестройки, но в отличие от Джоханга в нем практически не осталось изначальных помещений, и первоначальный вид здания не представляется возможным воспроизвести. Однако, согласно старым записям³⁵⁷, можно воспроизвести примерный облик этого здания: оно было U-образным, обращено к востоку; внешние стены были из камня и кирпича, внутренние – деревянные. Когда строительство было завершено, в него была помещена знаменитая статуя Будды Шакьямуни, впоследствии перемещённая в Джоханг.

Во времена Сронцзангамбо были построены более десятка храмов, знаменующих прославление Будды; из них сохранились храмы Чаньжуб (*Chanzhub*) и Гекву (*Gequ*).

Этот же период был ознаменован строительством пещерного храма Даклха Лубук (*Daklha Lubuk*). Он расположен в восточной части холма Чакпори (*Chakpori*), к юго-западу от дворца Потала. Деревянные части структуры храма не сохранились, однако мы все ещё можем составить впечатление о его композиции. В плане он представляет собой почти правильный прямоугольник. В средней части пещеры воздвигнута опорная колонна. С четырёх сторон от колонны расположены ниши, а вокруг колонны – узкая обходная галерея. На внешней стене пещеры устроены ниши с четырёх сторон, для размещения священных образов Сронцзангамбо, будд и бодхисаттв. Большинство сохранившихся пещерных храмов расположены в Нагри. Пещерные храмы – отличительная черта тибетского буддизма.

В дальнейшем, с окончательным воцарением буддийской религии, наступил этап монастырского зодчества: на смену отдельным храмам пришли монастырские комплексы. Монастырские комплексы Тибета, в стране, где до четверти населения становились монахами, образовывали

357 Цит. по: Xiong W. Tibetan Arts. – 五洲传播出版社, 2005. – P. 29.

настоящие города с населением до тысячи человек. Монастырский комплекс представлял собой огромную совокупность строений – храмов и залов, жилищ монахов, ступ и учебных заведений.

При постройке монастыря применялись строгие канонические правила. Монастыри, как и храмы, как правило воздвигали на вершинах или склонах гор. В целях защиты здания монастыри обводили несколькими кольцами замкнутых стен, между которыми в строгой иерархии располагались жилища монахов. Одноэтажные дома с плоскими сводами, поставленные в непосредственной близости друг к другу, образуют весьма яркую и запоминающуюся картину. В самом центре, на вершине горы, находились храмы; в наиболее богатых монастырях храмов могло быть несколько. Перед храмом, как правило, расположена мощёная площадь, служившая религиозным целям: здесь устраивались танцы и представления. Крыша украшалась буддийскими символами.

Древнейшим монастырским комплексом в Тибете стал монастырь Самье (*Samye*), находящийся в префектуре Шаннон: он был построен по универсальной модели, свойственной для буддийских монастырей Тибета, и, несмотря на многочисленные перестройки, сохранил до наших дней важнейшие конструктивные принципы, заложенные при его постройке. В его главном здании три этажа, и в нём и сегодня заметно сочетание тибетской традиции с китайским и индийским влияниями; стены зала покрыты фресками на буддийские сюжеты. Внутреннее устройство связано с эволюцией храмовой композиции в новую структуру. Главное здание разделено на несколько частей: центральный зал Будды, зал сутр, обходная галерея, внутренняя галерея, коридоры и меньшие залы. Зал Будды находится в центральной части здания, в нем помещены статуи Вайрочаны, бодхисаттв и божеств. Зал сутр предназначен для монашеских занятий и собраний. В обходных галереях верующие могут в любой момент падать ниц перед величием Будды и иных божеств. Расположение сооружений вокруг главного здания соответствует размещению четырёх континентов и восьми

островов в буддийской вселенной. Четыре группы зданий и четыре ступы (дагобы) разных цветов: зелёного, чёрного, красного и белого – расположены соответственно к востоку, западу, югу и северу от главного здания, прозрачно символизирующего центр мира. Монастырь огорожен стеной, представляющей гору Цакравда (*Cakravda*). В проекции плана комплекса есть подобие мандалы. Соотношение сооружений различной высоты и размера выстроено продуманно и гармонично. Таким образом, каждая часть комплекса нерасторжима с целым – как и во вселенной буддистов, где часть является отражением целого.

Композиционное строение монастыря Самье значительно повлияло на дальнейшую традицию монастырского строительства в Тибете. Основные принципы его построения воплощены в композиции монастыря Тодинг (*Toding*) в Дзамда, префектура Нгари, который был выстроен в середине X века. В нем расположен храм Гьяса (*Gyasa*), воспроизводящий главные черты композиции Самье: он обращён к востоку, состоит из двух замкнутых колец зданий: внутреннего и внешнего. Во внутреннем кольце находятся пять залов Будды, расположенные крестообразно. Главный зал в середине символизирует гору Меру, четыре других – континенты буддийской вселенной. Вокруг пролегает круговая обходная галерея. Во внешнем круге вдоль каждой из трёх сторон (исключая восток, где находятся ворота) построены залы Будды. В каждом из четырёх углов внешнего кольца сооружений построены по два зала Будды и одной ступе, также отражая символику континентов и островов. Подробное рассмотрение строения храма, таким образом, доказывает, что в этом здании воплощены принципы построения целого монастыря Самье.

Подобное строение монастырского комплекса, с размещением главного здания (храма) в центре, стало общим местом для монастырей, которые начали активно строиться в Тибете после повсеместного утверждения буддизма в XI в. По этому принципу были построены Южный и северный монастыри Сакья (*Sakya*), монастыри Ксалху (*Xalhu*), Палкор (*Palkor*) и

Ташилхунпо (*Tashilhunpo*) в Шигадзе; монастырские комплексы Чатанг (*Chatang*) и Минжоилинг (*Minzhoiling*) в Шаннань; а также монастыри Гандаин (*Gandain*) и Сера (*Sera*) и Дрепунг (*Dreprung*) в Лхасе³⁵⁸.

В этих монастырях главное здание используется обычно как зал собраний или великий зал сутр. Если изначально использовалась в основном форма квадрата, то в более поздних зданиях начиная с XIII в. залы, галереи и жилища принимают также прямоугольные формы. В XV в. по обеим сторонам от главного здания стали строить дополнительные торжественные залы.

С развитием монашества и увеличением числа монашествующих главное здание монастыря становилось не столько вместилищем святынь, сколько местом встреч, церемоний, обучения, совместной медитации. Задачей строителей и архитекторов стало увеличение помещений и лучшее их освещение; так появились окна сверху стен и внутренние дворы. Была установлена традиция цветового решения внешнего вида монастырей: стены стали красить в белый и красный цвета.

С XIII в. строители тибетских монастырей освоили двускатную крышу, фронтоны, также как и образцы оформления крыш прилежащих китайских земель. Покрашенные золотой краской крыши украшались скульптурами животных и символическими изображениями – ланями, колёсами дхармы, флагами; все вместе создавало эффект сияния.

Большинство монастырей строились на горах, и масса зданий вписывалась в ландшафт, поднимаясь и опускаясь вместе со склонами в естественном природном порядке; это следование ландшафту создаёт ощущение гармонии, величественности и единства огромных комплексов.

Один из самых высоких монастырей Тибета – монастырь на Чантанге. Он принадлежит направлению гелугпа, основан в 1431 г. и посвящён ламе Цзонхаве. В 2000 году главное здание монастыря было радикально

358 Ibid. – P. 34.

перестроено: появилась полая внутри десятиэтажная башня, в которой находится гигантская статуя сидящего Цзонхавы. На всю высоту стены башни изнутри покрыты искуснейшей росписью с золотом.

Формирование дворцовой архитектуры стало следующим шагом в развитии тибетского зодчества. Дворцовое строительство также прошло несколько взаимосвязанных стадий: замковое зодчество, дворцовое зодчество и строительство дворцово-монастырских комплексов.

Древнейший из сохранившихся дворцов в Тибете – дворец Юнмбулхаканг (*Yunbulhakang*) в Недонге, префектура Шаннань, построенный в III-IV вв. Высота его насчитывает десятки метров; его могучий контур выглядит как часть утёса, на котором он стоит. Стены сложены из камня, в то время как крыша – из глины и дерева. С основания утёса во дворец ведут каменные ступени, что делает строение удобным местом обороны, фактически крепостью, символизирующей мощь своего владельца.

Одним из лучших примеров сохранившихся памятников раннесредневекового дворцового зодчества Тибета являются руины царства Гуге (*Guge*) на южном берегу реки Кхабаб в префектуре Нагри. Площадь всего комплекса, построенного в конце X в., – 180 000 кв. м. Он простирается на гряде холмов на 300-метровой высоте. Издалека строения выглядят как каменные ступени, поднимающиеся к вершине, которые формируют структуру, близкую к пирамиде, – простую, величественную и внушительную. Наверху пирамиды – зал и королевские покои. Комплекс огибает высокая стена, на которой расположены наблюдательные пункты. Здания прорезаны сетью тайных проходов во всех направлениях. Архитектура комплекса гармонически сочетается с линиями реки, холмов, и отвечает целям как обороны, так и атаки.

Большинство зданий комплекса – с традиционными плоскими крышами, стены сложены с применением глины и дерева. В интерьерах Красного храма и Белого храма сохранились множественные квадратные колонны, увенчанные деревянными деталями *тиму*, резными и

расписанными, поддерживающими балки. Потолки и стены заполнены фресками Будды, бодхисаттв, идамов, нарративными цепочками биографий и джатак, буддийскими символами. Величественность зданий воплощает мощь их строителя и повелителя здешних мест.

Царство Гуге – пример объединения дворцовой и монастырской архитектуры в единый комплекс, что формирует новый стиль, впоследствии распространившийся по всему Тибету. Царь Еши-О (*Yeshi-O*) сам принял монашество, став первым местным правителем, который ввёл принципы теократии в институт наследственной монархии, что в итоге привело к формированию уникальной системы теократии, ставшей известной под именем ламаизма. Объединение принципов наследственной и духовной власти повлекло за собой повсеместное объединение дворцовой архитектуры с монастырским зодчеством.

Наиболее полно объединение дворцового и монастырского строительства представлено в композиции Южного монастыря Сакья (*Sakya*), построенного в конце XIII в. и занимающего площадь 45 000 кв. м. План комплекса соответствует мандале: в центре находится главное здание, Лакханг Чемно, обращённое к востоку, с квадратным внутренним двориком. К востоку от главного здания – Великий зал сутр; к югу – Пупа Лакханг, зал Ваджры; к северу – Нгудунг Ринзин Лакханг и северная часовня. По обеим сторонам от входа в Великий зал сутр – ещё два зала, Гени Лакханг и Чийо Лакханг. Вдоль правой стороны главного здания на второй этаж ведёт деревянная лестница, выходящая в большой коридор с 63 фресками, изображающими мандалы. Ворота часовен вдоль четырёх сторон внутреннего дворика, как и внешние свесы крыши, оснащены множественными поддерживающими балки конструкциями. Вокруг Лакханг Чемно проходит обходной путь.

В юго-западной части монастыря – жилые помещения монахов. К югу от них – залы Дхук Лхадранг и Ксалдра Лакханг. В юго-восточном углу – официальное здание царей Сакья и жилые помещения. В северо-восточном

углу – зал Панкоглинг. Внутренняя стена с бойницами объединяет здания с Лакханг Чемно в центре; по четырём её углам расположены башни. В восточной башне находится вход во внутреннюю зону, в то время как остальные башни использовались для целей обороны. Между внутренней и внешней стенами находится зона пастбищ для овец и лошадей, а за внешней стеной – укрепления, отделяющие монастырь от остального мира. Этот комплекс, объединяющий черты дворцовой и монастырской архитектуры, а также виллы и крепости, был в XIII-XIV вв. резиденцией администрации Сакья.

Главным городом тибетского государства столетиями, начиная с VII в. н. э. была Лхаса (букв. *Жилище бога*). В городе расположено множество храмовых и дворцовых зданий. По преданию, основные храмовые и дворцовые сооружения были сооружены во времена царя Сронцзангамбо, основателя города; на месте этих зданий, разрушившихся со временем, были возведены и ныне существующие.

Наиболее значительным сооружением тибетской архитектуры, как по размерам, так и по духовному и политическому значению, стал город-крепость, резиденция Далай-ламы Потала (*Дворец второго кормчего*), находящийся в километре от Лхасы на высоте 3700 м. Дворцовый комплекс Потала, бывшая резиденция Далай-ламы, входящий с 1994 года в список мирового наследия Юнеско, представляет собой массив зданий, словно вырастающий из вершины голой скалистой горы; площадь дворцового комплекса составляет 360 тыс. кв. м³⁵⁹, а главное здание имеет 117 м в высоту. Это огромное сооружение было начато в VII в. легендарным Сронцзангамбо, а в современном виде было построено в X-XVII в. Оно концентрирует в себе важнейшие черты традиционной архитектуры Тибета, характерной для средневекового периода.

Первоначально дворец Потала был также строением, выполнявшим

359 Всеобщая история искусств. Т. 2: Искусство средних веков. Книга вторая. Искусство Китая, Монголии, Кореи и Японии. – М., 1957. – С. 217.

оборонительные функции, замком, хорошо укреплённым и стоящим на вершине Красного холма над долиной Лхасы. Замок был обнесён стеной с воротами во всех четырёх направлениях. Перед каждым воротами была расположена мемориальная арка, украшенная перевязями из шёлка и ячьих хвостов³⁶⁰. Считается, что девятиэтажный дворец включал более 1000 комнат и залов; две его части соединялись серебряным мостом, а над крышей были подвешены на шёлковых перевязях различные виды оружия. Напротив восточных ворот находилось поле для конных упражнений. Сегодня от первоначальных построек сохранились лишь пещера Фа-Вана и зал Пабалакан. Принцип вписанности комплекса в окружающую природу выражен и в силуэтах зданий, и в окружающих дворец стенах, и в широких разветвлённых лестницах. Дворцовые здания как бы продолжают окружающий природный ансамбль, что в совокупности зрительно увеличивает размеры сооружения.

Если для архитектурного искусства Китая также характерен принцип охвата широкого пространства и вписанности зданий в ландшафт, то архитектура Тибета отличается собственными способами эстетического и духовного воздействия на зрителя. Размеры и формы здания величественно воспроизводят облик неприступных окружающих его гор, и сооружение поражает цельностью, мощностью, суровостью и величию облика. Архитектурный ансамбль завершает и венчает горную вершину, на которой возведён.

Потала – лучший пример объединения принципов монастырского и дворцового зодчества в архитектуре Тибета. Тринадцатипятиэтажный дворцовый комплекс включает в себе несколько построек, содержащих более тысячи разнообразных помещений.

Важнейшими частями комплекса являются Красный дворец, Белый дворец, замок Ксу (*Xue*) и садовый комплекс Нага Кинг. Потала включает

360 Xiong W. Tibetan Arts. – 五洲传播出版社, 2005. – P. 38.

дворец, замки, монастырь, ступы и сады, воспроизводя великолепия чистой земли буддизма.

Расположение Поталы соответствует буддийской и бонской доктрине «троичной реальности» – иерархии мира страстей, мира форм и мира без форм. В то время как протяжённость и высота древнего замка символизировала военное превосходство и мощь его владельца, постепенное поднятие Поталы воспроизводит уровневое строение буддийской реальности.

Нижняя часть комплекса представляет на символическом уровне реальность страстей, из которой, проследовав по Z-образной лестнице из огромных камней, путём болезненной практики (реальность форм) можно достичь верхнего уровня зданий, – реальности вне форм. Для обозначения таких символических деталей, как тьма нижнего уровня и бесконечное счастье небес, использованы контраст цветов, размеров, форм, светотени и так далее. У подножия Красного холма лежит замок Ксу, нижняя часть комплекса; он включает здания административного назначения, казармы тибетской армии, тюрьму, типографию и другие светские учреждения. Согласно буддизму, светское население, миряне, живут в мире, подверженном всем страстям, на нижнем уровне вселенной.

Над замком Ксу высится Белый дворец, Потранг Карпо, «внешний» дворец, – бывшая зимняя резиденция Далай-ламы. Белый дворец состоит из Большого восточного зала, который использовался для официальных церемоний, Восточного и Западного восточных залов, где жил и работал Далай-лама, административных кабинетов и жилых помещений. Пространство дворца организовано так, чтобы вместить множество узких аскетичных комнат, где зыбкий свет масляных ламп освещает тёмные углы, а лучи света проходят сквозь высокие окна, освещая танец пылинок в тёмных коридорах. Эта таинственная атмосфера направлена на усмирение чувственных желаний и выход к буддийской мудрости; кельи побуждают к осознанию необходимости аскезы. Здесь можно увидеть также яркие резные колонны, золотые статуи с инкрустацией, драгоценные ступы и урны, танка и

фрески. Высокие и просторные залы, драгоценные украшения и росписи призваны возжечь надежду на спасение и освобождение в сердцах верующих.

Движение духа вверх олицетворено в остроконечной форме ступ, расположенных повсюду в Потале. В центре, окружённый белыми зданиями, высится дворец Побран Марпо (*Красный дворец*), вырастающий над всем ансамблем (достроен в конце XVII в.). Он служил местом молитв и ритуалов. Величественное здание насыщенного красного цвета перекрыто двускатными крышами китайского типа, словно тянущимися вверх, выкрашенными в золотой цвет, с изогнутыми свесами и яркими балками, богато украшенными резьбой. Дворец насыщен различными типами помещений, украшенных стенными росписями: тронные залы, галереи, святилища, самое большое из которых занимает в высоту все пространство здания. Эта роскошная архитектура, полная света и украшений, символизирующая счастье и освобождение от двойственности мира, от страданий жизненных циклов, отличает Красный дворец от аскетически построенного Белого. Вместе Белый и Красный дворец представляют собой выраженное в зодчестве гармоническое объединение идей аскезы и блаженства. Потала – своего рода концентрированное выражение сути тибетской архитектуры, прообраз как для дворцового и храмового, так и для жилого строительства.

Еще одним известным комплексом является расположенный в западном пригороде Лхасы комплекс Норбулингка, летняя резиденция Далай-ламы, постройка которого была начата в XVIII в. под руководством VII Далай-ламы. Комплекс также включает множество построек, зал Будды и зал сутр, отличаясь гармоничным сочетанием дворцовой и парковой архитектуры.

Дворцово-храмовая архитектура Тибета, таким образом, развивалась стадиально, и наиболее характерным отличительным свойством традиционного тибетского зодчества стали обширные монастырские комплексы, в которых живое строительство было нераздельно с храмовым,

то и другое было ориентировано по сторонам света, детерминировано геометрической символикой и в итоге представляло собой проекцию Вселенной и человека в буддийском понимании.

4.1.2. Архитектура жилых поселений

Жилые дома тибетцев отличаются разнообразием материалов и форм, в зависимости от местности и занятий населения. Это и палатки-шатры различных форм и цветов, и дома из дерева и глины, и деревянные постройки, и тяжёлые здания с толстыми земляными стенами.

Шатры используются в сельской местности северного Тибета. Пастухи ведут здесь кочевую жизнь, сезонно перемещаясь со своим садом в поисках пастбищ. Северный Тибет – высокогорная местность, с разрежённым воздухом и недостатком строительных материалов, поэтому мобильные шатры из шкуры яка являются наилучшим выходом и традиционным видом жилья в этих местностях. Шатёр является одним из древнейших типов жилищ с универсальной символикой: накидка символизирует небо, центральный столб – ось мира и т. д. Использование такого типа жилья детерминирует максимальную вписанность образа жизни человека в природные ритмы, единство человека и природы, свойственное для традиционных культур.

В юго-восточной части Тибета (Кхам), где растут леса, поддерживается традиция деревянного зодчества. Здесь распространены двух- и трёхэтажные дома из глины и дерева, окрашенного красной охрой. Из дерева воздвигают не только дома, но и ступы (их архитектурное своеобразие связано с ограничениями, накладываемыми материалом). Традиционную архитектуру поддерживают жители местных городов (Байюй, Дэгэ): через каждые 50-60 лет дома из дерева нужно перестраивать, но новые возводятся в том же стиле. Век здания примерно совпадает со сменой двух поколений, что задаёт естественную близость циклам жизни и строительства.

Однако наиболее характерными для тибетской жилой архитектуры являются распространённые в центральной части Тибета глинобитные дома с мощными стенами и плоскими крышами. Для строительства внешних стен зданий нередко используются прессованная земля, грязевые блок, камни. Материалом строительства служит главным образом гранит, в изобилии имеющийся в Тибете, а также высушенный на солнце кирпич, глина, и значительно реже дерево, которого мало в высокогорных районах. С 1980-х стал употребляться цемент, но он до сих пор мало распространён. Традиционные материалы – глина, камень, дерево – подчёркивают космологическую символику жилища, служащего не столько ограждению людей от природы, сколько включению в неё.

Стены зданий книзу значительно утолщаются, образуя крутой скат шириной до метра, что обеспечивает прочность зданий, а также зрительно уподобляет форму здания силуэтам гор. Крыши, как правило, плоские: так они сохраняют тепло, – и в больших домах поддерживаются изнутри деревянными колоннами. Наклонные крыши встречаются только в восточном Тибете, где дожди бывают особенно изобильны.

Структурно интерьер домов состоит из прямолинейно организованных деревянных колонн и балок. В высокогорных сухих районах тибетского плато, где дерево является ограниченным ресурсом, его использование играет важную роль в структуре, эстетике и религиозном символизме традиционных тибетских зданий.

Дома тибетцев – обычно двух- или трёхэтажные (в сельскохозяйственных регионах), или одноэтажные (в регионах животноводческих), с большим количеством высоко размещённых прямоугольных окон. Окна в традиционных тибетских домах невелики, чтобы не пропускать в дом холода, частые в горной стране. Сегодня в Тибете распространено оконное стекло, однако традиционно окна были закрыты деревянными решётками с наклеенной бумагой.

Пол настилается слоями и состоит из небольших деревянных

элементов и прессованной земли, создавая неразрывную интерьерную структуру. Каждый слой важен как структурно, так и символически, количество слоев также отражает значительность сооружения.

В центре здания помещается невидимый снаружи двор, образующий сквозной колодец. Этот внутренний дворик по типу патио типологически роднит архитектуру жилых зданий Тибета с классическим перистилем, получившим широкое распространение во времена Античности и Средние века в средиземноморских странах, а затем и в исламском мире.

Такие дома, поставленные амфитеатром на склонах гор, производят глубокое художественное впечатление не только в отдельности, но и в совокупности, создавая своеобразный ритм одинаковых простых и строгих геометрических форм, восходящих ярусами наверх и повторяющих форму горных кряжей, организующих природный ландшафт Тибета.

Цветовое и орнаментальное оформление построек также традиционно и просто. Дома обычно побелены известью, а контуры окон могут быть окантованы чёрной краской. Наиболее яркой деталью становится верхняя часть здания: под самой крышей обычно идёт типичный для Тибета цветной фриз, написанный розовой, красной и коричневыми красками (типологически близким является фриз на культовых зданиях, однако на храмах он украшается золотом, полудрагоценными и драгоценными камнями).

Большую роль в эстетическом оформлении зданий Тибета играют пёстрые ткани, защищающие внутренние помещения от солнца и непогоды. Эти укрепленные на фасаде «флаги» создают оригинальный декоративный эффект, внося большое разнообразие и динамику в общий облик ансамбля городских построек. Важная деталь объединяет декорирование зданий с живописью: декорацией интерьеров допускают заниматься только тех, кто достиг успеха в танкописи³⁶¹.

Таким образом, типическими чертами жилой архитектуры в Тибете,

361 Logan P. Wooden Architecture in Ganzi [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.khamaid.org/programs/culture/carpentr.htm>.

воспроизводящими так или иначе и архитектуру культовую, были склонённые кверху побелённые извёсткой стены из больших плотно пригнанных камней или высушенных на солнце кирпичей; плоские крыши, покрытые измельчённой землёй и поддерживаемые деревянными колоннами. Характерной разновидностью традиционного тибетского жилья стали шатры кочевников.

Культовая архитектура воспроизводится в жилых домах как в планировке, так и в соответствии общего понимания дома/жилища помещения как особого вида микрокосма.

4.1.3. Ступа как особый жанр символической архитектуры

Ступа (субурган, чортен, *mchodrtan*) – жанр тибетской культовой архитектуры, близкий к индийской ступе или китайской пагоде, служащий мемориальным памятником, мавзолеем и местом хранения реликвий. Предтечами ступ в Тибете были кубические каменные склепы, напоминавшие по форме дома с плоской крышей³⁶². Изначально ступы – вероятно, древнейшие памятники буддийского искусства³⁶³ – предназначались для сохранения кремированных останков Будды Шакьямуни. Со временем они стали буддийскими символами и распространились в различных регионах. В раннем буддизме ступы были единственными зримыми символами образа Будды (изображения его ещё не допускались). В Тибете их использовали как усыпальницы для лам и святых, и до сих пор ступы тибетского образца возводятся в странах северного буддизма. Ступы начали строить в Тибете в VIII в. н. э.³⁶⁴

Значение индийского слова *ступа* – куча, груда; эта этимология подсказывает, что изначально места поклонения святым были, вероятно,

362 См. подробнее: Xiong W. Tibetan Arts. – 五洲传播出版社, 2005. – P. 23-25.

363 Trungpa Ch. Visual Dharma: The Buddhist Art of Tibet. – Taylor & Francis, 1975. – P. 24.

364 Stratton E. The Evolution of Indian Stupa Architecture in East Asia. – Vedams eBooks (P) Ltd, 2002. – P. 128.

местами, где верующие оставляли собственные камни в напоминание о паломничестве. Традиция создания на могилах каменных курганов нередко встречается в древнем мире; создание готовых высоких сооружений стало более поздней традицией. Также санскритское *ступа* может означать «пучок волос», волосы, собранные вместе, что напоминает о мотивации богоизбранности в типологически близких причёсках кришнаитов, казаком чубе и ирокезах индейцев. То же сооружение может называться *чортен* (тибетский перевод индийского слова) или *пагода* (изначально *дагоба*)³⁶⁵.

Ступы строит и заполняет подготовленный к этой деятельности лама, имеющий определённые знания и навыки. Построение ступ и поклонение им было важнейшей частью физического воплощения тибетского буддизма. Так, лама Трангу Ринпоче говорил: «Даже если нет живого мастера, который мог бы своим присутствием учить Дхарме, поколение за поколением люди продолжают видеть ступы, получать благословения, понимать, что есть Три Сокровища, в которые ты можешь поместить свою веру, и так в действительности продолжается Дхарма. так же, когда строение ступы напоминает о великом мастере, его сила и благодать остаются с нами. Вот причина строить ступы»³⁶⁶.

Определяющим свойством ступы как произведения традиционного тибетского искусства является многоуровневый символизм ступы, которого мы здесь по необходимости коснёмся лишь частично.

Ступа является не только и не столько реликварным памятником, сколько символом состояния просветления, которого может достичь любое существо³⁶⁷. Ступа также символизирует сообщество верующих – Сангху. Поэтому ступа или её маленькое подобие как символ Сангхи должна стоять

365 Stupa or Chorten [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.khandro.net/ritual_stupa_1.htm.

366 Stupa or Chorten [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.khandro.net/ritual_stupa_1.htm.

367 Landaw J., Weber A. Images of Enlightenment: Tibetan Art in Practice. – Snow Lion Publications, 2006. – P. 42.

на алтаре или вблизи алтаря (Будда представляется через статуэтку или изображение, Дхарма через тексты). Размеры ступ весьма различны, от миниатюр, украшающих алтари, до подобий храмов.

Ступа рассматривается в тибетских средневековых текстах как универсальный принцип, объединяющий вселенную и индивида. Внутри ступы, как её ось, расположен шест, называемый «древо жизни», выполненный обычно из цельного ствола сандала, расписанного символами мантр, и украшенный нитями пяти цветов, тантрическими символами пяти божеств. Символика оси мира (мирового древа или горы) весьма важна для понимания сути ступы как культурного феномена: «Воздвижение осигномона в ходе построения ступы приравнивает её строительство к акту космогенеза, к установлению распорки между землёй и небесами; этот акт обозначает также укрепление Земли и умиротворение места»³⁶⁸.

Ступа, как и другие строения в тибетской традиции, строго ориентирована по сторонам света. В плане она представляет собой геометрическую диаграмму солярного цикла. Это имеет не только астрономическое значение, но выражает и символизм метафизического Солнца, источника и центра мира, отражающийся также в проекции микрокосма как движение духовного совершенствования³⁶⁹.

Основные части ступы – верхушка, зонт, шпиль, сфера и основание. Пять частей ступы соответствуют:

- пяти элементам (земля, воздух, вода, огонь, пространство/эфир); в таком случае центральная ось ступы, в контексте буддийского топографического символизма, означает гору Меру;
- пяти элементам человеческого существа: группа восприятия, группа ощущений, группа представлений, группа эмоций, группа форм;
- пяти каналам восприятия: слух, обоняние, вкус, осязание, зрение;

368 Snodgrass A. Symbolism of the Stupa . – Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1985. – P. 184.

369 См. подробнее о солярном символизме: Snodgrass A. Symbolism of the Stupa . – Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1985. – P. 24-37.

тогда центральная ось символизирует позвоночник;

- пяти неблагим деяниям: гнев, глупость, страсть, ненависть, ревность;
- пяти основным цветам: жёлтый, синий, красный, зелёный, белый;
- пяти формам: полукруг, треугольник, круг, квадрат, отсутствие формы³⁷⁰;
- пяти татхагатам – Акшобхье, Ратнасамбхаве, Амитабхе, Амогасиддхи, Вайрочане, учение которых изложено в тексте Гухьясаманджатамантры³⁷¹.

Верхушка ступы, *хармика*, состоит из лунного диска (полумесяца), солнца и драгоценности (*бинду*). Символика солнца и полумесяца обнаружена ещё в захоронениях Бамиана (Афганистан) и на монетах Гандхары и Центральной Азии, – вероятно, со времён династии Сасанидов. Согласно мнению Д. Климбург-Солтер, пара солнца и луны символизирует божественное царство; когда это сочетание коронует ступу, оно означает коронование будущего будды Шакьямуни по прошествии им десяти уровней совершенства (*бхуми*)³⁷². Однако в эзотерической традиции Ваджраяны они символизируют состояние высочайшего просветления ваджры. В тибетской традиции луна символизирует *бодхичиту* (сердце просветления), солнце – *праждну* (трансцендентную мудрость), драгоценность – просветление.

Зонт – символ сострадания, а также один из восьми сулящих счастье символов, который ведёт к преодолению страдания.

Шпиль, установленный на небольшой подставке т. е. символизирующей глаза Будды, означает восьмеричный благородный путь избавления от страданий. Шпиль является также символом *ушниси* Будды (возвышение на голове), он состоит из 13 дисков, означающих 10 сил Будды

370 См. подробнее: Snodgrass A. Symbolism of the Stupa . – Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1985. – 469 p.

371 Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1979. – С. 227.

372 Klimburg-Salter D. The Kingdom of Bamiyan: The Buddhist Art and Culture of the Hindu Kush, Nepal und Rom. – Naples, 1989. – P. 109.

и три совершенных Собрания.

Купол ступы (ваза) представляет собой туловище Будды и семь элементов просветления: внимательность, распознавание явлений, усердие, радость, навык, медитацию, уравновешенность.

Основание ступы имеет символическую параллель в пятиступенчатой основе, поддерживающей купол и «львиный трон». Пять ступеней означают пять путей к просветлению: пути накопления, соединения, видения, медитации, свободы от обучения. Высокий квадратный в плане блок представляет собой «львиный трон», на нём часто изображены снежные львы, и символизирует непобедимость Дхармы, четыре вида бесстрашия Будды и четыре безмерных качества: безмерную любовь, безмерное сострадание, безмерное сорадование, безмерную равностность. К трону ведут три ступени, означающие три драгоценности, Будду, Дхарму и Сангху, в которых верующий находит прибежище от страданий сансары³⁷³.

По строению ступы делятся на закрытые (не имеющие доступа внутрь) и с алтарными комнатами (встречаются гораздо реже). На территории большого буддийского монастыря Пелкор Чёде (Гьянгдзе) в Тибете находится знаменитая ступа Кумбум со 108 внутренними залами и алтарями на четырёх этажах. Ступы могут быть как реликварными (содержать реликвии, останки учителей, одежду, предметы и т. д.), так и мемориальными (воздвигаются в честь определённых событий в буддийской истории). Наполнение ступы – символы тела, речи и ума Будд (статуэтки, формы из глины ца-ца, тексты и реликвии). В больших ступах находятся тексты Канджура – поучений самого Будды, и Тенджура – комментариев индийских учителей, а в небольших – тексты Праджняпарамиты. В основание закладываются различные символические предметы, а также подношения. В ступы, сооружённые после смерти великих учителей, заложены сосуды с их прахом. Правильное заполнение очень важно, и оно должно происходить под

373 Подробнее см.: Tucci G. Stupa: Art, Achitectonics and Symbolism. – South Asia Books, 1988. – 154 p.

руководством квалифицированного учителя. Только после его благословения ступа воспринимается как некий энергетический центр, гармонизирующий мир вокруг.

По традиции, в Тибете строят восемь видов ступ: их описания можно найти в летописях монастырей Шалу (*Shalu*) 1333-1335 гг. и Кумбум (*Kumbum*)³⁷⁴. В то время как сама форма ступы рассматривается как параллель к фигуре сидящего Будды, восемь видов её формы трактуются соответственно как напоминания о событиях из жизни Учителя, о восьми первых чайтъя. Типология восьми видов ступ основана на форме купола и типе ступенек.

374 См. подробнее: Phuok L.H. Buddhist Architecture. – Grafikol, 2010 . – P. 230.

Таблица 1.

Типы ступ и их символизм³⁷⁵

Типы ступ	Название	Тибетское название	Событие из жизни Будды	Форма и отличительные признаки
Тип 1	Ступа Лотоса	<i>theg gsum chos 'khor pad spungs mchod rten che</i>	Рождение (Главная часть имеет форму лотоса и символизирует рождение Будды)	Круглая в центральной части и украшена лепестками лотоса
Тип 2	Ступа Просветления	<i>mngon par sans rgyas byang chub mchod rten che</i>	Просветление (Вечером перед Просветлением Будда Шакьямуни устранил последние духовные завесы и препятствия)	Имеет квадратное сечение и четыре ступени в центральной части
Тип 3	Ступа мудрости, или 16 ворот	<i>bkra shis sgo mang sku bltams mchod rten che</i>	Поворот колеса учения Ступа построена в связи с первыми поучениями Будды, которые он дал в Сарнатхе – о Четырёх благородных истинах.	Имеет квадратное основание с четырьмя ступенями, в которых открыты 108, 12 и 16 дверей (ворот), символизирующих 108 историй Будды, 12 звеньев взаимозависимого возникновения и 16 уровней пустоты
Тип 4	Ступа чудес	<i>theg gsum chos 'khor pad spungs</i>	Будда переубедил последователей	Центральная часть ступы прямоугольная, с

375 Таблица подготовлена автором по материалам изданий: Govinda A.B. Psychocosmic Symbolism of the Buddhist Stupa. – Dharma Pub., 1976. – P. 14-18; Snodgrass A. Symbolism of the Stupa. – Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1985. – P. 221-226.

		<i>mchod rten che</i>	неправильных взглядов с помощью чудес	прямоугольными выступами по четырём сторонам
Тип 5	Ступа схождения на землю	<i>ton mchog dga' ldan lha las babs mchod rten che</i>	Будда дал поучения своей матери в мире богов на небесах Тушита	Схождение из мира Тушита символизируется многими ступенями этой ступы
Тип 6	Ступа Примирения (Единства)	<i>yang chub snying por bdud btul mchod rten che</i>	Девадатта, двоюродный брат Будды, создавал трудности внутри сангхи. В связи с примирением была сооружена эта ступа	Квадратное основание, четыре ступени с равными выступами со всех сторон в форме восьмиугольника.
Тип 7	Ступа Совершенной Победы	<i>nye zho kun las rnam rgyal mchod rten che</i>	Незадолго до своей смерти Будда продлил свою жизнь по просьбе учеников на 3 месяца	Цилиндрическая, с тремя ступенями
Тип 8	Ступа Паринирваны	<i>srid zhir mi gnas myang 'das mchod rten che</i>	Эта форма символизирует вхождение в паринирвану в Кушинагаре	У нее нет постамента между основанием и куполом, обычно нет «окна» в центре, и форма купола напоминает перевернутую чашку для сбора подношений. Эта форма, напоминающая колокол, является символом совершенной мудрости Будды

Ступы в Тибете – явление повсеместное, однако приведём несколько выдающихся примеров. Величественная ступа Лотоса, выкрашенная в красный цвет, находится в монастыре Самье; белая с позолотой ступа Чудес

возвышается в долине Ярлунг; Великая ступа Кумбум в Гьянгдзе, воздвигнутая в первой половине XV в., содержит в своей структуре 75 часовен и храмов; эти часовни представляют, в свою очередь, весь индо-тибетский пантеон того периода³⁷⁶. Самой большой ступой является многодверная ступа Чодэн-Гоман, построенная на пути из Лхасы в Индию. В 1989 г. был построен великолепный золотой чортен для тела X панчен-ламы в монастыре Ташилхунпо.

Существуют различные формы поклонения ступам. Одна из таких форм – круговой обход (циркумambuляция) по часовой стрелке (так, что к памятнику все время обращено правое плечо); для подсчитывания количества кругов иногда используются камешки, которые паломник оставляет у подножия; обходя ступу, обычно читают молитвы или мантры. Такая практика помогает верующему удерживать внимание на идее просветления.

Ступа, наряду с храмом и жилищем, находится в единой системе символической архитектуры, для которой едино выстраивание пространства по вертикали (шест в ступе, поддерживающий потолок столб в жилище)

Изучение тибетской культуры и искусства, строительной деятельности позволяет увидеть одно из базовых проявлений принципа иерархически организованного пространства, фундаментального принципа для градостроительной, архитектурной и дизайнерской деятельности.

4.2. Декоративно-прикладное искусство: ритуальные объекты

Построение в Тибете многовековой модели буддийского государства привело к сохранению традиционной культуры, в том числе и в прикладном искусстве, где важнейшее место занимало изготовление ритуальных объектов, которые в тибетском буддизме необычайно разнообразны: это

376 См. подробнее: Stratton E. The Evolution of Indian Stupa Architecture in East Asia. – Vedams eBooks (P) Ltd, 2002. – P. 129.

флаги, музыкальные инструменты, амулеты, чаши для приношения масла, воды и благовоний, колокольчики и многие другие объекты. Большинство ритуальных объектов изготавливались монахами, как и предметы изобразительного искусства.

Особое значение ритуальных предметов в культуре Тибета связано с тем, что их использование повсеместно: в традиционном Тибете не было ни одного дома и даже ни одного шатра кочевника без алтаря. За алтарём нередко располагались танка, на алтаре – статуэтки из бронзы, дерева или серебра. Масляные лампы и маленькие чаши, наполняемые водой ежедневно, размещались перед алтарём. В стране, где практически в каждой семье один из сыновей уходил в монахи, переоценить духовную сторону жизни сложно.

Именно по соображениям значимости мы отобрали как материал для исследования декоративно-прикладного искусства объекты ритуального назначения, которые являются также зачастую уникальными видами искусства, развившимися только в тибетской традиции.

4.2.1 Молитвенные колеса (барабаны)

Молитвенные барабаны (*mani chos-'khor*) распространены в Тибете и Монголии, Непале и Бутане, Калмыкии и Туве. Молитвенные барабаны устанавливались в монастырях, у ступ и храмов, а также в наиболее посещаемых местах, чтобы люди, вращая барабан, могли накопить духовные заслуги, а также очиститься от негативной кармы, накопленной в этой и более ранних жизнях. Молитвенные барабаны бывают различных размеров, от ручных до настенных, и выполнены из различных материалов (дерево, металл, ткань). Символика барабана/колеса восходит к индоевропейской системе символов, где круг-колесо воплощает и оборот времени, и солнечный диск с его циклами; та же символика отражена в солярном образе свастики.

Происхождение молитвенных барабанов связано с легендой. На

протяжении неисчислимых тысячелетий первый барабан хранился у царя змееподобных существ, нагов. Он был подарен ему Буддой Дипанкрой, достигшим просветления задолго Будды Шакьямуни. Наги берегли подаренный им молитвенный барабан и, вращая его с молитвами и верой в сердце, достигали вершин духа. Затем в первом столетии до нашей эры в южной Индии появился на свет мальчик, которому суждено было стать одним из величайших буддийских мыслителей. Он принял монашеские обеты, закончил университет Наланда и затем, после множества путешествий в мир нагов, получил имя Нагарджуна. Наги поделились с ним своей бесконечной мудростью, и он изложил то, что узнал от них, в многочисленных трактатах, которые и сегодня исследуются в тибетских монастырях. Наставнику Нагарджуне, повествует легенда, однажды явился Ченрезиг, Будда сострадания. Он сказал ему отправиться в царство нагов и попросить у подземного царя тот молитвенный барабан, который Будда Дипанкара отдал ему много тысяч лет назад. «Если ты принесёшь его, все живые существа получат неизмеримую пользу», – молвил Ченрезиг на прощанье. В соответствии с тибетскими источниками, Нагарджуна передал практики, связанные с молитвенным барабаном, львиноголовой дакине. Она, в свою очередь, обучила индийских йогов: в линии передачи упоминаются Тилопа и Наропа³⁷⁷.

В Тибет идею построения молитвенных барабанов, связанные с ними мантры и практики принёс Гуру Падмасамбхава, а вновь актуализировал эту традицию последователь Наропы Марпа и его известный ученик, святой Миларепа. Именно они распространили учение о молитвенных барабанах в Тибете.

В тибетском буддизме барабаны принято крутить, чтобы сочетать физическое намерение с духовным содержанием. Молитвенные барабаны содержат плотно свёрнутые свитки с мантрами. Самым распространённым

377 Gordon A. K. Tibetan Religious Art. – Courier Dover Publications, 2003. – P. 82-84.

вариантом является мантра Авалокитешвары «Ом мани падме хум». Верующие считают, что эта мантра имеет резонансные вибрации, что помогает настроить человеческое существо к просветлению; гармонизирует, даёт успокаивающий эффект и позволяет развивать интеллект. Считается, что одно вращение молитвенного барабана равносильно прочтению вслух помещённых в него множества мантр. Именно поэтому возведение и ношение с собой молитвенных барабанов столь распространено в тибетском буддизме.

Безграничная польза возведения и вращения молитвенных барабанов подробно описана в тексте четвёртого Панчен-ламы (1781-1852). Этот текст имеет целью наставить читателей, чтобы каждый, кому в наш профанный век посчастливилось увидеть молитвенный барабан и прикоснуться к нему, не упустил этой возможности очистить свою карму и накопить заслуги. Вращение молитвенного барабана, пишет четвёртый Панчен-лама, полезно для людей с самыми различными способностями.

«Единожды повернувший молитвенный барабан, – говорил Будда Шакьямуни, – обретает больше заслуг, чем созерцатель высших способностей, который провёл в затворничестве целый год. Больше его заслуга, чем созерцателя средних способностей, ушедшего в затворничество на семь лет, и созерцателя низших способностей, ушедшего в затворничество на девять лет»³⁷⁸. По словам Будды Манджушри, «четыре защитника и охранители десяти направлений даруют защиту от всех препятствий со всех углов и сторон света» человеку, вращающему молитвенный барабан. Полностью очищается его негативная карма, приводящая к рождению в низших мирах. А после смерти такой человек отправляется в чистую страну Будды, рождается в бутоне лотоса, а затем творит благие дела Будд во всех сторонах света». На обыденном уровне, по словам Будды Майтрейи, «вращение молитвенного барабана защищает от всех заразных болезней и

378 Цит. по: Ladner L. Wheel of Great Compassion. – Wisdom Publications, 2000. – P. 35.

эпидемий ... помогает победить орды демонов и зловредных духов»³⁷⁹.

Лама Сопа Римпоче, популяризатор практики возведения молитвенных барабанов в различных странах мира, указывает, что вращение его способствует излечению самых тяжёлых заболеваний: для этого нужно посвящать молитвам и вращению барабана как минимум час в день. Если боль и не уйдёт окончательно, пишет лама Сопа, то, по меньшей мере, это поможет устранить те глубокие причины, которые влекут за собой болезни³⁸⁰. Буддисты верят: для того, чтобы усилить тот благотворный эффект, который вращение барабана способно оказать на нашу жизнь, необходимо вращать его с чистой мотивацией – желать счастья всем живым существам. Таким образом, здесь произведение декоративно-прикладного искусства воспринимается неразрывно с его духовной ролью, с его воздействием на тонкий и физический миры.

Практика обращения с барабаном предписывается следующим образом. Приводя в движение барабан, необходимо одновременно начитывать шестислоговую мантру ОМ МАНИ ПАДМЕ ХУМ и представлять, что уложенные в барабан мантры источают свет, лучи которого полностью уничтожат негативную карму и неблагие деяния, накопленные нами. Затем нужно подумать о прочих живых созданиях и устремить благотворные лучи молитвенного барабана к ним: представить, как эти лучи доносятся вначале до низших миров, очищая обитателей ада, голодных сущностей и зверей, а затем озаряют высшие миры: людей, полубогов и богов, благословляя их. Подобная практика, по словам Ламы Сопы Римпоче, – источник колоссальных заслуг³⁸¹.

В священных текстах много говорится и о той пользе, которую

379 Цит. по: Wheel of Great Compassion: The Practice of the Prayer Wheel in Tibetan Buddhism. – Wisdom Publications. – P. 15-17.

380 Римпоче С. О молитвенных барабанах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://khurul.ru/?p=3035>.

381 Римпоче С. О молитвенных барабанах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://khurul.ru/?p=3035>.

получают люди, принимающие участие в строительстве молитвенного барабана. «Те счастливые, кто возводит молитвенный барабан с мантрами ОМ МАНИ ПАДМЕ ХУМ для других существ, – пишет четвёртый Паченлама, ссылаясь на Будду Майтрею, – кто рассказывает другим об этом барабане, – распространяют учения Будды»³⁸². Поэтому они заслуживают больше блага, чем даже от прочтения ста тысяч раз по десять миллионов мантр; а те живые создания, которых коснётся их тень, избавляются от перерождения в низших мирах.

Вероятно, идея вращающихся вокруг оси мантр может быть связана с тантрическими практиками, предполагавшими визуализацию вращения мантр вокруг чакр человеческого тела. Молитвенные колеса являются удачной иллюстрацией этой идеи и образцом для визуализации.

Барабаны обязательно необходимо вращать по часовой стрелке – так, как пишутся мантры и так, как солнце движется по небу; в некоторых часто посещаемых туристами монастырях и храмах направление вращения указано стрелкой. Вращение барабана в другую сторону может вызвать негативную энергию, однако это также используется в некоторых практиках тантры (здесь очевидна параллель с использованием изображений гневных божеств).

Молитвенные барабаны бывают различных форм и размеров. Барабаны Мани имеют цилиндрический корпус, установленный на деревянной или металлической ручке. Водяной барабан – простое молитвенное колесо, которое поворачивается под действием бегущей воды. Огненный барабан поворачивается от тепла свечи или электрического света. Ветровой барабан поворачивается на ветру, что помогает облегчить негативную карму. Бывают и барабаны с электрическими моторами, призванные не прерывать вознесения мантр (*thardo khorlo*). Однако наиболее распространённый вид – стационарные (храмовые) молитвенные барабаны; многие монастыри имеют большие стационарные металлические барабаны, которые могут быть

382 Там же.

повёрнуты лишь несколькими людьми³⁸³.

Интересно отметить, что молитвенное колесо выступает как символ различных видов усилий в вере: в то время как оно может быть сопряжено с духовными практиками, его можно также крутить просто подходя к храму или монастырю, и всё равно считается, что крутящий проводит определённую духовную работу.

На примере ступы и молитвенного барабана как отличительных черт неизобразительного искусства Тибета можно ещё раз подчеркнуть важность идеи гармонизации пространства: и правильно (с благими мыслями и чистыми намерениями) заложенная и построенная ступа, и правильно повёрнутый барабан гармонизируют мир вокруг и людей: «молитвенный барабан трансформирует пространство, превращая его в тихое и спокойное, благословляет существ, живущих неподалёку, включая насекомых на земле, защищая их от перерождения в низших мирах»³⁸⁴.

4.2.2. Амулеты-намка

Намка (*nam mkha*) – это особая конструкция из деревянных палочек и цветных ниток, предназначенный для гармонизации энергии человека, а также для защиты и привлечения удачи. *Nam mkha*’ означает «пространство», то есть основа, опора для всего сущего, а также самый важный среди элементов, от которого берут начало все остальные. Предмет под названием намка также символизирует всеобщее пространство, в котором взаимодействуют пять первоэлементов – земля, металл, вода, дерево и огонь.

Этот предмет использовался в древних ритуалах традиции Бон – добуддийской религии Тибета. Он символизирует всеобщее пространство, в котором взаимодействуют пять материальных первоэлементов — земля,

383 Simpson W. Buddhist Praying Wheel. – Kessinger Publishing, 2003.

384 Римпоче С. О молитвенных барабанах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://khurul.ru/?p=3035>.

металл, вода, дерево и огонь, и, в соответствии с астрологическими вычислениями, отображает основные составляющие и виды энергии человека, формирующиеся в период от зачатия до рождения.

Знаменитый учитель Дзогчен, Чогьял Намкхай Норбу Ринпоче, в 1983 году в тексте «Изготовление намка, который упорядочивает энергию элементов» дал наставления об использовании намка для гармонизации энергии человека. Для этого необходимы данные о дате рождения человека в соответствии с требованиями тибетской астрологии: тотемное животное, элемент года рождения. В соответствии с этими данными делаются расчёты, а после изготовления проводится определённый ритуал, активизирующий силу намка в качестве талисмана и оберега³⁸⁵.

Нить в тибетской культуре – распространённый символ потоков энергии, знак её непрерывности. Цвет нити означает конкретный элемент. В тибетской астрологии каждому из пяти элементов соответствует определённый цвет, поэтому для изготовления намка требуются нити пяти цветов – число 5 является сакральным в буддийской системе. Истинное состояние энергии характеризуется не цветом, но проявляется энергия в виде конкретного цвета: зелёный – Дерево, красный – Огонь, жёлтый – Земля, белый – Металл и синий – Вода.

В соответствии с астрологическими вычислениями, намка отображает основные виды энергии человека, формирующиеся в период от зачатия до рождения. Четыре основных аспекта энергии – Жизни, Тела, Удачи и Силы – проявляются как внутренне, так и внешне. Таким образом, существует всего восемь аспектов, которые следует привести в гармонию. Каждому из восьми аспектов энергии соответствует один из пяти первоэлементов – каждый из них можно определить, зная дату рождения человека и в точности освоив принцип таких вычислений. При изготовлении намка все эти элементы располагаются в определённых точках орнамента и приводятся в согласие

385 Surhone L.M., Timpledon M.T., Marseken S.F. Namkha. – VDM Verlag Dr. Mueller E. K., 2010. – P. 16-18.

друг с другом с помощью чередования цветных полос в определённом порядке. Каждый из восьми элементов отвечает за определённый аспект энергии человека, и даже если конфликтующим является всего один из них, то неуравновешенной и уязвимой оказывается вся энергия в целом, поскольку наша энергия – это единая система. Абсолютно гармоничных лет (когда все восемь элементов находятся в равновесии изначально, от рождения) не бывает – для каждого года есть от одного до шести конфликтующих элементов.

При изготовлении намка используются палочки (обычно деревянные) и нитки пяти цветов. Палочки образуют каркас конструкции, а нитки оплетают их определённым образом. Две самые длинные палочки, вертикальная и горизонтальная, сложенные крест-накрест, являются основой каркаса намка и символизируют согласованность положительного и отрицательного начала, а точка их пересечения – начало жизни. Внутри каждого перекрестья (т. е. в центре каждого ромба, сплетённого из ниток), пишется тибетский слог, соответствующий элементу данного аспекта. Потом из центральной точки начинается последовательное упорядочивание элементов с помощью цветных нитей. После того, как готовы все восемь квадратов, вся конструкция дополнительно оплетается общей нитью одного цвета, символизирующей защитную энергию человека.

Считается, что намка приносит пользу независимо от того, верит ли в его действие тот, для кого он сплетен: достаточно просто держать его дома в качестве украшения, чтобы он «работал». Намка изготавливают не только для отдельных людей, но и для супружеских пар (в этом случае за основу берётся дата заключения брака), фирм, обществ, объединений, предприятий и т. д. (в соответствии с астрологическими характеристиками даты основания).

Намка останется всего лишь материальным предметом, пока не будет выполнен ритуал, придающий ему силу. Провести такой ритуал может человек, посвящённый учителем для данной практики. После освящения намка держат дома, в вертикальном положении. Его размещают на алтаре

или в любом другом чистом и светлом месте. Время от времени краткий ритуал освящения намка повторяют для поддержания энергетики предмета. Если намка ломается или в нем обнаруживают ошибки, то делают и освящают новый, а старый сжигают. Поскольку намка символизирует энергию человека на протяжении всей жизни до самой смерти, намка умершего человека также следует сжечь.

4.2.3. Молитвенные флаги

Молитвенные флаги (*Dar Cho*) – это прямоугольные цветные лоскуты ткани. На них могут изображаться тексты и рисунки религиозного содержания, напечатанные с деревянных дощечек. Эта традиция повелась с древнейших времён: в «Сутре вершины победного знамени» впервые был описан способ нанесения оттиска на ткань молитвенного флага изображений божеств, религиозных символов и мантр.

Основное предназначение молитвенных флажков – это защита человека от зла и для благословения местности. Молитвенные флаги можно увидеть на буддистских храмах, ступах, жилых домах, а также, нередко, соединяющими горные пики.

Отталкиваясь от понятий восточной медицины, для того, чтобы наладить гармонию физического и душевного здоровья больного, необходимо над его телом развесить флаги пяти цветов, которые соответствуют пяти природным стихиям: жёлтый (символ земли), зелёный (вода), красный (огонь), белый (воздух и ветер) и синий (небо и космос)³⁸⁶.

Согласно легенде, цветные флаги являются детищем Будды, который оставил на них свои молитвы, став свидетелем борьбы между девами (ангелы) и асурами (демонами).

Буддизм признает два типа молитвенных флагов:

386 См. подробнее: Paul A.C. Words on the wind: a study of Himalayan prayer flags. – University of Wisconsin–Madison, 2003. – P. 15-17.

– горизонтальные – *lung ta*, что в переводе с тибетского означает «конь ветра» или «наездники ветра». В Тибете символом жизненной силы, самой важной из всех видов человеческих энергий, является конь. Он несёт на себе драгоценность, которая исполняет желания, приносит благополучие и процветание;

– вертикальные – *darchor*, которые «дарят жизнь, приносят удачу, здоровье и богатство» (*dar*) «всем мыслящим» (*chor*).

Лунгта (тиб. – «ветер-конь») – это особые молитвенные флажки пяти цветов с напечатанными на них мантрами и различными символами, которые служат для усиления и гармонизации жизненной энергии. Для этого их необходимо развесить на ветру в чистом месте, предварительно освятив их с помощью специального ритуала. Существует много видов человеческой энергии, но наиболее важной является жизненная сила, или *лунг*. В древние времена в Тибете её символом была лошадь, увенчанная драгоценностью, исполняющей желания. Эта жизненная сила связана с исполнением желаний и приносит удачу, благополучие и процветание. В центре флажка – лошадь, а по углам – фигуры тигра, льва, орла и дракона. Эти четыре животных, которых можно увидеть на молитвенных флажках, как буддийских, так и бонпо, представляют элементы в соответствии с древней системой. Кроме того, для усиления действия лунгта на них печатают различные мантры, например мантры Калачакры, Тары и др. Флажки лунгта следует перед развешиванием освятить у лам соответствующим ритуалом (*раб-не*): священнослужитель призовет во флажки изначальную мудрость всех Будд. Главным условием правильного расположения флажков являются частый ветер и высота. Так, тибетцы обычно развешивают лунгта на вершинах гор, а также во дворах своих домов. Такое местоположение лунгта необходимо для гармонизации энергии тела, предотвращения несчастных случаев и неприятных событий, для нейтрализации конфликта между человеком и элементами данного года. Но основной смысл – это призыв удачи и счастья

себе и своему дому³⁸⁷.

Стоит отметить, что помимо изображения Коня Ветра на флажках лунгта также можно встретить изображения Будды Ченрезига (Авалокитешвары), Зелёной Тары, Гуру Падмасамбхавы, Амитаюса и Белой Тары, и т. д. Соответствуют изображениям и напечатанные мантры – для усиления и поддержания энергии, увеличении действия силы лунгта, усиления аспекта, связанного с тем или иным божеством³⁸⁸.

Общий смысл вывешивания молитвенных флагов – гармонизация жизненной ситуации и увеличение благополучия; тот человек, который развешивает эти флажки, устраняет препятствия вообще, и, в частности, это способствует достижению определённой цели. Это приносит удачу и увеличивает благоприятную энергию и силы, способствующие решению проблем.

4.2.4. Буддийские чётки

Буддийские чётки (*pren ba*) – культовая принадлежность, инструмент для счёта прочитанных мантр, совершенных ритуалов и выполненных поклонов. Вместе с тем в буддийской системе чётки играют ещё и роль артефакта, в котором заложена информация, связанная с главными особенностями Учения Будды как с философско-теоретической так и с практической стороны.

Чётки известны с III века.

Наиболее часто встречающиеся буддийские чётки имеют 108 зёрен. 108 бусин буддийских чёток иносказательно означают 108 типов желаний, омрачающих дух человека:

а) стремления, связанные с органами чувств: зрением, вкусом,

387 См. подробнее о символизме флагов: Barker D. Tibetan Prayer Flags: Send Your Blessings on the Breeze. – Connections Book Publishing, 2003. – 64 p.

388 Sach J. The Tibetan Prayer Flag Pack: Wind-Blown Prayers for Peace, Enlightenment, and Spirituality. – Cider Mill Press, 2006. – P. 74-78.

обонянием, осязанием, слухом и умом (6);

б) стремления, связанные с явлениями и событиями прошлого, настоящего и будущего (3);

в) стремления, направленные на объекты внутренние и внешние (2);

г) три способа проявления: в мыслях, в словах и в поступках (3).

Отсюда – канонические числа буддизма:

– $6 \times 3 = 18$;

– $18 \times 2 = 36$;

– $36 \times 3 = 108$.

Существуют и другие трактовки числа 108, однако вышеприведённая является наиболее известной. Чётки разделены добавочной крупной бусиной (109-ой), которая в свою очередь увенчана конусообразной или цилиндрической бусиной. Большая бусина символизирует Мудрость-праджню, а надставленная над ней – Метод-упайю. Нередко 36-я и 72-я бусины также изготавливаются немного большей величины или отличной формы.

Цилиндрическую или конусообразную бусину обычно венчает «хвост» из нитей, цвет которых определяется обычно обетами в данной буддийской школе. Так, например, чёрный цвет может символизировать принятие мирских обетов (*генен*), красный цвет – начальные монашеские обеты, послух (*гецул*), жёлтый – полные обеты монашества (*гелонг*). «Хвост» может состоять из двух нитяных пучков – в этом случае одна из его частей символизирует Практику Заслуг, а вторая – Практику Мудрости; либо же они могут символизировать, соответственно, состояние Ясности – шаматхи и Прозрения – випашьяны. То, что обе части берут начало в одной бусине, означает их единство.

Довольно часто встречаются чётки с 54 и 27 зёрнами ($1/2$ и $1/4$ от 108, т. е. укороченный вариант). Чётки с 18 зёрнами в честь 18 архатов – учеников Будды, 21 зерно – в честь 21 формы богини Тары, 32 зёрна – для отсчёта 32 достоинств или признаков Будды. Чётки с 108 зёрнами имеют разделители,

располагающиеся на нити после 18, 21, 27 и 54 зёрна, – обычно это бусина более крупного размера, чем остальные³⁸⁹.

Чётки имеют особые названия и содержат скрытый эзотерический смысл. Чётки могут быть сделаны из драгоценных камней – лазурита, коралла, опала; дерева – красного, чёрного, жёлтого сандала; кости, камня или металла. Так, например, можжевельное изделие, по преданию, может отгонять злых духов и ликвидировать вредные воздействия; подобными свойствами обладают чётки из коралла и лазурита. Чётки из сандала, горного хрусталя в жемчуга помогают в обретении спокойствия, облегчении жизненного пути, в выздоровлении. Чётки из золота, меди, серебра, янтаря, семян лотоса или дерева бодхи способствуют длительной жизни, помогают в деле развития мудрости и накоплении духовных заслуг. Хрустальные, сандаловые чётки, в также сделанные из лotosовых семян или семян бодхи также используют при проведении ритуала подношения-пуджи мирным идамам и в Гуру-йоге.

Монахи-воины могут носить железные чётки, которые при необходимости обращаются в оружие. Есть и такая разновидность чёток, как выполненные без бус, из определённой последовательности узлов. При изготовлении таких чёток каждый узелок выполняется с произнесением определённых мантр, молитв и выполнением специальных духовных практик.

Чётки с красной нитью и кисточкой предназначены для практики тантры. Для мистических духовных действий, особенно связанных с гневными образами, могут быть использованы чётки из можжевельника, чёрного или красного дерева, кости, чёрного хрусталя, агата, чёрного коралла.

Адепты Ваджраяны («Алмазной» или Тайной Колесницы) используют в своей практике чётки, которые зачастую гораздо сложнее обычных

389 Henry G., & Marriott S. *Beads of Faith: Pathways to Meditation and Spirituality Using Rosaries, Prayer Beads and Sacred Words*. – Fons Vitae Publishing. 2008. – P. 129-135.

буддийских и по иносказательному значению, и по выполнению. Такие чётки могут играть роль символа, опознавательного знака для посвящённых, так как содержат указание на особенности мистической практики их хозяина.

Сторонники и адепты традиции Ваджраяны особенно ценят чётки, выточенные из кости лобной части черепа человека. По традиции при изготовлении таких чёток используется 108 черепов; появление такой необычной традиции обусловлено особенностями тибетской погребальной традиции: трупы умерших традиционно не закапывали (из-за гористой местности и неглубокой почвы), и не сжигали (из-за малого количества горючих материалов, в частности древесины). Их оставляли в специальных местах, где тело расклёвывалось грифами, после чего от трупа оставался только скелет. Несмотря на эту традицию, изготовление таких чёток не стало широко распространённым, они остаются редкостью, и чаще можно увидеть просто костяные чётки, выполненные из кости человека или животных, в которых бусины обточены в форме миниатюрных черепов: такой формы могут быть как все чётки, так и только разделительные бусины. В случае, когда в форме черепа выполнены 36-я, 72-я и 109-я бусины, они символизируют три важнейших омрачения сознания: страсть, злобу и неведение.

В тантрической традиции чётки имеют основание, которое может быть расположено возле или на месте «хвоста». Такое основание выполняется из драгоценных металлов, железа или бронзы, и представляет собой тантрический символ, говорящий о типе практик, которые использует их владелец. Наиболее популярными символами такого плана являются ваджра, представляющая Ваджраяну как таковую, и колесо дхармы, символ буддийского учения. Ламы, а также посвящённые в практики гневных идамов могут носить на чётках изображение специфического тибетского ножа-топора *гридуг*; практики Дзогчен нередко носят в виде основания чёток металлическое зеркало; посвящённые в практики идама Ваджракилайи предпочитают изображение ритуального кинжала *пурбы*, и т. д.

Чётки в системе Ваджраяны надеваются на шнур, скрученный из нитей пяти основных цветов: белого, синего, жёлтого, красного и зелёного. Эти нити обозначают пять аспектов Просветления, воплощённые образами пяти Просветлённых-татхагат: Вайрочаной, Акшобхьей, Ратнасамбхавой, Амитабхой и Амогхасиддхой. Плетение шнура для чёток сопровождается чтением определённых мантр и слогов, а также визуализацией татхагат, что, по мнению тибетцев, насыщает шнур и будущие чётки особой энергией. Если нити посвящены другим образам, то при плетении необходимо читать соответствующие мантры и выполнять особые духовные практики. Бывает, что шнур сплетается из девяти нитей; такое сочетание обозначает идама Ваджрадхару и восемь главных бодхисаттв³⁹⁰.

Тантрические чётки, наряду с главным «хвостом», могут быть наделены ещё двумя, – возле 36-й и 72-й бусин (тогда эти бусины не выделяются размером или формой среди других). Каждый из дополнительных «хвостов» продевается через пять некрупных бусин или дисков. В системе тантрических символов два дополнительных «хвоста» обозначают Практику Заслуг и Практику Мудрости, а десять небольших бусин – набор Совершенств-парамит, первые пять из которых являются Заслугами, а следующие пять – частицами Мудрости. Та же символика сохраняется, когда все десять мелких бусин надевают на главный «хвост».

Изготовление чёток, как и любого другого ритуального предмета в системе буддийского искусства, освящено особыми ритуалами. После того как чётки нанизаны с соблюдением соответствующих практик, они должны быть освящены ламой или самим адептом с помощью проведения особого ритуала. Только после исполнения этой процедуры чётки обретают законченность как ритуальное изделие, и, как считается, приобретают особые магические и энергетические свойства, помогая хозяину в его практиках и защищая его от злонамеренных влияний. Такие чётки созданы специально

390 Henry G., & Marriott S. *Beads of Faith: Pathways to Meditation and Spirituality Using Rosaries, Prayer Beads and Sacred Words*. – Fons Vitae Publishing. 2008. – P. 97-121.

для своего владельца, их нельзя отдавать другим людям, а также обращаться с ними небрежно и непочтительно.

Вместе с тем чётки могут быть оставлены адептом в священных местах, при том условии, что с их помощью прочитано 108 тысяч или более мантр. В таком случае воздействие выполненных практик аккумулируется: чётки уже имеют с владельцем сильную энергетическую связь, и воздействие священного места передаётся адепту. Также чётки могут быть переданы от учителя к ученику как знак преемственности учения и духовных практик.

Когда чётки приходят в ветхое состояние, стираются бусины или рвётся шнур, их либо уничтожают в огне, читая мантры, либо чинят и освящают заново.

Чётки прославленных учителей, лам, отличавшихся святостью и духовными деяниями, используются как святыни: их замуровывают в ступы и фундаменты храмов, вкладывают в статуи и могут размещать на алтарях в качестве реликвий. В таком случае чётки становятся одной из составляющих частей сложного художественного целого, которым является, в частности, ступа или статуя.

Сочетание практического удобства и духовного наполнения создаваемых строений привело к созданию в Тибете уникальной архитектуры, вписывающейся в ландшафт настолько гармонично, как ни в одной другой культуре. Тибетцы видели мир как целое, и их целью, в том числе в постройке жилищ и храмов, было сохранение органичности и гармонии в мире. Важнейшей функцией ступ и молитвенных барабанов, намка и чёток была гармонизация окружающего, уравнивание потоков энергий.

Принципиальными особенностями тибетской архитектуры стали: построение зданий по принципу слияния с пейзажем или продолжения его линий. Здания традиционно тибетского типа сужаются кверху, как горы; замки и монастыри, увенчивающие горы, играют роль горных пиков, а поднятие монастырского комплекса ярусами вверх по горе показывает

пример вписанности зодчества в пейзаж и в ландшафт местности. Плоские крыши повторяют контур равнин и долин. Строгая ориентация по сторонам света и сочетание стихий в материале и колористике подтверждают особенности архитектуры Тибета, свойственные для традиционного зодчества всех древних культур. Сохранность символики макрокосма в традиционной архитектуре Тибета позволяет верующему более глубоко воспринимать и на большем количестве уровней интерпретировать взаимосвязь между космосом и человеком, осуществляемую посредством здания.

Тибетские ритуальные предметы, создаваемые из самого широко спектра материалов, являются отличительными чертами декоративно-прикладного искусства Тибета, видами искусства, сформировавшимися в ходе эволюции духовных практик. Так как эти изделия использовались для служения богам, они часто были богато инкрустированы драгоценными и полудрагоценными камнями, ярко раскрашены и исполнены буддийской символики.

Буддийская символика (включая символику форм и чисел) пронизывает неизобразительное искусство Тибета, архитектуру и декоративно-прикладное искусство. В организации архитектурного пространства и структуры зданий проявляются важнейшие принципы буддийского миропонимания и мироустройства: космологическая ориентация в вертикали и горизонтали, по сторонам горизонта, символика колористики, но главное – непрерывность духовной работы, которой подчинена символика ритуальных изделий, ступ и храмов, формальные особенности которых воспроизводятся в миниатюре в жилище тибетца.

«Неплоскостное» неизобразительное искусство Тибета составляет общую систему с принципами ориентации в живописи: так, ступа и храм являются трёхмерными «моделями» мандалы, а мандала – «проекцией» не только обитаемого мира, но и ступы и храма как его моделей. Центральная часть мандалы, шесть ступы и центральный столб жилища отражают общую

древнюю символику мировой оси, шеста, дерева.

Глубокая взаимосвязь символики пространства с пониманием человеческого тела в тибетском буддизме обеспечивает воплощение свойств материального и духовного тел человека в создаваемой им предметной среде. И потому предметная среда организована таким образом, чтобы способствовать достижению состояний просветления, очищения, благодати. Это свойство взаимовоплощения космоса, человека и предметной среды, присущее всем традиционным культурам, в Тибете имело беспрецедентно долгий путь развития, и потому воплотилось с наибольшей разработанностью, о чем свидетельствует богатство изобразительной символики тибетского буддизма.

Исследование отдельных видов неизобразительных искусств Тибета привело нас к выводу о тотальной детерминированности формы, материала и интерпретации произведений искусства буддийской философией и практикой.

ГЛАВА 5. ЕДИНСТВО И КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИЧНОСТЬ ТИБЕТСКОГО ИСКУССТВА КАК СЛЕДСТВИЕ УНИКАЛЬНОСТИ ЕГО САКРАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Тибет до недавнего времени представлял собой уникальную страну, сохранившую в высоком, философски развитом и культурно освоенном виде традиционное общество и культуру. Для большинства тибетцев мир духов и эфирных сущностей был таким же реальным, как и мир материальный – вернее, материальное и идеальное были глубоко и многообразно взаимосвязаны.

Тибет являлся уникальным государством, население и культура которого составляло основу для построения главного «буддийского проекта» в мировой истории. Кроме того, Тибет выступил наследником индийского буддизма, и сегодня тибетцы продолжают оставаться основными носителями живой буддийской традиции³⁹¹.

Тибет стал уникальным местом построения буддийской цивилизации, где в течение многих веков до четверти населения страны становились монахами, а жители отличались редким благочестием. Умирая в 1933 году, Далай-лама XIII оставлял Тибет традиционной и архаичной страной, в которой фактически не находили отражения все социальные и культурные сломы европейской истории. Введение в 1950 г. китайских войск для «освобождения» Тибета стало началом конца тибетского государства. Е.А. Торчинов замечает, что «в XX веке с его глобализацией всех социально-экономических, социокультурных и цивилизационных процессов просто не оставалось места для тибетского заповедника духовности без коммерции и схоластической учёности, не озабоченной утилитарным применением своих достижений»³⁹².

391 Жабон Ю. Преемственность в развитии Тибетского буддизма // Власть. – 2009. – № 10. – С. 106.

392 Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 312.

Особое место в буддийской традиции Тибета занимает искусство. В центрально-азиатской буддийской традиции иконография играет огромную роль, потому что в ней воплощается вся символика буддизма, все без исключения его философские понятия³⁹³. Искусство как знак духовного осмысления реальности было методом освоения быта и бытия: каждый из объектов ежедневного использования, начиная от мебели, являлся произведением искусства и, следовательно, имел иносказательное, духовное значение. Отличительной чертой тибетского искусства стала его всепроникающая религиозность.

Можно утверждать, что в большой мере Тибет сохранил тот образ искусства, как равноправной части традиционной культуры, который был утрачен большинством европейских культур ещё в период Возрождения, и по большому счёту не сохранен в современном мире. Каноничность искусства служила отражением стабильности духовной основы тибетского общества.

5.1. Содержание искусства как его форма. Композиция и архитектоника искусства Тибета

Как показывает анализ памятников скульптуры и живописи Тибета, принципы построения мандалы, а в живописном или скульптурном каноне размерно-пропорциональная составляющая, выступали не как следствие развития изобразительных форм, а отражали идею высшего порядка и гармонии.

Искусство как знак духовного осмысления реальности было методом освоения быта и бытия: каждый из объектов ежедневного использования, начиная от мебели, являлся произведением искусства и, следовательно, имел иносказательное духовное значение.

Использование термина «форма» подпадает под два важнейших

393 Багаева К.А. Мировоззренческие основы традиции Гелугпа в Центральной Азии: автореферат дис. ... канд. филос. наук. – Чита, 2007. – С. 15.

противопоставления: формы и содержания – и материала и формы. Последнее противопоставление, аристотелевское по происхождению, постулирует форму не как антипод содержания, но как его синоним, как вариант платоновской идеи, неотрывный от материального. В этом отношении представляется возможным говорить о содержании тибетского искусства как о форме (в аристотелевском понимании), той форме, которая оформляла искусство Тибета на протяжении тысячелетия в единое целое.

Содержание искусства обеспечивало динамику эволюции художественной формы, которая по мере развития истории искусства приобретала все более специфические черты, порождала своеобразные жанры, которые являлись примерами закрепления в культуре определённых метафизических истин и способов отношения к миру.

К добуддийскому периоду и первым векам распространения буддизма в тибетском искусстве относятся мегалиты, каменные надгробия, наскальные рисунки, древние алтари бонпо (*лхатхо*) и тому подобные сооружения³⁹⁴. Такие строения, воплощающие солярную символику, свойственны для всех мировых культур на определённой стадии их развития, связанной с поклонением одухотворяемым силам вселенной. Воплощение мировой вертикали в таких строениях, как правило, связано с развитием учения о загробном мире (ср. пирамиды в Египте и Мезоамерике), об уровне мира и мировой иерархии. Содержание солярного мифа, говорящего о смерти и воскресении героя, находит выражение в мегалитических строениях многих древних культур. Таким образом, на данном этапе развития каменные памятники отражают общие закономерности развития культур данного региона в исследуемый период.

К этому же периоду относятся, вероятно, такие специфические артефакты, как высоко ценимые бусины *зи*, сделанные из агата, которые иногда находят на обрабатываемых полях; техника их изготовления

394 Рерих Ю.Н. Буддизм и культурное единство Азии. – М., 2002. – С. 53.

утрачена. Также к этому периоду относят наскальные рисунки, найденные в западном Тибете (Ладак, Зангскар, Лахул) и в других регионах; эти рисунки могут содержать как буддийскую символику (ступы), так и отражать сцены охоты и фигуры горных козлов, что может указывать на древние шаманские культы почитания огня и отражение дорожных жертвоприношений. Искусство кочевых племён (бронзовые и железные диски, наконечники стрел) богато звериными мотивами, общими для центрально-азиатского региона. Общие формы искусства данного периода не выделяют искусство Тибета среди культур окружающих стран и народностей.

Становление и укрепление буддийского мировоззрения в Тибете не только перевернуло духовную жизнь народа, но и стало ключевой причиной становления ряда традиции в изобразительном и неизобразительном искусстве, которые отличались не только формальным своеобразием, но и содержательной цельностью, а также высокой степенью конгруэнтности формы и содержания, композиции и архитектоники жанровых форм.

В буддийский период место человека в мире и образ мира были осмыслены в ряде взаимосвязанных и соположенных жанровых форм – в архитектуре, скульптуре, геометрии мандал. К архитектурным памятникам периода относятся монастыри (Дрепунг, Сера, Ганден и др.); отдельные храмы (*лхакан*); ступы, зачастую содержащие ценные произведения искусства и манускрипты; каменные колонны, гробницы древних царей, дворцы царей и знати.

Единство буддийской космологии, восходящей к индуистской картине мира, многоуровнево отразилось в архитектурных формах – как специфических (ступа), так и более распространённых: жилые помещения, дворцы, храмы, монастыри. Основной содержательной формой любого архитектурного сооружения в традиционной тибетской культуре остаётся здание как микрокосм, с воссозданием оси мира (столбы в жилищах, купол в ступе), а также соблюдением плана мира, воспроизводимого на мандалах. Центр сооружения (алтарь в храмах) является местом концентрированного

«присутствия» святости, а окружающие части помещения – шагами развёртывания божественного вовне.

Одним из уникальных видов тибетского искусства является строительство ступ (тиб. *mchod rten*), – традиция, восходящая к курганам неолита, и обогащённая сложной символикой буддизма. Тибетская ступа отличается от индийских, китайских, непальских аналогов по форме: она включает общий элемент основания трона просветления Будды, купол, преимущественно в виде колокола, и шпиль; её строительство окружено ритуалами. Из места хранения реликвий учителей ступа постепенно стала символическим сооружением, возводимым по разным поводам. Однако щедро инкрустированные ступы продолжали оставаться вместилищем мумифицированных тел высоких мастеров, таких как Далай-ламы. Р. Бир приводит историю о том, что разграбление во время культурной революции монастыря Ганден привело к разрушению богато украшенной ступы реликвий Цзонхавы (1357-1419); нетленное тело учителя «вызвало оцепенение и ужас среди китайских политработников. Они выкинули тело в реку, оно оно продолжало плавать на поверхности воды. В конце концов, тело облили керосином и подожгли, а среди пепла был обнаружен единственный зуб. Были изготовлены тысячи глиняных оттисков этого зуба и тайно распространены среди верующих буддистов»³⁹⁵.

Уникальным видом искусства является мандала – схема вселенной, план-основание пребывания Будды или тантрических божеств, наполненная символикой форм и цвета; «в наиболее общем виде *янтра* может быть определена как визуальная запись траекторий энергии движения сознания практикующего»³⁹⁶. Символика мандалы, укоренённая в космологии индуизма, наглядно реализует соединение древних представлений о строении

395 Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 139.

396 Осенмук В.В. Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. – М.: Красанд, 2009. – С. 92.

космоса и тантрических практик.

Мандала более, чем другие предметы изображения в тибетском искусстве, делает очевидным антропологическое измерение культуры: суть произведения искусства раскрывается в его восприятии, а наиболее активным путём восприятия (и истинным путём для канонической культуры) является медитация, то есть углублённое осмысление культурного артефакта (ср. икона). Непредметность мандалы – свидетельство высокого уровня абстрактного мышления древних художников, сумевших очистить духовное послание о сути космоса и человека в форму, лишённую предметного подобия. В этом отношении мандала – одна из высоких, «абстрактных» форм воплощения в искусстве буддийских и тантрических постулатов.

Уникальность жанровых особенностей ступы и мандалы связана с высоким уровнем художественной абстракции, которой достигли эти формы в своей эволюции. Ступа есть очищенный от насущных деталей образ жилища, вечного и несущего в себе память о духовном. Мандала есть карта местности, очищенная от всякого жизнеподобия для выражения иносказательной, символической сути. Такой уровень абстрактности искусства свидетельствует о высоком уровне развития духовного учения, лежащего в основе культуры; но, кроме того, именно буддизм, с его учением об отказе от последовательности перерождений, мог породить настолько абстрактные и вместе с тем исполненные многоуровневой иносказательности виды искусства. Мандала есть отказ от жизнеподобия в графике и скульптуре; ступа – отказ от функциональности в архитектуре, также как нирвана есть отказ от сосредоточенности духа на аспектах жизни.

Среди других важнейших видов традиционного тибетского искусства – живопись, фресковая и танка; скульптура, бронзовая, деревянная и глиняная.

Танка – один из наиболее специфичных и выразительных видов искусства Тибета. Эти священные изображения, написанные на ткани, в своей форме восходят к кочевым временам существования тибетского монашества. Танка создаются как сакральный объект, с соблюдением всех

необходимых ритуалов, и используются как средства вдохновения медитативной визуализации. Важно отметить, что в тибетской традиции танка не может быть объектом продажи, но может быть только подарена³⁹⁷. Иконография тибетской живописи отражает всю сложность той образной системы, которая развита в культуре. Многоуровневая система образов, для которых разработаны различные каноны изображения, является в совокупности художественным исследованием человеческой психики: каждый образ не является отражением реально существующего человека или божества, но воплощает определённое духовное состояние верующего. Именно поэтому танка – важнейший объект медитации и тантрических обрядов.

Искусство скульптуры в Тибете также отличалось ритуалистичностью исполнения, символичностью (статуя содержала некоторое количество драгоценных камней), сакральностью области применения.

Искусство Тибета являлось не только результатом усилий буддийской мысли, но и одним из способов осмысления природы божественного, одним из философских аргументов. На основе тибетской живописи, архитектурно-строительных канонов можно воссоздать и духовно-религиозную систему тибетского буддизма, и картину мира, и устройство человека, и место человека в этой картине.

Произведения искусства оставались на протяжении более чем тысячи лет анонимными: создание сакрального объекта, каким было произведение искусства, не предполагало внесение личного авторства. Каждый уровень исполнения произведения отличался глубоким символизмом. Функция многих произведений – помощь в медитативной визуализации божества. «Божества в традиции Гелугпа являются не просто иллюстрацией, а объектом для медитации, некими помощниками на пути к спасению»³⁹⁸.

397 Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 31.

398 Багаева К.А. Мировоззренческие основы традиции Гелугпа в Центральной Азии: автореферат дис. ... канд. филос. наук. – Чита, 2007. – С. 15.

Отказ от личного авторства пролагает путь к объединению тибетской традиции с другими образцами канонического искусства, такими как русская иконопись, средневековое европейское зодчество и пр.

5.2. Канон в тибетском искусстве как художественный метод сохранения и передачи смыслов

К оценкам и трактовкам искусства Тибета нельзя подходить с позиций классического понимания искусства как создания эстетически нового феномена, истории эволюции искусства как открытий и изобретений, идеи прогресса, например, в совершенствовании техник изображения. Устойчивость тематики и содержания, с одной стороны, и следование канонам не только формально-композиционным, но и духовным, ритуальным действиям – создаёт совершенно другую основу для творчества.

Тибетское искусство, гомогенное на протяжении столетий, несомненно, подчиняется законам эйдетической (традиционалистской) поэтики. О противопоставлении традиционалистского (условно «восточного») и современного (условно «западного») подходов к искусству выразительно и точно писал А. Кумарасвами. Ю. Лотман включал «каноническое» искусство в дихотомию: «Один тип искусства ориентирован на канонические системы (“ритуализованное искусство”, “искусство эстетики тождества”), другой – на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений»³⁹⁹.

Как отмечали Н.К. Рерих и Л.Н. Гумилёв, сравнивая русскую иконопись и тибетские молитвенные изображения, – канон не сковывает, но также «даёт возможность для проявления творческой индивидуальности

399 Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 314.

художника внутри канона»⁴⁰⁰, выступая структуро- и стилеобразующим началом, определяющим язык и суть сакрального содержания, задающим и порядок «прочтения» этого содержания.

Историки канонического искусства подчёркивают особую функциональность художественной культуры в данной эстетике: искусство, выполняя дидактические цели, было одним из способов культурной идентификации человека, взаимосвязанным с другими традиционными умениями, ремёслами, науками. «Средневековое искусство подобно средневековой литературе, в нем совокупный гений гораздо важнее индивидуального таланта. Личность художника не всегда ясна, но бесчисленные поколения говорят его устами...»⁴⁰¹.

Искусство Тибета, таким образом, являлось искусством каноническим, призванным не доставлять «чистое» эстетическое удовольствие или вызывать эмоциональное переживание, но сообщать в иносказательном языке образов и форм истины духовного порядка; условность и традиционность форм помогала сохранению необычайно богатого символического языка. Как писал Ц.-Б. Бадмажапов, «мандалы, скульптуры божеств и т. д. суть символы познания, предметы медитации <...> Градуированный процесс познания Абсолюта передаётся посредством использования языка искусства»⁴⁰². По словам Локеша Чандры, «Тибетское искусство есть возрождение. Ослепительные цвета не принадлежат этому миру. Да и не этого мира, есть только Пустота.<...> Формы – не что иное, как вспышка неведомого»⁴⁰³.

Иконография тибетского искусства имела целью привести созерцателя

400 Гумилёв Л.Н. Старобурятская живопись. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана [Изоматериал] Альбом. – М.: Искусство, 1975. – С. 5.

401 Male E. Religious Art in France: XIII century. A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration. – London, New York, 1913. – P. 4.

402 Бадмажапов Ц.-Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 148-149.

403 Chandra L. Tibetan Art. – Niyogi Books, 2008. – P. 9.

к состоянию сознания вне знаков, цветов, форм, измерений. Кроме того, и процесс создания произведения искусства был «работой» на благу карму, о чем подробно писал, в частности, Цзонхава.

Как и любое каноническое искусство, искусство Тибета обладает информационной парадоксальностью, самовозрастанием информации. Так как культура буддизма возвращалась в тибетцах с детства, воздействие произведений искусства впоследствии ложилось на подготовленную почву. Графически зафиксированная часть знания об определённых духовных истинах играет лишь роль возбудителя, который вызывает возрастание информации в сознании человека. Аморфное знание в процессе наблюдения или медитации становится структурно организованным – а значит, зритель играет куда более активную роль, чем при простой (к примеру, языковой) коммуникации.

«Эстетика тождества» основана на воспроизведении единых идей и образов на единообразном художественном языке. Такое стремление к единообразию связано с пониманием и принятием неизменности художественного объекта. Любое произведение искусства является лишь приближением к символизации в материи этого художественного образа, идеального инварианта, – будь то Зелёная Тара (со всей совокупностью привносимых смыслов), Авалокитешвара или гневный идам. Именно поэтому искусство Тибета, как каноническое, вновь и вновь воспроизводит одни и те же образы, – впрочем, чрезвычайно многочисленные и разнообразные.

Тибетец, воспринимающий произведение искусства, никогда не находит его новым и не ищет этой новизны: как получатель художественного сообщения, он не столько стремится увидеть новое, сколько поставлен в благоприятные условия для того, чтобы заняться самоанализом, медитацией; другими словами, искусство канона не привносит извне, но активизирует данное в человеке. Именно поэтому оно не сообщает нового (а актуализирует известное, как каноны буддизма), и именно потому оно не ищет

принципиально новых художественных форм.

Активность и восприятие произведений канонического искусства человеком во многом зависит от него самого: насколько он готов читать данный художественный «текст», насколько он обладает способностью интерпретации (что предполагает в данном случае понимание символики иконографии), насколько он духовно развит для прочтения того или иного сообщения. Размышление над этим феноменом восприятия канонического тибетского искусства приводит к следующему неутешительному выводу: идеальным зрителем танка является тибетец; по сути, искусство Тибета стремительно теряет возможность быть воспринятым как таковое.

Интересно отметить, что с точки зрения тибетца нынешнее сложное состояние мира связано с потерей человеком способов духовного видения: если человек перестаёт видеть духов восьми классов, то есть не объективизирует их вовне, они проявляются внутри: наиболее гневные из них укореняются в человеческой психике, более милостивые просто уходят от человека в первозданное лоно дикой природы. Покинутость лесов нимфами и уход *нагов* есть различные лики технизации мира и психологические причины экологических катастроф. Искусство Тибета, как изобразительное, так и неизобразительное, является зримым примером истинного отношения к природе как части одушевлённого и объективизированного мира, хоть и находящегося вместе с человеком в круге сансары.

Мировоззрение, представления о космосе и человеке, иносказательная система буддизма сочетались в культуре Тибета с исконными местными представлениями, религиозно-философскими системами и учениями. Всё это сформировало уникальный тип традиционного канонического искусства, ставшего преимущественной и важной формой выражения духовных идей и религиозных образов. Каноничность искусства Тибета на протяжении тысячелетия служит не только к обоснованию уникального статуса его культуры, но и к подтверждению устойчивости духовной традиции. Веками

искусство Тибета, неизбежно эволюционируя в форме, отражало стабильные образы, неизменные идеи, традиционные ценности.

Символика и образность буддизма обосновывали неизменность и многообразие иконографии; рождение своеобразных жанровых форм также подчёркивало своеобразие традиционного тибетского искусства, которое может быть определено не только как система многостороннего воплощения религиозной доктрины, но и как живое и действенное средство её восприятия и личного переживания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Искусство Тибета – это уникальная по хронологической длительности, предметной разработанности и философской глубине система воплощения буддийского мировоззрения в оригинальных жанровых формах изобразительного и неизобразительного искусства.

История искусства Тибета глубоко взаимосвязана с системой государственного устройства страны, которое также не имеет аналогов. Тибет стал страной теократии, передаваемой с помощью доктрины перерождения. Осознание своих духовных лидеров в качестве «тулку», перерождений, великих деятелей буддизма позволяло тибетцам видеть свою страну во вневременности, как проекцию сакрального мира на мир сансары.

В документах и духовной практике теократического государства в наиболее полном и неизменном виде сохранилась традиция буддизма поздней махаяны, поскольку древний санскритский канон был почти полностью утрачен и сохранился только во фрагментах. Индийский буддизм в своём самом высоком развитии сохранился именно в Тибете, благодаря активному культурному обмену между странами в период XI-XII в., накануне исчезновения буддизма в Индии.

Исследование искусства Тибета сегодня играет крайне важную роль не только как задача искусствоведения, но и в сопредельных более глобальных контекстах – политическом, идеологическом. Обзор истории искусствоведения Тибета в 1 главе исследования показал, что изучение уникальных памятников неразрывно с выяснением вопросов самостоятельности тибетской культуры, её зависимости или независимости от культур сопредельных государств. Наиболее значимым сегодня стал вопрос о соотношении культуры Тибета и Китая – сегодня, когда Тибет как суверенная страна исчез, поглощён китайским государством. Масштаб общекультурных последствий этого события (в том числе и касающихся искусствознания) сложно переоценить; оккупация Тибета привела к

нарушению тысячелетних линий преемственности живописи, скульптуры, архитектуры, но главное – культурных традиций, служивших основой для формирования уникальной художественной, государственной, мировоззренческой, художественной целостности. Есть риск утраты яркого элемента общечеловеческого культурного генофонда.

2. Тибетская культура породила собственные уникальные жанры изобразительного и неизобразительного искусства, подобных которым не развилось ни в одной из сопредельных стран (Индия, Китай, Непал); это прежде всего танка, ступы, мандалы, цакли.

Искусство занимало уникальное место в социальной и духовной жизни государства. Искусство как знак символического осмысления реальности было методом освоения быта и бытия: каждый из объектов ежедневного использования, начиная от мебели, был призван воплощать иносказательное, духовное значение. Иконография тибетского искусства имела целью привести созерцателя к состоянию сознания вне знаков, цветов, форм, измерений. Кроме того, и процесс создания произведения искусства был «работой» на благу карму. Искусство Тибета, как изобразительное, так и неизобразительное, является зримым примером отношения к природе как части одушевлённого и объективизированного мира, хоть и находящегося вместе с человеком в круге сансары.

3. Принципиальным методологическим подходом нашей работы стала иконология, традиция исследования канонического искусства, развитая на европейском материале, но не применённая до сих пор при исследовании других геолокальных традиций искусства. Иконологический подход позволил нам, используя базовые наработки в области иконографии, обобщая размерно-пропорциональные иконометрические данные и каноны, обращаться к смысловым аспектам искусства Тибета. В то время как иконография тибетского буддизма достаточно подробно исследована, смыслы искусства в его знаково-символической полноте пока что не были воссозданы и представлены ни в одном обобщающем исследовании.

Искусство Тибета рассматривается с позиций его духовного наполнения. Многообразие форм выступает как воплощение содержания искусства, однако такой подход выражает не аллегорический аспект (образ оторван от смысла), а символический (образ сливается со знаком, един). Иконография Тибета, как показывает история тибетологии, накопила богатый материал; иконология, являющаяся специальным методом исследования канонического, «сакрального» искусства, искусства традиционалистской эстетики, каким является искусство Тибета, может и должна взять на себя задачи, которые неразрешимы в проблематике иконографии.

4. Целостность искусства Тибета зиждется на осмысленном символическом значении каждого из элементов формально-композиционной структуры произведений: ритмический рисунок в орнаменте или шаге колонн в архитектуре, геометрические структуры мандал, характер выразительной, наполненной пластики объёмов, композиции и сочетания различных материалов в скульптуре.

Принцип использования максимальной интенсивности цвета в тибетской живописи приводит к единству колористического решения и символического и психологического воздействия одних и тех же образов. Окрашивание поверхности выполняется не для того, чтобы сравниться с чувственным образом внешней реальности. Оно призвано выразить внутреннее сияние божеств, чьи тела и черты могут быть совершенно нереальны в любом смысле этого слова. Плотность и яркость красок оживляет образы и в то же время ставит барьер между внутренним видением божества и любым сопоставимым визуальным объектом.

В каноническом искусстве как таковом любое композиционное средство служит не для выражения личного авторского взгляда художника, а для воплощения сложной системы космического мироустройства, состояний человеческой психики, божественного откровения, явленного в вещах, и в итоге – для выведения познающего сознания на путь медитации.

4. Сложное устройство космологии, позаимствованной тибетским буддизмом из индийской мифологии, стало базисом для некоторых изобразительных тенденций искусства, в частности символики стихий и элементов пейзажа, а также для обоснования антропологии буддизма. Искусство Тибета являлось не только результатом усилий буддийской мысли, но и одним из способов осмысления природы божественного, одним из философских аргументов. Так именно одна из форм бодхисаттвы Авалокитешвары, со всеми свойственными ему внешними атрибутами, становится основанием для рождения идеи наследственной линии теократии Далай-лам.

В визуальном отображении тибетской космологии и пантеона божеств центральную роль играет мандала. Мандала символически осмысливается как план этажа резиденции тантрических божеств, Будд и их свиты, «собрание», – место, где божество и его свита находятся в сборе. Каждое божество имеет различные формы мандалы, в котором архитектурные детали и цвета символизируют различные эзотерические смыслы. В мандале прослеживается топографическая и хронологическая символика. Обоснованным является соотнесение композиции мандалы и ступы. Мандалы играют немалую роль в тантрических ритуалах, ритуалах подношения, инициациях. Они рассматриваются как священные места, которые своим присутствием в мире напоминают зрителю об имманентности святости во Вселенной и её потенциале в себе. Семантика мандалы концентрирует в себе важнейшие философские проблемы буддизма, связанные с взаимоотношениями индивида и вселенной.

5. Система жанров и форм тибетского искусства представляет собой взаимосвязанное единство, где антропология воплощена в иконографии, космология связана с ориентацией пространственных видов искусства, в то время как человек воспринимается как микрокосм; таким образом от разработанной иконографии до системы ориентации традиционных строений в пространстве пролегает строго детерминированная связь. Так, например,

ступа и храм могут и должны быть прочитаны как трёхмерные воплощения мандалы, а мандалы – как проекции не только священных строений, но и космоса как устроенного пространства. Каждый объект иконографии не только обладает духовной символикой, позволяющей использовать искусство как объект йогических практик, но и занимает строго определённое место в космологии тибетского буддизма.

Тибетское искусство, таким образом, является уникальным примером культурно специфического прочтения традиционной картины мира. Важнейшей функцией искусства Тибета стала художественная экспликация духовных истин тибетского буддизма.

6. Сверхцелью, к которой направлено обоснование иконологического исследования тибетского искусства, является построение мировой истории канонического искусства. Некоторые шаги в этом направлении уже сделаны: так, в отечественных трудах по средневековой эстетике постоянно подчёркивается гомогенность факторов сходных решений в моделировании перспективы как интерпретации духовного пространства иконы и, в частности, египетских фресок. Представляется, что современное искусствознание должно отойти от практики эпизодического отождествления произведений канонического искусства и выйти на уровень обобщения накопленного материала. Хочется надеяться, что наше исследование искусства Тибета может стать небольшим шагом к созданию такой общей истории искусства традиционалистской эстетики.

Список использованной литературы

1. Андросов В.П. Буддизм Ваджраяны // Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – С. 528-538.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994. – 352 с.
3. Арсентьева И.В. Буддийская агиографическая традиция в тибетской живописи танка: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2012. – 27 с.
4. Багаева К.А. Мировоззренческие основы традиции Гелугпа в Центральной Азии: автореферат дис. ... канд. филос. наук. – Чита, 2007. – 24 с.
5. Бадмажапов Ц.-Б. Иконография и искусство тибетского буддизма // Тибетский буддизм. Теория и практика / под ред. Н.В. Абаева. – Новосибирск: Наука, 1995.
6. Бадмажапов Ц.-Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 138-148.
7. Бадмажапов Ц.-Б. Скульптура тибето-монгольской ваджраяны XVII – нач. XX вв. // Буддизм в контексте истории, идеологии и культуры Центральной и Восточной Азии. – Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2003
8. Бадмажапов Ц.-Б. Чам. Ритуальные танцы Ваджраяны в Тибете // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. – М.: Красанд, 2009. – С. 101-125.
9. Бадмажапов Ц.-Б.Б. Тибетские традиции в буддийской иконографии Бурятии // Тибетский буддизм. Теория и практика / под ред. Н.В. Абаева. – Новосибирск: Наука, 1995. – С. 208-226.
10. Барадийн Б.Б. Путешествие в Лавран. – СПб.: Типография Стасюлевича М.М., 1908. – 50 с.

11. Барадийн Б.Б. Статуя Майтрейи в Золотом храме в Лавране. – Л., 1924. – 116 с.
12. Баркова А.Л. Буддийская живопись в собрании Международного Центра Рерихов // Ю.Н. Рерих. Тибетская живопись. – М., 2000.
13. Баркова А.Л. Мифологические универсалии в тибетской иконографии // Человек и природа в культурной традиции Востока. – М., 2004.
14. Батырева С.Г. К вопросу о региональной специфике ламаистской иконографии // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения всесоюзной научной конференции. В 2 ч. Ч. 1. – М.: Наука, 1983. – С. 26-33.
15. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX в. – М.: Наука, 2005. – 176 с.
16. Бембеев Е.В. Лингвистическое описание памятника старокалмыцкой (ойратской) письменности: «Сказание о хождении в Тибетскую страну Малодербетовского Бааза-багши»: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 142 с.
17. Берзин А. Бон и тибетский буддизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
http://www.berzinarchives.com/web/ru/archives/study/comparison_buddhist_traditions/tibetan_traditions/bon_tibetan_buddhism.html.
18. Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, 2011. – 408 с.
19. Брагинский В.И. Традиционная эстетика Востока – Бытие – Культура // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. – М.: Восточная литература, 1995. – С. 3-8.
20. Буддизм. История. Каноны. Искусство / отв. ред. Н.Л. Жуковская. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2006. – 624 с.
21. Буддийская иконография: будды, божества, учителя / сост.А. Рябоволова, С. Дубянский. – М.: Сандал Хаус, 2007. – 62 с.
22. Бургхарт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и

- методы. – М.: Алетея, 1999. – 216 с.
23. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. – М.: Мысль, 1995. – 637 с.
24. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: дисс. ... докт. искусствоведения. – М., 2007. – 48 с.
25. Воробьёв Н.И. Опись собрания буддийских статуэток, приобретённых в Сиаме в 1906 г. – СПб, 2011. – 40 с.
26. Воробьёва-Десятовская М.И., Зорин А.В. Тибетология в ИВР РАН [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tibetica.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=579&Itemid=99.
27. Воробьёва-Десятовская М.И., Савицкий Л.С. Тибетоведение // Азиатский музей – ленинградское отделение института востоковедения АН СССР. – М.: Наука, 1972. – С 149-176.
28. Всеобщая история искусств. Т. 2: Искусство средних веков. Книга вторая. Искусство Китая, Монголии, Кореи и Японии. – М., 1957. – 508 с.
29. Ганевская Э.В. Средневековая бронзовая буддийская скульптура индонезийского круга (VIII- XII вв.): дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1984. – 221 с.
30. Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ. – М., 2004. – 368 с.
31. Ганевская Э.В., Карпова Н.К. Искусство Индии. – М.: Сorex-Полиграфия, 1992. – 48 с.
32. Ганевская Э.В. К вопросу об интерпретации канонического образа в художественной традиции буддийских стран // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. Сборник статей / отв. ред. И.Ф. Муриан. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2004. – С. 110-131.

33. Герасимова К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. – Улан-Удэ: БКИ, 1971. – 303 с.
34. Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / под ред. И.Ф. Муриан. – М.: Наука, 1973.
35. Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – 317 с.
36. Герасимова К.М. Читралакшана в тибетском и монгольском текстах Данчжура // Средневековая культура Центральной Азии: письменные источники. – Улан-Удэ: БЦ СО РАН, 1995.
37. Говинда А. Психология раннего буддизма. Основы тибетского мистицизма. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – 472 с.
38. Говинда А. Творческая медитация и многомерное сознание. – М., 1993. – 320 с.
39. Грюнведель А. Собрание предметов ламаистского культа кн. Э.Э Ухтомского. – Часть первая. Текст. – Delhi, 1992. – 216 р.
40. Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламаистического культа, ч. I. Тексты, ч. II. Рисунки. – СПб., 1905.
41. Гумилёв Л.Н. Старобурятская живопись. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана [Изоматериал] Альбом. – М.: Искусство. 1975. – 156 с.
42. Деменова В.В. Буддийская металлическая пластика как пространство Великой Пустоты: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2007. – 29 с.
43. Деменова В.В. Ре-презентация и Со-крытие Природы Истинного в буддийском искусстве // Уральское востоковедение: Международный альманах. Выпуск 3. – Екатеринбург: УрГУ, 2008 – С. 24 – 30.
44. Деменова В.В., Уроженко О.А. Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры. Монография. – Екатеринбург: Урал. университет, 2010. – 144 с.

45. Дубровин А.Ф. Буддийская металлическая скульптура Тибета: (Атрибуция и датировка по материалам химико-технологических исследований): Автореферат дисс. ... канд. ист. наук. – М., 1989. – 20 с.
46. Дьяконова Н.В. Материалы по культовой иконографии Центральной Азии домусульманского периода // Труды государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1961. – Т. 6. – С. 257-272.
47. Елихина Ю.И. Культ бодхисаттвы Авалокитешвары и его земных воплощений в истории тибетской государственности VII-XIX вв.: Автореферат дисс. ... канд. истор. наук. – СПб., 2006. – 20 с.
48. Жабон Ю. Преемственность в развитии Тибетского буддизма // Власть. – 2009. – № 10. – С. 106-109.
49. Жуковская Н.Л. Вселенная и мандала // Ламаизм и ранние формы религии. – М., 1977. – С. 44 – 61.
50. Жуковская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии. – М., 1977. – 200 с.
51. Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – 624 с.
52. Искусство. Ч. 1 / Глав. ред. М. Д. Аксенова. – М.: Аванта+, 2003.
53. Историография истории Древнего Востока: Иран, Средняя Азия, Индия, Китай / Под ред. проф. В.И. Кузищина. – СПб.: Алетейя, 2002. – 303 с.
54. Касевич В.Б. Буддизм. Картина мира. Язык. – СПб., 1996. – 288 с.
55. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.
56. Каталог буддийских икон танка и цакли: Живописные изображения буддийских учителей и божеств / Российская академия наук, Институт восточных рукописей; сост.: А.В. Зорин. – СПб., 2009. – 1 CD.
57. Категории буддийской культуры. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. – 320 с.
58. Ковалевский О.М. Буддийская космология. – Казань: Университетская

- Типография, 1837. – 167 с.
59. Крапивина Р.Н. К интерпретации двух изображений сиддхов // Использование буддийских культовых коллекций. – Л., 1981.
 60. Крошнева М. Е. Теория литературы: учебное пособие. – Ульяновск: УлГТУ, 2007. – 103 с.
 61. Кузнецов Б.И. Древний Иран и Тибет. (История религии бон).– СПб.: Евразия, 1998. – 352 с.
 62. Кулигин Д. Эмиль Маль. Астрология и наука в искусстве конца средневековья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://derzhavnaya.spb.ru/lib/kul/kuligin-mal.html>.
 63. Кьябгон Т. Сущность буддизма. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – 192 с.
 64. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 550 с.
 65. Мефодий (иеромон.). Буддийское учение, или ламаизм, и его обличение. – СПб., 1902. – 146 с.
 66. Монтлевич В.М. От редактора // Туччи Дж. Религии Тибета / пер. с итал. О.В. Альбедия. – СПб.: Евразия, 2005. – С. 8-9.
 67. Мулин Г. Смерть и умирание в тибетской традиции. – СПб.: Евразия, 2001. – 384 с.
 68. Муриан И. Ф. Искусство Непала. Древность и средневековье. – М.: Восточная литература, 2001. – 119 с.
 69. Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV-VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. – М.: КомКнига, 2005. – 200 с.
 70. Нимацянцзан В.Ц. Исторический статус Тибета Китая. – Пять континентов, 2003. – 331 с.
 71. Огнева Е.Д. Боги снежных гор: музеи Украины: сакральное искусство в традиции тибетского буддизма. – Одесса: Астропринт, 2008. – 208 с.
 72. Огнева Е.Д. Жанры в тибетском искусстве // Искусство и культура

- Монголии и Центральной Азии. – М., 1983. – Ч. 2. – С. 87-97.
73. Огнева Е.Д. Структура тибетской иконы (на примере цокшина Цзонхавы) // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С. 103-112.
74. Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1979. – 349 с.
75. Ольденбург С.Ф. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото (Образа тибетского письма). – СПб.: Товарищество Голике и Вильборг, 1914. – 80 с.
76. Ольденбург С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов по альбому Азиатского музея. – СПб., 1903. – 115 с.
77. Осенмук В.В. Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. – М.: Красанд, 2009. – С. 93.
78. Островская Е.А. Тибетский буддизм. – СПб., 2002. – 400 с.
79. Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи: В 3 т. – СПб., 1773-1788.
80. Пандер Е. Пантеон Джанджа Хутухты. – Харбин, 1918.
81. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 337 с.
82. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб, 1999. – 455 с.
83. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432 с.
84. Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шёлковом пути: К 190-летию Азиатского музея: каталог выставки/ науч. ред. О.П. Дешпанде – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2008. – 480 с.
85. Позднеев А. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к

- народу. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1887.
86. Пять семей Будды (металлическая скульптура северного буддизма IX – XIX вв. из собрания ГМИНВ) / Сост. Е.Д. Огнева, Э.В. Ганевкая, А.Ф. Дубровин. – М., 2004. – 362 с.
87. Расторгуев А. Жизнь и труды Эмиля Маля // Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. – М., 2008. – С. 5-20.
88. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – 144 с.
89. Рерих Ю.Н. Буддизм и культурное единство Азии. – М., 2002. – 127 с.
90. Римпоче С. О молитвенных барабанах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://khurul.ru/?p=3035>.
91. Руднев А.Д. Заметки о технике буддийской иконографии у современных зурачинов (художников) Урги, Забайкалья и Астраханской губернии. – СПб., 1905. – 16 с.
92. Сборник изображений 300 бурханов по альбому Азиатского музея имп. АН. С примечаниями, ч. I. Рисунки и указатели. – СПб, 1903. – 115 с.
93. Сергеева Т.В. Иллюстрации к трактату «Голубой берилл» // Атлас тибетской медицины. – М.: АСТ, 1998. – С. 44-53.
94. Сергеева Т.В. Священные образы Тибета: традиционная живопись Тибета в собрании Государственного музея Востока. – Самара, 2002. – 246 с.
95. Сказание о хождении в Тибетскую страну Мало-Дербетского Бааза-бакши: Калмыцкий текст с переводом и примечаниями, составленными А.М. Позднеевым. – СПб., 1897.
96. Терентьев А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Нартанг, 2003. – 304 с.
97. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньдью». – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 291 с.
98. Торчинов Е.А. Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – 432 с.
99. Тулку Е. Колесо Сансары [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.thangka.ru/history/hr_koleso.html.

100. Уваров С.С. Мысли о заведении в России Академии Азиатской // Вестник Европы. – 1811. – № 1. – С. 27-52; № 2. – С. 94-116.
101. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 416 с.
102. Успенский В.Л. Буддийский канон // Книга Монголии. – М.: Книга, 1988. – С. 191-200.
103. Фишер Р.Е. Искусство буддизма. – М.: Слово/Slovo, 2001. – 223 с.
104. Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. – 600 с.
105. Цзонхава «Ясное восприятие тридцати пяти Будд» и «Мера тел богов»/ пер. Е.Д. Огневой // Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. – М., 1979. – С. 172-220.
106. Цыбиков Г.Ц. Буддист-паломник у святынь Тибета. – Наука, 1991. – 254 с.
107. Шастина А.М. А.М. Позднеев // Mongolika-VI. Посвящается 150-летию со дня рождения А.М. Позднеева. – СПб., 2003. – С. 7-18.
108. Шишин М.Ю. Локеш Чандра и его труд «Словарь буддийской иконографии» // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4 (29). – С. 368-371.
109. Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. – М.: Наука, 1988. – 428 с.
110. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – М.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
- 111.
112. Art of Tibet [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.udel.edu/CHAD/clreedy/237Syllabus/sylltOnline_files/Syllabus237.11Spring.html.
113. Banerji R.D. Eastern Indian school of medieval sculpture. – Manager of Publications, 1981. – 203 p.

114. Barker. D. Tibetan Prayer Flags: Send Your Blessings on the Breeze. – Connections Book Publishing, 2003. – 64 p.
115. Bell Ch. A. The People of Tibet. – Oxford: Clarendon Press, 1928. – 319 p.
116. Bell Ch. A. The Religion of Tibet. – Oxford: Clarendon Press, 1931. – 235 p.
117. Bhattacharya B. Sadhanamala. In 2 v. – Oriental Institute Baroda, 1925, 1928.
118. Bhattacharya B. The Indian Buddhist Iconography. – Calcutta, 1959. – 514 p.
119. Brauen M. The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism. – Boston, 1991. – 262 p.
120. Brown K.H.S. Eternal Presence: Handprints and Footprints in Buddhist Art. – Katonah Museum of Art, 2004. – 80 p.
121. Bryant B. The Wheel of Time Sand Mandala: Visual Scripture of Tibetan Buddhism. – HarperCollins, 1994. – 288 p.
122. Bstan-ḥdzin-rgya-mtsho (Dalai Lama XIV), Thupten J. The World of Tibetan Buddhism: An Overview of Its Philosophy and Practice. – Wisdom Publications, 1995. – 210 p.
123. Buckley C. Tibetan Furniture. – Floating World Editions, 2005. – 240 p.
124. Budda Yanti Exhibition, Tibetan Collektion. – Ganthok, 1956.
125. Buddha in Paradise, – Rubin Museum of Art, 2007. – 169 p.
126. Buddhist Statues of Tibet. – Hong Kong: Commercial Press, 2004. – 270 p.
127. Bunce F. W. An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Codlings, Saints & Demons: In 2 v. – New Delhi, 1993.
128. Catalogue of the Mongolian Manuscripts and Xylographs in the St. Petersburg State University Library / Compiled by V. L. Uspensky with assistance from O. Inoue. Edited and Foreword by T. Nakami. – Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 2001. – XV, 530. – 186 p.
129. Chandra L. R. Himalayan bronzes: technology, style, and choices. – Associated University Presse, 1997. – 341 p.

130. Chandra L. Tibetan Art. – Niyogi Books, 2008. – P. 9.
131. Chögyam Trungpa. Visual dharma: the Buddhist art of Tibet. – Taylor & Francis, 1975. – 142 p.
132. Clark E. Two Lamaistic Pantheons: In 2 v. – Harvard, 1937.
133. Clarke J. Jewelry of Tibet and the Himalayas. – Victoria & Albert Museum, 2004. – 128 p.
134. Cole Th. Patterns of Life: The Art of Tibetan Carpets. – Rubin Museum of Art, 2010. – 104 p.
135. Coomaraswamy A. Christian and Oriental philosophy of art. – Courier Dover Publications, 1943. – 146 p.
136. Coomaraswamy A. Elements of Buddhist Iconography. – New Delhi, 1998. – 108 p.
137. Coomaraswamy A. Selected Papers. Traditional art and symbolism. – Princeton, 1997. – 546 p.
138. Dagyab L.S. Tibetan Religious Art: Texts. – Harrassowitz, 1977.
139. Denwood Ph. Tibetan architecture. – Aris & Phillips, 2001.
140. Desideri I., Filippi F. De An Account of Tibet: The Travels of Ippolito Desideri of Pistoia, S.J. 1712-1727. – Routledge, 2004. – 536 p.
141. Dzanglung oder der Weise und der Thor, th. I-II, St.-Pbg. – Lpz, 1843.
142. Ewing S. Heart and cloth: dwelling practice and production in Eastern Tibet // Narrating Architecture: A Retrospective Anthology. – Taylor & Francis, 2006. – P. 419-439.
143. Fisher R. E. Art of Tibet. – Thames & Hudson, 1997. – 224 p.
144. Getty A. The gods of northern Buddhism: their history, iconography and progressive evolution through the northern Buddhist countries. – Oxford: Clarendon Press, 1914. – 400 p.
145. Goodman S.D., Davidson R.M. Tibetan Buddhism: reason and revelation. – SUNY Press, 1992. – 215 p.
146. Gordon A. K. Tibetan Religious Art. – Courier Dover Publications, 2003. – 128 p.

147. Gordon A.K. The iconography of Tibetan Lamaism. – Munshiram Manoharlal, 1998. – 131 p.
148. Govinda A.B. Psychocosmic Symbolism of the Buddhist Stupa. – Dharma Pub., 1976. – P. 14-18.
149. Grunvedell A. Mythologie du Bouddisme au Tibet et en Mongolie. – Leipzig, 1900. – 247 p.
150. Ham P. Van, Stirn A. Forgotten Gods of Tibet : Early Buddhist Art in the Western Himalayas. – Paris: Editions Menges, 2008. – 160 p.
151. Heller A. Tibetan art: tracing the development of spiritual ideals and art in Tibet, 600-2000 A.D. – Jaca Book, 2000. – 239 p.
152. Henry, G., & Marriott, S. Beads of Faith: Pathways to Meditation and Spirituality Using Rosaries, Prayer Beads and Sacred Words. – Fons Vitae Publishing. 2008. – P. 129-135.
153. Hodge S. Tibetan Buddhism. – Piatkus, 1999. – 138 p.
154. Huntington J.C. The technique of Tibetan Paintings // Studies in Conservation. – 1970. – № 15. – P. 122-133.
155. Jackson D. A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996. – 432 p.
156. Jackson D. P. Nepalese Legacy in Tibetan Painting. – University of Washington Press, 2010. – 288 p.
157. Kamansky D. Wooden Wonders: Tibetan Furniture in Secular and Religious Life. – Serindia, 2004. – 355 p.
158. Klimburg-Salter D. The Kingdom of Bamiyan: The Buddhist Art and Culture of the Hindu Kush, Nepal und Rom. – Naples, 1989. – 204 p.
159. Kossak S.M., Singer J.C. Sacred Visions; Early Paintings from Central Tibet. – 1999. – 240 p.
160. Kumar N. Color Symbolism in Buddhist Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.exoticindia.com>.
161. Kumar N. The Mandala – Sacred Geometry and Art [Электронный ресурс].

- Режим доступа: <http://www.exoticindia.com>.
162. Ladner L. Wheel of Great Compassion. – Wisdom Publications, 2000. – 134 p.
 163. Landaw J., Weber A. Images of enlightenment: Tibetan art in practice. – Snow Lion Publications, 2006. – 264 p.
 164. Larsen K., Sinding-Larsen A. The Lhasa atlas: traditional Tibetan architecture and townscape. – Serindia Publications, Inc., 2001. – 180 p.
 165. Lessing F., Montell G. Yung-ho-kung, an iconography of the Lamaist cathedral in Peking: with notes on Lamaist mythology and cult. – Göteborg, Elanders boktryckeri aktiebolag, 1942. – 179 p.
 166. Lethaby W.R. Architecture, Mysticism, and Myth. – Dover Publications, 2004. – 288 p.
 167. Li J. Tsakli: Tibetan Ritual Miniature Paintings [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.asianart.com/li/li.html>.
 168. Logan P. Wooden Architecture in Ganzi [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.khamaid.org/programs/culture/carpentr.htm>.
 169. Lohia S. Lalitavajra's Manual of Buddhist Iconography. – Aditya Prakashan, 1994. – 283 p.
 170. Lokesh Chandra. A new Tibetan-Mongol Pantheon. – Dehli, 1964.
 171. Lokesh Chandra. Buddhist iconography. Dictionary of buddhist iconography. – International Academy of Indian Culture, 2002. – 344 p.
 172. Lokesh Chandra. Dictionary of Buddhist iconography / Volumes 1-15. – New Delhi: Aditya Prakashan, 2000-2005.
 173. Lokesh Chandra. Materials for a history of Tibetan literature. – International Academy of Indian Culture, 1963. – 289 p.
 174. Lokesh Chandra. Tibetan art. – Niyogi Books, 2008. – 216 p.
 175. Mâle É. Art et artistes du Moyen âge. – Paris, 1927.
 176. Mâle É. L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France. – Paris, 1925.
 177. Mâle É. L'Art religieux de la fin du XVI-e siècle, du XVII-e siècle et du XVIII-e siècle. Italie – France – Espagne – Flandres. – Paris, 1932.

178. Mâle É. *L'Art religieux du XIII-e siècle en France*. – Paris, 1922.
179. Male E. *Religious Art in France: XIII century. A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration*. – London, New York, 1913. – 414 p.
180. Müller G. F. *De scripttis tanguticis in Sibiria repertis commentatio*. – *Comment. Acad.*, t. X, 1747.
181. Mullin G.H. *Mirror of the Buddha: Early Portraits from Tibet*. – Rubin Museum of Art, 2011. – 240 p.
182. Mullin G.H., Tulku D. *Compassion and Reincarnation in Tibetan Art*. – Tibet House, 1999. – 59 p.
183. Nebesky-Wojkowitz R. de. *Oracles and demons of Tibet: the cult and iconography of the Tibetan protective deities*. – Book Faith India, 1996. – 666 p.
184. Pallis M. *Introduction to Tibetan Art // Studies in Comparative Religion*. – 1967. – Vol. 1, No. 1. – P. 17-19.
185. Paul A.C. *Words on the wind: a study of Himalayan prayer flags*. – University of Wisconsin-Madison, 2003. – P. 15-17.
186. Phuok L.H. *Buddhist Architecture*. – Grafikol, 2010. – 344 p.
187. Rani Sh. *Buddhist Tales of Kashmir in Tibetan Woodcuts*. – Aditya Prakashan, 2005. – 93 p.
188. Richardson H., Aris M. *High Peaks, Pure Earth: Collected Writings on Tibetan History and Culture*. – Serindia Publications, 1998. – 777 p.
189. Rinpoche T.U. *Rainbow Painting*. – Boudhanath, Hong Kong & århus, 1995. – 210 p.
190. Roerich G. *Tibetan Paintings*. – Paris: P. Geuthner, 1925. – 175 p.
191. Roerich G. *Two Lamaist Pantheons by E.Clark // The Vishva-Bharati Quarterly*. – 1939. – Vol. 4, part 4. – P. 343-346.
192. Sach J. *The Tibetan Prayer Flag Pack: Wind-Blown Prayers for Peace, Enlightenment, and Spirituality*. – Cider Mill Press, 2006. – 96 p.
193. Sagaster K. *Die Weisse Geschichte*. – O. Harrassowitz, 1976. – 489 p.

194. Sangharakshita. Tibetan buddhism: an introduction. – Windhorse, 1996. – 139 p.
195. Sangpo Ph. Thangka Painting of the Tsang-pa Tradition of Tibet. – New Delhi: Indraprastha Press, 2003. – 272 p.
196. Saraswati S.K. A survey of Indian sculpture. – Munshiram Manoharlal Publishers, 1975. – 239 p.
197. Schiefner A. Das buddhistische Sutra der zwei und vierzig Satze // Bull. hist.-phil. – 1852. – T. IX. – Стлб. 65-78.
198. Schlagintweit E. Buddhism in Tibet. – Forgotten Books, 1988. – 403 p.
199. Schmidt I.J. Uber einige Grundlehren des Buddhismus. // Mem. – 1832. – VI ser., t. 1. – S. 89-120, 221-262.
200. Schroeder U. von. 108 Buddhist Statues in Tibet: Evolution of Tibetan Sculptures. – Serindia Publications, 2008. – 212 p.
201. Schroeder U. von. Buddhist sculptures in Tibet. – Visual Dharma Pub., 2001. – 1343 p.
202. Schroeder U. von. Empowered Masters: Tibetan Wall Paintings of Mahasiddhas at Gyantse. – Serindia Publications, 2006. – 224 p.
203. Simpson W. Buddhist Praying Wheel. – Kessinger Publishing, 2003. – 312 p.
204. Singer J.C., Denwood Ph. (eds.) Tibetan art: towards a definition of style. – Laurence King Publications, 1997. – 319 p.
205. Snellgrove D.L., Richardson H.E. A Cultural History of Tibet. – London: Weidenfeld & Nicolson. – 307 p.
206. Snodgrass A. Symbolism of the Stupa. – Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1985. – 469 p.
207. Stoddard H. Early Sino-Tibetan Art. – Orchid Press, 2009. – 140 p.
208. Stratton E. The Evolution of Indian Stupa Architecture in East Asia. – Vedams eBooks (P) Ltd, 2002. – 154 p.
209. Stupa Cult and Symbolism / Lokesh Chandra, G. Roth, F.-K. & E. K. Tanakaa. – Yamamoto and Sharma, 2009. – 246 p.
210. Stupa or Chorten [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.khandro.net/ritual_stupa_1.htm.

211. Surhone L.M., Timpledon M.T., Marseken S.F. Namkha. – VDM Verlag Dr. Mueller E.K., 2010. – 120 p.
212. Tanako K. Absence of the Buddha Image in Early Buddhist Art. – D.K. Printworld, 1998. – 257 p.
213. Thangkas Buddhist Painting of Tibet. – Hong Kong: Commercial Press, 2004. – 292 p.
214. Thondup T. Enlightened Journey: Buddhist Practice as Daily Life. – Shambhala: Boston & London, 2001. – 298 p.
215. Trungpa Ch. Visual Dharma: The Buddhist Art of Tibet. – Taylor & Francis, 1975. – 142 p.
216. Tucci G. Indo-tibetica 3: I templi del Tibet occidentale e il loro simbolismo artistico. 2 vols. – Roma: Reale Accademia d'Italia, 1935–1936.
217. Tucci G. Indo-tibetica 4: Gyantse ed i suoi monasteri. 3 vols. – Roma: Reale Accademia d'Italia, 1941.
218. Tucci G. Stupa: Art, Architecture and Symbolism. – South Asia Books, 1988. – 154 p.
219. Tucci G. Tibetan Painted Scrolls. 3 voll. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1949.
220. Tung R.J. A Portrait of Lost Tibet. – University of California Press, 1996. – P. 19.
221. Veleanu M. Tibetan Artifacts. – Schiffer Pub., 2009. – 256 p.
222. Waddell L.A. The Buddhism of Tibet Or Lamaism. – Cosimo, Inc., 2007. – 624 p.
223. Waddell L.A. Tibetan Buddhism: with its mystic cults, symbolism and mythology, and in its relation to Indian Buddhism. – Kessinger Publishing, 2004. – 636 p.
224. Xiong W. Tibetan arts. – 五洲传播出版社, 2005. – 109 p.
225. Yeshe T. The Essence of Tibetan Buddhism. – Toronto, 2001. – 95 p.