

УДК 243.4

БУДДИЙСКАЯ ТАНКОПИСЬ И ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНОПИСЬ: НЕКОТОРЫЕ МОМЕНТЫ СХОДСТВА

Г. В. Нурова

Калмыцкий государственный университет

Поступила в редакцию 25 января 2010 г.

Аннотация: в статье проводятся некие параллели между изобразительными традициями христианства и буддизма, представлена попытка выявить общую культурологическую составляющую двух несхожих религиозных традиций; на основе высказываний авторитетных исследователей, философов сравниваются методы и последовательность работы православных иконописцев и художников-танкописцев. Нравственность, чистота в жизни создателей святых образов, а также неукоснительное следование канонам, выработанным в сакральном искусстве, – это слабые стороны духовного искусства, служащего проводником религиозных идей, вдохновляющие своих последователей на нравственные подвиги. О сходстве двух изобразительных традиций упоминал в начале XX в. известный востоковед Ю. Рерих, оставляя тему открытой для исследований и анализа.

Ключевые слова: танкопись, иконопись, традиция, Бодхисаттвы, Будда, мудры, канон, творчество, стиль.

Abstract: in the present article the author draws some parallels between painting traditions of Christianity and Buddhism, and tries to reveal the common culturological component of the two religious traditions share. Based on the statements of authoritative researchers, G. Nurova compares the methods and the sequence of work of orthodox icon painters and thanka painters where she finds a lot in common. The morals, spiritual purity of holy image painters as well as their strict compliance with the sacral art canons are the components of spiritual art which conducts religions ideas.

Key words: thanka painting, icon painting, traditions, Bodhisattvas, Buddha, mudras, canon, creative work, stile.

Будучи искусством, возникшим на земле древней Индии, буддийская иконография имеет в своем арсенале множество способов пластического выражения идеи как таковой, в их число входят формообразующие символы, абсолютно четкие, пронесенные сквозь века, математические схемы и чертежи с известными заданными пропорциями, – всё это объединено общим понятием канона.

Канон – знаковая система, зародившаяся в начале религии, впоследствии ставшая каркасом, скелетом религиозного искусства, переживая уже третье тысячелетие, соблюдается последователями всех школ-стилей в буддизме. Передача пропорций тел Будд, Бодхисаттв имеет давнюю традицию, и мастер из Держе (Кхам – Вост. Тибет) нарисует Бодхисаттву Авалокитешвару в тех же пропорциях, что мастер – танкописец из Лхасы

(Центральный Тибет). Это же правило можно отнести к замечательным произведениям монгольского и ойратского буддийского искусства, потому что система пропорций давно зафиксирована в руководстве и изучается повсюду. Пропорции божеств как мирных, так и гневных имеют свои точные размеры, у каждого из них определенные нежные или грозные лики и атрибуты в руках.

Проблема религиозного искусства и современности состоит в том, что каждое время рождает свои идеалы, героев, символы и понятия. Язык разных народов как средство общения претерпевает изменения, трансформируется, упрощаются его устаревшие формы, появляются новые словообразования, но язык танкописи неизменен и имеет своих почитателей, аудиторию. Другой вопрос, насколько язык танкописи соответствует требованиям, насколько вызывает отклик у ее сегодняшних приверженцев. Это не вопрос религиозного искусства: если бы оно было пропагандистом «идеи о пробуждении» с желанием привлечь под свои знамена как можно большее число последователей, то оно как искусство в целом подвергалось бы изменениям каждый век, полстолетия, но концепция светского искусства не подходит под существующую понятийную систему танкописи.

Современность выдвигает несколько задач перед видом древнего религиозного искусства: сохранение традиций, возможность «выживания» в нынешнем мире, перспективы развития в будущем. Для решения проблем, обозначенных нами, необходимо время, расставляющее все на свои места, поэтому стоит обратиться к прошлому в танкописи, перед тем как попытаться понять будущее. В этом искусстве, как ни в каком ином, пожалуй, в наиболее сильной мере выражены канонические, консервативные тенденции. В принципиальной приверженности к канону, в своем стремлении не изменять даже малейших деталей буддийское искусство схоже с православной иконописью. О продолжении и соблюдении классических буддийских традиций в Республике Калмыкия можно говорить на примере росписей в Аршанском хуруле «Геден Шеддуп Чой Корлинг» – «Сякюсн сюме» и Центральном хуруле «Золотая Обитель Будды Шакьямуни» – «Бурхн Багшин Алтн Сюме». Как икона в Православии не мыслилась «произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит *соборному делу Церкви* (курсив наш. – Г. Н.)» [1, с. 207], так и буддийская танка – наглядное полотно – выразитель Учения Будды, в котором каждый жест и деталь есть персонифицированное понятие, религиозный символ в философской традиции. Сходство в определенных вопросах с христианской иконописью отмечал в свое время еще известный исследователь Востока Ю. Рерих. Не пытаясь объединить все религии в одно целое, проанализируем некоторые моменты сходства в религиозном искусстве.

Ю. Н. Рерих подчеркивал сходство последовательности (стиля) работы русских и тибетских мастеров, а также монгольских рисовальщиков.

Как он отмечал, последовательность заключается в следующем: сначала полностью наносится рисунок с учетом мельчайших деталей, затем

художник приступает к живописи. Нанесение рисунка совершается с помощью трафаретов, что, по его мнению, породило несколько «скованный стиль рисунка» [2, с. 27], «трафарет прикладывается к поверхности, на которую должно быть нанесено изображение, затем берется игла, с помощью которой копируется оттиск. Пунктирные линии, нанесенные таким образом, затем прописывают красной или черной тушью. Интересно, что точно такой же метод бытует среди русских иконописцев». Впрочем, по словам танкописца Тубтена Гонпо, руководившего росписями в «Золотой Обители Будды Шакьямуни» – «Алти Сюме», уважающий себя старый, хороший мастер редко пользуется трафаретом (размечая и рисуя все от руки), но если речь идет о монументальных росписях на стенах хурулов, дацанов, то размеры изобразительных плоскостей вынуждают делать предварительно «картон».

В наши дни, выполняя танку на заказ для частного лица или храма, буддийские художники, так же как их предшественники, в первую очередь, занимаются рисованием; тщательно вычерчивают всю основу – тонкий линейный рисунок с мельчайшими деталями и элементами, и лишь после того, как завершена вся композиция в рисунке, принимаются за живопись, за саму роспись. Причем последовательность рисования в буддизме и в православии имеет некоторое сходство: «сначала основные фигуры, затем в порядке очередности окружающие и, наконец, небо, холмы, деревья и т.д.» [2, с. 30].

Композиционные схемы построения картинной плоскости сходны в обеих религиозных традициях тем, что фигура главного лица в иконе и в «танке» изображается более крупной, более доминирующей, нежели остальные. Это логическое и понятное для каждого человека построение доминанты в композиции сакральных изображений знакомо многим по образцам музейных коллекций и храмовых алтарей. Рассматривая композицию построения икон, условно вписываемую в формы квадрата, круга и других геометрических фигур, можно констатировать некоторое сходство с геометрией построения фигур божеств буддийского пантеона: S-образность изгиба фигуры Ноган Дярке (Зеленой Тары) и др. общеизвестна знатокам буддийской танкописи.

При анализе и сопоставлении двух различных религиозных традиций становится очевидным, что «пейзажи, в особенности манера изображения гор, скал и облаков схожи в обеих школах» [2, с. 30]. Пейзаж в понимании европейца и восточного художника имеет различное значение. Если в европейской традиции он дополняет образ мира, то в восточном искусстве он – часть самого образа портретируемого.

Перед художниками сакрального искусства стояла задача передать с максимальной выразительностью трехмерное пространство на двухмерной плоскости, донести идеи духовности до зрителя, ища в нем не стороннего наблюдателя, а участника процесса. В русской иконописи применение принципа «обратной перспективы» ошибочно принималось ранними исследователями за незнание иконописцем законов линейной перспективы, за научное невежество. Более позднее изучение традиций

рисунка и компоновки в православной иконописи позволило говорить о намеренной заданности подобного решения, о принципе «монокулярного зрения», о том, что в иконе изображение воспринимается «как целое, замкнутое в себе пространство» [3, с. 18], а также происходит вовлечение человека через изображение в особое движущееся действие, когда постепенно раскрываются все стороны и грани бытия.

Зритель вовлекается в движение *микромира*, в динамику пространства. В этом микромире есть внутренняя и внешние сферы, причем зритель смотрит как бы одновременно и снаружи и внутри. Возникает вопрос об умении *чтения* картины, о порядке чтения, «который различается в разных культурах». Что касается прочтения буддийского религиозного изображения, то язык танкописи раскрывается не сразу, более того, он становится открытым, понятным и близким по мере изучения верующим adeptом философии, по мере продвижения его в глубь Учения, через слушание Дхармы, через размышления. Существуют разные уровни трактовки буддийских символов – внешний и внутренний, явный и скрытый. Внешний уровень объяснений связан с поверхностным описанием видимого объекта, а внутренний, скрытый смысл танки отражает аспекты буддийской философии.

Внимательному исследователю станет ясно, что в загадочных изображениях Будд и Бодхисаттв, защитников, пугающих своей необыденной яростной мимикой и украшениями, скрыт свой смысл, свой шифр, свой язык. Этот язык содержится в «мудрах» (сакральных жестах) Будд, в их цветовых характеристиках, в различных позах и атрибутах божеств. Язык, которым владел древний буддийский танкописец, зашифрован, работу художника-танкописца можно также сравнить с работой православного иконописца, которую известный теоретик, исследователь русской иконописи Л. Ф. Жегин именует «подходом дешифровщика». То есть по-прежнему в культурах религий существует определенная «система передачи изображения», требующая специальных теософских объяснений, специального перевода на язык человеческого общения.

Ряд сходных черт в подходе к изображению между религиозными выражениями разных идей в искусстве можно продолжить, развивая тему о восприятии древней живописи как «некоторого текста, записанного на неизвестном нам языке» [4, с. 4].

Но в отличие от иконографии, где «религиозное изображение может быть интерпретировано в разных системах, в том числе в той системе изображения действительности, которая воспринимается как естественная (и единственная)», в «танкописи» интерпретация зрителем изображения возможна лишь в случае незнания им шифра, «языка» древнего буддийского искусства. Существует несколько трудов по тибетскому буддийскому искусству, в частности, Ю. Рерих писал о тексте «Вайдурья серпо», также есть указания на то, что Далай-лама V лично составил несколько трактатов по искусству [2, с. 30]. С древнейших времен руковод-

ством для художника-танкописца считается труд ближайшего ученика Будды – Шарипутры «Читралакшана», с описанием духовных типов людей с присущими каждому типу внешностью и поведенческим аспектом. Общим для системы танкописного искусства является то, что каждый большой лама-танкописец передает ученикам знания по своей системе, как его в бытность учили наставники. Интерес вызывает факт, что до сих пор, уже в XXI в., мастера учат молодых танкописцев, каждый по своим текстам, и здесь прослеживается устойчивая практика личной передачи знаний от учителя к ученику.

«Искусство есть живое выражение религии» [5, с. 55], – сказал один исследователь буддийского мира. С этим высказыванием можно согласиться, приняв во внимание тот факт, что у очень многих последователей буддизма, не зависимо от степени их философской образованности, осведомленности, в личных коллекциях практически всегда есть «буддийские иконы» – танка, с изображенными на них фигурами пробужденных существ.

«Живое выражение религии» имеет продолжение и развитие во временном пространстве и территориальном: от предгорий Гималаев до сибирской тайги (Бурятия) и современной российской полупустыни (Калмыкия), – это пути прохождения буддийского искусства.

На наш взгляд, логична и связь «страннического характера жизни тибетского художника», т.е. передвижения художников из одного места в другое, в зависимости от заказа, с распространением и целостной общностью канона повсюду в Тибете, а затем в Монголии как исторической преемнице танкописи. В связи с этим нельзя не вспомнить «страннический характер» работы древнерусских иконописцев – Андрея Рублева, Феофана Грека и др. Они выполняли работу в разных местах: Москве и Владимире, т.е. исполняли заказ и ехали туда, где существовала потребность в иконописных образах.

Сходство в танкописи и иконописи состоит также и в групповом характере работы над росписями: в Калмыкии, после официального открытия хурула «Геден Шеддуп Чой Корлинг» («Обитель просвещенных монахов») – «Сякюсн сюме» (калм.) вблизи г. Элиста, работы велись группой танкописцев. Руководил росписями талантливый калмыцкий танкописец Эрдни Немгиров. Он ученик прославленного мастера Ламы Санге Еше, основавшего в Дхарамсале школу тибетской танкописи, из стен которой вышли и разъехались по всему миру его ученики.

После работ в «Геден Шеддуп Чой Корлинг» членами этой группы были также созданы росписи в хуруле п. Комсомольский, на востоке республики. В недавних работах по росписям «Алти Сюме» приняли участие десять человек, их руководителем был танкописец из Индии Тубтен Гонпо.

Значение тибетского термина «танка» (than-ka) переводилось Ю. Рерихом как *знамя* [2].

Если перевод Рериха не является ошибочным, то интересным представляется очевидная параллель между рисовальщиком в иконописи и

значением слова «танка» – «знамя». Тот, кто рисует, в иконописи именуется *знаменщиком*, а того, кто пишет красками, называют *красильщиком*. Важность рисовальщика в обоих видах религиозного искусства несомненна и, более того, имеет определенное терминологическое смысловое сходство.

Интересным представляется то, что в православии иконописцы делятся на тех, кто рисует, наносит рисунок иконы, и тех, кто пишет, непосредственно наносит краски. Подобное разделение обязанностей при создании крупных фресок-росписей наблюдается и в буддийском искусстве. Есть еще один немаловажный факт, связанный с личностно-психологическим аспектом творчества в создании танок. С древнейших времен и до нашего времени, не указываются имена авторов буддийских росписей и танок, таким образом, осуществляется на практике принцип «непривязанности» (к славе, к почестям), которые, возникнув и будучи возвращенными, в сознании сами по себе питают тщеславие и гордыню («его») человека, привязывая его к материальному миру, полному страданий.

В православном искусстве иконописцы традиционно не подписывают свои иконы. Они должны вести себя добропорядочно, «быть смиренны и кротки, соблюдать чистоту как душевную, так и телесную, пребывать в посте и молитве и часто являться за советами к духовному отцу» [1, с. 211]. Поразительно сходство требований, предъявляемых к проводникам высших идей – художникам. Хороший танкописец соблюдает нравственность, чистоту, совершает особые обряды и занимается медитацией. Важнейшим в работе танкописца является следование указаниям Учителя, Духовного наставника и недопущение ошибок. Каждый из буддийских мастеров помнит и чтит своего Духовного наставника, но эта тема огромна (если вести разговор о почитании Учителя, Ламы, Гуру, то это тема отдельного исследования) и связана с принципом веры и почитания личного Учителя в буддизме вообще: от принятия в нем Прибежища и полного вверения себя ему, до руководства им процессом умирания.

Танкописец Тхуптен Гонпо, руководивший работами в хуруле Калмыкии «Золотая Обитель Будды Шакьямуни», подчеркивал важность упрочения альтруистической мотивации буддийских художников-авторов: «Если вы заметили, мы не ставим подписи под своими работами, это важный принцип буддийского «танкописца», мы не занимаемся собственно творчеством («individual art» – авторским искусством). Неважно, кто писал тот или иной участок танки, мы все делаем одно дело, оно направлено на благо живых существ, на благо процветания Учения». Если сравнить мотивы светского художника, который берется за кисть, движимый мыслью показать миру самого себя, свою индивидуальность, свои концепции, выраженные с помощью изобразительных средств, то в сакральном каноническом искусстве, прежде всего, превыше всего выступает идея духовности, претворения в жизнь

принципов религиозной наглядности – буддийской философии, истории, мифологии.

Этот подход имеет разительное сходство с правилом написания православных икон, ведь имена великих русских иконописцев дошли до нас по случайности, оставшись в записях исторических хроник.

Также в подходе к понятийному содержанию священных для верующих изображений наблюдается много общего между православным образом и буддийской танкой.

Вот что писал П. Флоренский о значении православной иконы: «...Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви, и даже если по тем или иным причинам икона от начала до конца написана одним мастером, то... идеальное соучастие в ее написании других мастеров подразумевалось: ...соборность в работе непременно подразумевается... а в иконе главное дело в незамутненности субъективным соборно передаваемой истины; и если вкрадывающиеся субъективные трактовки будут в иконе взаимно уравновешены, если мастера будут взаимно поправлять друг друга в произвольных отступлениях от объективности, то это-то и требуется» [1, с. 502–504].

Подобная общность, именно совместная работа над религиозными каноничными изображениями в буддийском храме, необходима с точки зрения чистоты преемственности буддийских образцов, верности передаче изображения. В ней не допускается введение творческого (субъективного) начала, тем более, фантазийного, непохожего на других, выделяющегося чем-либо, так как задача – не выделиться, а выполнить все как подобает, согласно канонам. Но все же есть одно «но» – личностные (субъективные) незначительные трактовки возможны: в написании пейзажей, фона, на котором изображены Будды, Бодхисаттвы. Вот отчего сейчас, по прошествии многих лет, мы можем отличить калмыцкую танку от тибетской и бурятской, зачастую по пейзажному фону или по деталям, характерным для флоры определенного региона.

Поразительна эта небольшая уловка личности, творящей духовное искусство, та, казалось бы, малая, но, при анализе всей строгости принципов написания танок, существенная мера свободы, необходимая мыслящему индивидууму.

Допуск вольности позволяет художнику сохранить национальную индивидуальность, передать особенности колорита той или иной местности.

В заключение этого сравнительного анализа, отнюдь не полного, требующего дополнительных исследований, мы делаем вывод о некоторой общности культурных коннотаций, возникших в древности, первооснова которых лежит в духовно-нравственной плоскости, составляющей фундамент различных религиозных воззрений.

Литература

1. *Флоренский Павел*. Сочинения : в 4 т. / Павел Флоренский. – М., 1996. – Т. 2.
2. *Рерих Ю. Н.* Тибетская живопись / Ю. Н. Рерих. – Самара : Агни, 2000.
3. *Успенский Б. А.* К исследованию языка древней живописи. Язык живописного произведения / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1969.
4. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения / Л. Ф. Жегин. – М. : Искусство, 1969.
5. *Говинда Ангарики*. Путь белых облаков / Ангарики Говинда. – М. : Беловодье, 2008.

Калмыцкий Государственный Университет

Нурова Г. В., преподаватель, аспирантка кафедры философии

E-mail: gerel.nurova@mail.ru

Тел.: 8(84722) 3-89-84

Kalmyk State University

Nurova G. V., Lecturer, Post-graduate Student of the Philosophy Department

E-mail: gerel.nurova@mail.ru

Tel.: 8(84722) 3-89-84