

*Нурова Герля Владимировна, аспирантка Калмыцкого государственного университета*

## ТАНКОПИСЬ КАК КОНСТАНТА БУДДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ (рецензирована)

*Статья посвящена анализу танкописи как константы буддийской культуры. Особое внимание уделяется художественным канонам танкописи – иконометрии и иконографии.*

*Ключевые слова: иконография, иконометрия, кононы, танкопись, буддийская культура.*

*Nurova Girija Vladimirovna, postgraduate of Kalmyc State University.*

## TANKA WRITING AS A CONSTANT OF BUDDHIST CULTURE

*This article analyzes tankas as constants of Buddhist culture. Special attention is paid to the artistic canons of writing tankas – iconometrics and iconography.*

*Keywords: iconography, iconometrics, canons, tanka writing, Buddhist Culture.*

Человеческая культура, согласно Ю. М. Лотману, в целом может быть представлена как совокупность текстов, однако, с точки зрения исследователя, точнее говорить о культуре как о механизме, создающем совокупность текстов, и о текстах как о реализации культуры [1]. Таким образом, не только вербальная информация, но и различные культурные артефакты, в частности, кино, музыка, фотография, архитектура и др., являются текстами, подчиняются семиотическим законам и изучаются как семиотические системы.

Произведение изобразительного искусства (живописное полотно, картина) правомерно также рассматривать как эстетически значимый текст с его цельностью, связностью его элементов и формально-содержательным единством. Эстетический текст-изображение представляет собой отграниченное, замкнутое в себе конечное образование, главными признаками которого являются наличие специфической имманентной структуры, высокая значимость категории пространственной «границы» – рамы, а также тяготение к панхронности.

Произведение изобразительного искусства можно назвать *панхронным* текстом, поскольку в отличие от линейно протекающей во временной последовательности вербальной информации, текст-изображение не имеет временных границ коммуникации с реципиентом: с момента его создания и сколь угодно долго (до момента его физического уничтожения) объект коммуницирует с аудиторией, иначе говоря, его *коммуникативная сила постоянна*. «Не надо предпринимать специальных усилий по воплощению духа времени – он дышит в художнике и в модели. Не важно, какое на дворе тысячелетие – достаточно быть честным и талантливым наблюдателем, дабы в лице проступил лик...» [2].

Эстетический текст-изображение можно назвать и *пантопохронным* текстом с позиций не только временных, но и пространственных, так как для благоприятного протекания эстетической коммуникации не представляет неразрешимой проблемы и культурная (а тем самым часто – и пространственная) отдаленность адресанта от адресата (например, японское, китайское и др. искусства при всех отличиях от, например, европейского могут вполне успешно восприниматься европейским адресатом, разумеется, подготовленным к инокультурному артефакту), в связи с чем произведение изобразительного искусства может быть названо также *панкультурным* текстом.

Итак, произведение изобразительного искусства, или изобразительный текст в своем основном, «чистом» виде функционирует как иконический (основанный на знаках-изображениях), континуальный (непрерывный, сплошной) пространственный (имеющий два измерения на плоскости) семиотический текст.

В данном контексте особый интерес представляет анализ буддийской танкописи. Отметим, что данные исследования интересны не только сами по себе, но раскрывают тонкие линии кросскультурных взаимодействий в буддийском мире.

Исследования буддийской танкописи связаны с изучением художественного канона, который представляет собой уникальный свод правил, числовых и структурных особенностей произведений искусства. Напомним, что художественный канон включает в себя два важных раздела: *иконометрию* – особого рода систему пропорциональных отношений, создающих числовую (количественную) модель произведения, и *иконографию*, которая дает строго определенную систему изображений персонажей пантеона, их символично-атрибутивный комплекс.

Стоит отметить, что сама иконометрия в средневековом Тибете входила в состав «пяти высших областей наук», относилась к разделу «Техника» и в свою очередь делилась на три высших и низших разряда: «искусство тела», «искусство речи», «искусство мысли». В высший разряд – «искусство тела» – входили культовая архитектура, скульптура и живопись [3].

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

Буддийская танкопись претерпела много изменений, разветвлена, делится на несколько школо-направлений: менса, менри, гадри (гаджи). Пропорции тел Будд, Бодхисаттв имеют свою традицию, и мастер из Дерге (Кхам - Восточный Тибет) нарисует Бодхисаттву Авалокитешвару в тех же пропорциях, что мастер – танкописец из Лхасы (Центральный Тибет). То же можно отнести к замечательным произведениям монгольского и ойратского буддийского искусства. Это связано с тем, что система пропорций четко зафиксирована в каноне и изучается повсюду. Пропорции божеств как мирных, так и гневных имеют свои точные размеры, у каждого из них определённые нежные или грозные лики и атрибуты в руках. Буддийская танка – наглядное полотно – выражает Учение Будды, в котором каждый жест и деталь есть персонифицированное понятие, символ в философской доктрине.

Значение тибетского слова «танка» (*than-ka*) по Ю. Рериху переводится как знамя. Ещё более интересным является 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. Написание танок осуществляется в следующей последовательности: сначала наносится полностью рисунок с учётом мельчайших деталей, затем – художник приступает к живописи. Нанесение рисунка совершается с помощью трафаретов, что, по мнению Ю.Рериха, породило несколько «скованный стиль рисунка» [4]. Трафарет прикладывается к поверхности, на которую должно быть нанесено изображение, затем берётся игла, с помощью которой копируется оттиск. Пунктирные линии, нанесённые таким образом, затем прописывают красной или чёрной тушью. Впрочем, по словам танкописца Гонпо, руководившего росписями в хуруле «Алти Сюме» (г. Элиста, Республика Калмыкия), уважающий себя хороший мастер никогда не пользуется трафаретом, но если речь идёт 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 краски, за саму роспись. Причём, последовательность рисования в буддийской и православной религиозной традиции имеют некоторое сходство: «сначала основные фигуры, затем в порядке очерёдности окружающие и, наконец, небо, холмы, деревья и т.д.» [5]. Композиционные схемы построения картинной плоскости сходны в том, 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, с большой уверенностью можно констатировать сходство с геометрией построения, рисования мандал (вот где геометрия почти в чистом виде), а также многих божеств буддийского пантеона: S-образность изгиба фигуры Ноган Дярке (Зелёной Тары) и др.

При написании танок перед художниками стоит сложная задача передать с максимальной выразительностью трёхмерное пространство на двухмерной плоскости, донести идеи духовности до

зрителя, ища в нём не стороннего наблюдателя, а участника процесса. 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 адептом философии, по мере продвижения им вперёд, через слушание Дхармы, через размышления. Существуют разные уровни объяснений буддийских символов – внешний и внутренний, явный и скрытый. Внешний уровень объяснений связан с поверхностным описанием видимого объекта, а внутренний, скрытый смысл касается сложных аспектов буддийской философии.

Наблюдателю становится ясно, что в загадочных изображениях Будд и Бодхисаттв, защитников, пугающих своей необычной 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, это зашифрованный язык. Т.е., в религиозных культурах существует определённая «система передачи изображения», требующая специальных объяснений, специального перевода на язык человеческого общения.

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 известных трудов по тибетскому буддийскому искусству («Вайдурья серпо», кроме того, есть указания на то, что Далай-лама V лично составил несколько трактатов по искусству буддийской танкописи). С древнейших времён руководством для художника-танкописца считается труд ближайшего ученика Будды - Шарипутры «Читралакшана» с описанием духовных типов людей, с присущей каждому типу внешности и поведенческого аспекта. Но общего для всех большого труда по танкописи нет, т.к. каждый известный лама-танкописец передаёт ученикам знания по своей системе, как его в свою очередь учили наставники.

Ещё один немаловажный факт, связанный с личностно-психологическим аспектом творчества в создании танок. При их написании не указываются имена авторов буддийских росписей и танок (шютенов). Таким образом, на практике осуществляется 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. Так, например, танкописец Тхуптен Гонпо в своей речи, посвящённой окончанию основных росписей в Центральном хуруле «Алти Сюме», подчёркивал важность упрочения альтруистической мотивации неизвестных буддийских 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 берётся за кисть движимый мыслью показать миру самого себя, свою индивидуальность, свои концепции, выраженные с помощью изобразительных средств, то в сакральном каноническом искусстве прежде всего выступает идея духовности, претворения в жизнь принципов религиозной наглядности - буддийской философии, истории, мифологии. Танкописец, человек, пишущий божеств, несёт огромную ответственность за точность, верность передачи образа божества.

Настоящий (соответствующий канонам) танкописец соблюдает нравственность, чистоту, совершает особые обряды и занимается медитацией. По свидетельству современных живописцев сакрального буддийского искусства, художник получает особое посвящение в танкописцы – инициацию, после которой, он считается посвящённым художником. Кроме того, по тибетской системе, художники традиционно заучивали описание божеств, эти описания, зачастую являлись, выдержками, отрывками из «садхан» (канонических текстов), где описывается внешность отдельно взятого божества. Важным в работе танкописца является следование указаниям Учителя, Духовного наставника и недопущение ошибок.

Существует разница между танкописцем-монахом и танкописцем-мирянином. Считается, что благословение танки, выполненной гелюнгом, несравненно больше, нежели танки, написанной рукой мирянина. На этот вопрос мы находим следующий ответ: важен объект, объект опоры, т.к. танка является опорой для медитации; компоненты, составляющие части, из которых родилась танка, должны быть чисты. Автор-монах, соблюдающий обеты монаха-бхикшу, создающий божество, является чистым объектом. Зарождённая им мотивация, это мотивация монаха, духовного сына Будды, и потому танка будет иметь большую сакральную силу.

Канон буддийского искусства, в части иконометрических схем, представляет собой символы, числовые зависимости, он являлся константой культуры в прошлом. В современных условиях, он не только возродился вновь, но и оказывает мощное воздействие на современную буддийскую культуру в целом. Кроме того, в нем воплощаются высшие духовные ценности – Любовь, Истина и Красота, в особом этно-религиозном оформлении. Канон является основанием для гармоничного синтеза различных видов искусства – архитектуры, скульптуры, живописи. Таким образом, по всем ключевым атрибутам – продолжительности существования, глубине проникновения в различные формы культуры, способности при благоприятных условиях возродиться и вновь стать ключевым, формообразующим элементом в культуре можно считать художественный канон буддийской танкописи осевой константой буддийской культуры.

#### **Литература:**

1. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992.
2. Лентяшин В. Портрет столетия // Общая газета. 2001. № 48.
3. Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 93.
4. Рерих Ю.Н. Тибетская танкопись. Самара, 2000. С. 27.
5. Рерих Ю.Н. Тибетская танкопись. Самара, 2000. С. 30.