ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

И. В. Арсентьева

ОСОБЕННОСТИ ЖИТИЙНЫХ ИКОН БУДДИЙСКИХ СВЯТЫХ В ТИБЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ XIV–XVI ВЕКОВ

Статья посвящена тибетским житийным иконам двух буддийских святых Падмасамбхавы и Миларепы. Рассматриваются не только общие принципы тибетской буддийской иконографии, применяемые в анализируемых памятниках, но и присущие только этим сюжетам характерные особенности. В статье выявлены свойственные каждому из изображаемых жизнеописаний наборы эпизодов, специфические иконографические элементы и изобразительные приемы.

Ключевые слова: тибетская религиозная живопись, танка, буддийская житийная икона, Миларепа, Падмасамбхава, биографии буддийских святых.

I. Arsentieva

The Features of Hagiographical Icons of Buddhist Saints in the Tibetan Paintings of the 14-16 Centuries

The article deals with Tibetan hagiographical icons of the two Buddhist Saints Padmasambhava and Milarepa. The general principles of Tibetan Buddhist iconography and the distinctive features of their plots. The sets of the episodes the specific iconographical elements and painting techiques are described.

Keywords: Tibetan religious painting, thangka, Buddhist Life Story icons, Milarepa, Padmasambhava, biography of the Buddhist saints.

Возникновение житийного жанра в тибетской живописи связано с индийской культурной и религиозной традицией. Одним из первых жизнеописаний, изображаемых на танке, явилась биография Будды Шакьямуни. Рецепция буддийского учения в Тибете была ознаменована сложением местных буддийских школ, и «уже во второй половине XI — начале XII в. число сочинений тибетских авторов начинает преобладать над переводными сочинениями» [3, с. 138]. В тибетской живописи появляются сюжеты с изображением житий тибетских святых и учителей. Как отмечает К. М. Герасимова, «для житийных икон… не существовало канонических правил. Житийная тема компоновалась свободно, исходя из описания сюжета и бытующих художественных традиций одной или нескольких иконописных школ» [2, с. 264]. В конце XV–XVI века окончательно оформляется иконографический облик божеств буддий-

ского пантеона и различных канонических сюжетов.

В рамках этой статьи будут рассмотрены танки двух тибетских учителей — Падмасамбхавы и Миларепы. В них отсутствует фиксированная схема воспроизведения жизнеописания, как, например, в случае с Буддой Шакьямуни. Но при этом каждое воспроизведенное на танке житие обладает особенностями и объединяет в себе как общие принципы тибетской буддийской изобразительной традиции, так и характерные только для этого сюжета художественные приемы. Житийная танка в традиционной тибетской иконописи является зримым воплощением текста определенной биографии (намтара) в живописных образах в рамках сложившегося изобразительного канона.

Имя Падмасамбхавы, или Гуру Ринпоче («Драгоценный Учитель»), индийского учителя-тантрика, тесно связано с историей буддизма в Тибете и с одной из влиятельных тибетских школ ваджраяны — ньингмапа, «традиции ранних переводов». Последователями ньингмапа он почитается как второй Будда, воплощение будды Амитабхи. Личность Падмасамбхавы, несмотря на его мифологизированную биографию (чудесное рождение из цветка лотоса и многочисленные легендарные подвиги, окруженные ореолом мистики и тайны), является, скорее всего, исторической [8, с. 96]. Известно, что Гуру Ринпоче посетил Тибет в VIII в. [5, с. 224] по приглашению тибетского цэнпо Трисонг Децэна (742–797 гг.) с целью способствовать распространению и укоренению учения Будды в этом регионе. Во время своего пребывания в Тибете, согласно некоторым источникам, Падмасамбхава принимал участие в строительстве монастыря Самье [8, с. 78; 5, с. 81–82].

Житийные танки Гуру Ринпоче разнообразны как по художественному воплощению, так и по содержанию. Можно выделить две группы икон: первая — включает в себя эпизоды канонического изложения биографии буддийских святых — обстоятельства рождения, юность, обучение и т. д. Вторая — представляет исключительно духовный путь, посвящения и практики и обладает эзотерическим содержанием.

Ранние изображения жития Падмасамбхавы относятся к XIV в., как, например, танка из частной коллекции [7, с. 177]. Повествование развертывается против часовой стрелки вокруг доминирующей в композиции центральной фигуры учителя. Слева изображены события из жизни Падмасамбхавы в Индии, справа — его пребывание в Тибете. Среди изображенных сцен из жития — большой эпизод чудесного рождения, восемь проявлений Гуру Ринпоче, монастырь Самье, многочисленные пещеры с сокрытыми в них сокровищами терма, чистая земля Великолепный Медный Рай Падмасамбхавы. По предположению Дж. Туччи, эта танка входила в состав серии, остальные картины которой неизвестны [7, с. 176]. В композиционную структуру рассматриваемого памятника включены образы буддийских божеств, таких как Ваджрапани, Ваджраварахи, Ваджракилая, чьи практики совершал Падмасамбхава и которые являются неотъемлемой частью иконографии жития Гуру Ринпоче.

Характерной чертой житийных икон Падмасамбхавы является изображение различных чудесных явлений, а также гневных тантрических божеств. Это придает мистический, фантастический оттенок живописной трактовке жизнеописания, и при этом также визуально создается неповторимый и запоминающийся образ.

Помимо собственно изображения жизненного пути Гуру Ринпоче, в тибетской живописи существуют изображения отдельных эпизодов его жития, которые имеют самостоятельное значение в буддийской религиозной практике. Это, прежде всего, иконографическая композиция «Восемь проявлений Гуру Падмасамбхавы», которая основана на биографии учителя и связана с той частью его жизнеописания, которая обладает в большей степени сакральным зна-

чением. Как отмечено выше, восемь форм входят в структуру житийной танки Падмасамбхавы. Однако существуют изображения только этих восьми образов. «Падмасамбхава в своих различных манифестациях является центральным божеством многих тантрических практик» [4, с. 45]. Изображение восьми форм учителя — это своего рода квинтэссенция всего его духовного пути, образы, являющие собой символические изображения различных этапов его самосовершенствования.

Еще одним сюжетом, основанным на жизнеописании Падмасамбхавы, является изображение Великолепного Медного Горного Рая Гуру Ринпоче. Его описание содержится в религиозных текстах школы ньнгмапа, в том числе и в житийной литературе. Божественная сфера пребывания Падмасамбхавы, наряду с мифической страной Шамбалой, является сакральным миром, расположенным на материке Джамбудвипа, и предположительно находится за Индийским океаном, в районе Мадагаскара, или даже Африки. Культ Чистой Земли Учителя получил свое развитие в рамках буддийской махаянской концепции множественности миров.

Другим, не менее ярким образцом художественного воплощения житийной темы в тибетской иконописи, является изображение биографии тибетского святого Миларепы (1040–1123 гг.), одного из известнейших святых, второго в линии преемственности учителей школы кагью в Тибете, чья духовная деятельность и жизнь тесно связана с этим регионом. Его намтар-биография «Жизнь Миларепы» (тиб.: «Джецюн-Кахбум») относится к одному из великих свидетельств духовного преображения в мировой литературе.

Одним из ранних изображений биографии Миларепы является икона II пол. XV в. из собрания художественного музея Лос-Анджелеса. Композиционное построение этой танки соответствует определенному этапу развития тибетской живописи. Фронтальное репрезентативное изображение главного персонажа йогина Миларепы с его главными учениками —Речунгпой в белом одеянии справа и Гамбопой в красном слева, — вписано в прямоугольник, вокруг которого расположены клейма с изображением эпизодов жития. Компоновка биографических сюжетов отдельными, композиционно замкнутыми сценами, плоскостное решение, трактовка облика самого святого и его учеников берут свое начало в настенной буддийской живописи, в том числе происходящей из региона Центральной Азии Безеклика и Хара-Хото [7, с. 239]. Святой изображен сидящим на лотосовом троне в ваджрной позе, левая рука выполняет жест созерцания, правая рука приложена к уху. На этом изображении уже появляется характерный и выразительный жест «прислушивания», который типичен исключительно для иконографии Миларепы и не входит в систему канонических жестов. Его очень часто можно встретить и в позднейших произведениях с изображением святого — как живописных, так и скульптурных. Существует несколько трактовок символического значения этого жеста. Первая — связана с Миларепой как автором сборника песен «Мила Грубум», известного в переводе как «Сто тысяч песен Миларепы», продолжателем традиции тантрических песен (доха): считается, что святой, прислушиваясь к голосу вдохновенья, воспевает в песне Будду и поучает своих слушателей посредством поэтической красоты тибетского языка. Согласно второй, он держит руку высоко поднятой к уху, возможно, чтобы иметь возможность лучше слышать поучения своих наставников и дакинь [7, с. 237, 239]. По другой версии, святой пережимает на шее определенный канал для гармонизации потоков энергий в «тонком теле», или «Теле блаженства» [1, с. 57]. Но какой бы интерпретации ни отдавали предпочтение, в любом случае перед зрителем предстает возвышенный и поэтичный образ отшельника, обладающий запоминающимся и характер-

ным обликом. Следует отметить, что каждый живописный образ Миларепы, несмотря на зафиксированный в его иконографическом каноне набор знаков, символов, жестов, остро индивидуален, в чем и проявляется творческая личность художника, его эстетическая интуиция.

Помимо характерного жеста, одним из обязательных иконографических элементов священного буддийского изображения является атрибут, в качестве которого в данном случае выступает либо капала, либо глиняная чаша. Капала — чаша из верхней части человеческого черепа, — один из самых распространенных атрибутов гневных божеств, ее изображение часто встречается в буддийской живописи и символизирует собой «Мудрость» или «Знание». «Такая чаша могла заменять патру (чашу для сбора подаяния) у индийских йогинов, так как она более резко выражает отрешение от мира, символизируемое патрой: последняя все же является продуктом цивилизации, в то время как череп можно было подобрать на любом кладбище» [6, с. 94].

Глиняная чаша как атрибут Миларепы связана с конкретным эпизодом его жития. Так называемая «крапивная» чаша — оболочка, оставшаяся после того, как сам глиняный горшок разбился, — была сохранена позднее его последователями как свидетельство исключительного аскетизма святого. Об этом же свидетельствует и часто используемый цвет кожи Миларепы — серо-зеленого цвета.

Таким образом, центральная фигура тибетской житийной иконы заключает в себе в «свернутом» виде характерные, ключевые моменты текста биографии, зафиксированные различными изобразительными приемами — в виде символа-атрибута, жеста, цвета.

В биографии Миларепы, как и во многих других агиографических текстах, описание обстоятельств его жизни соседствует с описанием его духовной практики. Особенностью его намтара является, по замечанию исследователя тибетской литературы В. С. Дылыковой, активное использование символики, в частности символики чисел: «…символика чисел имеет типично космологический смысл и является отражением религиозно-мифологических представлений…» [3, с. 77].

Характерной чертой изображения биографии Миларепы в тибетской иконописи является активное включение горного пейзажа. Практически вся духовная практика святого осуществляется в горах Тибета. Горные цепи и пещеры причудливых форм служат не только фоном для разворачивающихся событий, снежные горные пики и таинственные пещерные входы обрамляют, вместе с мандорлой, центральную фигуру святого.

В рамках одной биографической темы возможны были различные варианты художественного решения, так как, по замечанию К. М. Герасимовой, «в них на первом месте стоит не построение отдельных фигур, а связь их в сюжетной композиции… более сложная смысловая организация пространства, действенная связь компонентов сюжета… отражающая уже не столько мир богов, сколько мир людей» [2, с. 264]. Каждый житийный сюжет при этом обладает свойственным только ему набором эпизодов, характерных иконографических элементов и изобразительных приемов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Герасимова К. М.* Композиционные построения в ламаистской иконографии // Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. 341 с.

2. *Дылыкова В. С.* Тибетская литература. М.: Наука, 1990. 290 с.

3. *Елихина Ю. Н.* Тибетская живопись (танка) из собрания Ю.Н. Рериха (коллекция Государственного Эрмитажа). СПб.: Гамас, 2010. 128 с.

4. Иконография Ваджраяны / Авт.-сост. Ц.-Б. Бадмажапов. М.: Дизайн, информация, картография, 2003. 624 с.
5. *Островская-мл. Е. А.* Тибетский буддизм. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002. 400 с.
6. *Терентьев А. А.* Определитель буддийских изображений. СПб.: Нартанг, 2004. 302 с.
7. *Rhie M.* and *Thurman R.* Weisheit und Liebe. 1000 Jahre Kunst des tibetischen buddhismus. Bonn, 1996. 488 s.
8. *Snellgrove D., Richardson H.* A cultural history of Tibet. Boston: Shambhala, 1986. 308 p.

REFERENCES

1. *Gerasimova K. M.* Kompozicionnye postroenija v lamaistskoj ikonografii // Voprosy metodologii issledovanija kul'tury Central'noj Azii. Ulan-Udje: Izdatel'stvo BNC SO RAN, 2006. 341 s.
2. *Dylykova V. S.* Tibetskaja literatura. M.: Nauka, 1990. 290 s.
3. *Elihina Ju. N.* Tibetskaja zhivopis' (tangka) iz sobranija JU.N. Reriha (kollekcija Gosudarstvennogo Ermitazha). SPb.: Gamas, 2010. 128 s.
4. Ikonografija Vadzhrajany / Avt.-sost.' C.-B. Badmazhapov. M.: Dizajn, informacija, kartografija, 2003, 624 s.
5. *Ostrovskaja-ml. E. A.* Tibetskij buddizm. SPb.: «Peterburgskoe Vostokovedenie», 2002. 400 s.
6. *Terent'ev A. A.* Opredelitel' buddijskih izobrazhenij. SPb.: Nartang, 2004. 302 s.
7. *Rhie M.* and *Thurman R.* Weisheit und Liebe. 1000 Jahre Kunst des tibetischen buddhismus. Bonn, 1996. 488 s.
8. *Snellgrove D., Richardson H.* A cultural history of Tibet. Boston: Shambhala, 1986. 308 p.

А. С. Бородина

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ «ИНЗЕЛЬ» КАК КОНСЕКВЕНЦИЯ НОВЫХ ПРИНЦИПОВ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА ЭПОХИ ЮГЕНДСТИЛЯ

Статья посвящена германскому художественно-литературному журналу «Инзель» (1899–1902). Журнал привнес новые принципы и новое качество в книжное искусство югендстиля и повлиял на последующее развитие графического дизайна в Германии. В статье дан небольшой экскурс в историю издания журнала. Основной акцент ставится на рассмотрение графического оформления. Новым в концепции издания явился тщательный и единообразный подход к оформлению одного отдельного номера. Проводится анализ работ сотрудничавших с журналом известных мастеров югендстиля, заложивших основы графического дизайна в Германии: Генриха Фогелера — главного представителя романтического направления югендстиля в Германии, Жоржа Леммена — представителя бельгийской ветви модерна, Томаса Теодора Гейне, и Эмиля Рудольфа Вайсса — талантливого типографа и зачинателя современного подхода в рамках понятия «Gesamtkunstwerk» — цельного оформления книги.

Ключевые слова: дизайн, графический дизайн, история графического дизайна, графический дизайн Германии, дизайн книг, югендстиль, художественно-литературный журнал.

A. Borodina

LITERARY AND ART MAGAZINE *THE ISLAND* AS A CONSEQUENCE OF THE NEW PRINCIPLES IN THE GRAPHIC DESIGN OF *JUGENDSTIL* ERA

The article regards the German literary and art magazine The Island. The magazine introduced the new principles and a new quality into the book design of jugendstil and influenced the further development of the