

УДК 74.01/.09

## Природа художественного образа в тибетских танка

**Курасов Сергей Владимирович**

Доктор искусствоведения, профессор, ректор,  
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова,  
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское шоссе, 9;  
e-mail:info@mghpu.ru

### Аннотация

Статья посвящена истории танкописи и природе художественного образа в танка Тибета. Танка как уникальный жанр тибетской живописи сформировался под влиянием индийской, непальской и китайских традиций – как буддийских, так и традиций живописи на ткани. Сложная символика танка поддается расшифровке как с позиций истории Тибета, так и исходя из сохраняющейся традиции буддийского учения. К важнейшим признакам символики танка относятся: система персонажей, композиция, особенности пейзажа, колористика картин. Важнейшей характеристикой танка, отличающей их от западноевропейской живописи, является их устремленность к духовному деланию: танка есть метафора духовного пути, используемая в первую очередь как объект духовной работы. Из этой функции танка исходят основные ее художественные характеристики, такие как традиционность композиции и цветового решения, символизм, анонимность (или непринципиальность авторства).

### Для цитирования в научных исследованиях

Курасов С.В. Природа художественного образа в тибетских танка // Язык. Словесность. Культура. 2019. Том 9. № 3. С. 10-27.

### Ключевые слова

История Тибета, буддийское искусство, традиционное искусство, танка, живопись на ткани, тибетское искусство, живопись Тибета.

## Введение

Искусство Тибета представляет собой сложную многожанровую систему, в которой в художественной форме воплощается миропонимание тибетского народа, догматы буддизма и воззрения на соотношение материального и духовного в нашем мире.

Одним из наиболее своеобразных жанров искусства Тибета является танка. История танка насчитывает более 1400 лет [Ван Шуан, 2014, 88]. Танка (тханка, *thangka*) – тибетская буддийская картина на хлопковом полотне или шелке, обычно изображающая буддийское божество, сюжет или мандалу. Танка традиционно хранятся без рамы и свернутыми, – до тех пор, пока не выставляются на обозрение, закрепленные на текстильной подложке, с дополнительным шелковым покрытием спереди. Обработанные таким образом танка могут храниться долгое время, но из-за их уязвимости их хранят в сухих местах. Размеры танка варьируются: они обычно небольшие, но могут достигать и несколько метров в каждом измерении; такие большие танка были предназначены для недолгой демонстрации на стенах монастырей во время религиозных праздников. Большинство танка предназначалось для личной медитации или обучения монахов.

Танка – самостоятельный вид традиционного тибетского изобразительного искусства, воплощающий не только духовное содержание учения буддизма, но и выработанные веками художественные идеалы тибетского понимания прекрасного. Эстетика и природа художественного образа в танка сложна и интересна.

## Основная часть

Тибетская буддийская живопись развилась на основе широко распространенных традиций ранних буддийских росписей, которые сейчас сохранились только в нескольких местах, таких как пещеры Аджанта в Индии и пещеры Могао на Шелковом пути. Здесь были обнаружены и самые ранние из сохранившихся тибетских картин на ткани. Форма танка развивалась вместе с традициями тибетских буддийских настенных росписей, которые в основном присутствуют в монастырях [Klimburg-Salter, 1996].

Раннюю историю танка легче проследить через фрески, которые сохранились в большем количестве, чем картины на ткани: «Буддийская монументально-декоративная живопись почти точно переносит иконы-танка на стены. В росписях четко выражена канонически устойчивая иконография, в которой можно проследить влияния индийского, непальского и китайского искусства» [Асалханова, 2014, 192].

Большинство танка были заказаны верующими для приобретения заслуг перед Буддой. Затем они часто передавались монастырю или другому человеку. У некоторых танка есть надписи на обороте с указанием, что они были личным медитативным образом того или иного монаха. Большинство художников, вероятно, были монахами. По традиции вознаграждение художнику рассматривалась как «подарок», а не гонорар. Слово «танка» на классическом тибетском языке означает «вещь, которую разворачивают». На танка очень редко можно было найти подпись автора, но некоторые художники известны – больше потому, что они были известными в монашестве, чем как художники. Живопись была ценным достижением для монаха [Wein, 2016].

Существует легенда о том, как возникли танка. Традиция рисования танка пришла из Индии. Во время жизни Будды его главный покровитель Анатхапиндика, получив благословение Будды, отправил свою дочь в Шри-Ланку, чтобы она вышла замуж за короля Шри-Ланки. Таким образом, король Шри-Ланки установил связь с королем Индии (в то время королем Падны) и подарил ему множество различных драгоценностей, таких как бриллианты, жемчуг и рубины, включая драгоценную раковину. Он просил, чтобы в обмен на эти подношения король Индии прислал ему нечто уникальное. Король Падны решил, что уникальным будет изображение Будды. Король попросил разрешения Будды изобразить его. Будда согласился, и многие художники взялись за дело. Однако художники не смогли точно изобразить Будду во всех невероятных деталях, – таких, как излучаемые им лучи света или выступ ушниша на голове. Понимая, что художники не могут его нарисовать, Будда прошел мимо озера; увидев его отражение в воде, художники смогли запечатлеть его изображение на большом куске ткани.

Будда послал это изображение вместе с цитатами из сутр королю Шри-Ланки. Поскольку танка была очень большой, король повесил ее в своем дворце. Такова история происхождения первой танка и традиции изображения Будды как формы визуального искусства.

Во время и после правления царя Ашоки в Индии на многих камнях были выгравированы изображения, связанные с Буддой. Точно так же до того, как буддийские учения достигли Тибета, в Индии и Китае существовала традиция рисовать изображения Будды на ткани. Таким образом, традиция изображения Будды в танка и других формах искусства предшествовала приходу учений в Тибет.

История становления танка как жанра неразрывно связана с историей самого Тибета. Искусство Тибета, как и его культура, формировалось в тесном взаимодействии традиций Индии, Китая и Непала. Так, в частности, по легенде, религиозное искусство Тибета берет начало с тех артефактов религиозного искусства, которые привезли с собой в качестве приданого две жены царя Сонгцен Гампо (начало VII в.): непальская принцесса привезла статую восьмилетнего Будды и множество священных изображений, а китайская – статую двенадцатилетнего Будды. Эти статуи до сих пор хранятся в Лхасе. Кроме того, Сонгцен Гампо заказал непальским мастерам образ Авалокитешвары в полный рост.

История буддийского искусства, как и история самого буддизма в Тибете, очевидно подразделяется на два больших периода: ранний (VIII – IX в.) и поздний (с XI в.).

Первый период, когда буддизм подвергался гонениям, период Цзянь-цзинь (VII – IX вв.), оставил мало памятников искусства: «композиции произведений этого периода лаконичны, используются в основном 4 цвета – синий, желтый, красный и белый. Человеческие фигуры изображались почти полностью обнаженными, лишь подпоясанными веревкой и с восемью символами буддизма, центральный персонаж изображался сравнительно крупно, контуры были прямолинейными» [Ван Шуан, 2014, 89].

Самые ранние сохранившиеся тибетские рисунки на ткани были найдены в пещерах Могао в Дуньхуане на Шелковом пути в провинции Ганьсу, Китай. «Библиотечная пе-

щера» была хранилищем старых или изношенных рукописей, картин, гравюр, текстиля и других предметов, которые были опечатаны в XI веке после нескольких столетий хранения. Многие из картин имеют тибетские надписи или выполнены в стиле, который может быть признан тибетским, в отличие от доминирующего ханьского китайского стиля и некоторых произведений, отражающих индийские стили. Хотя их трудно датировать, считается, что эти произведения в основном относятся к периоду 781–848 гг., в правление династии Тан.

Дальнейшая периодизация истории танка связана с выработкой аутентичного стиля:

- период внешнего влияния (XI – XV вв.);
- период расцвета местных художественных школ (XVI – XVIII вв.);
- период смешения художественных школ и господства местных стилей (XVIII – XX в.)

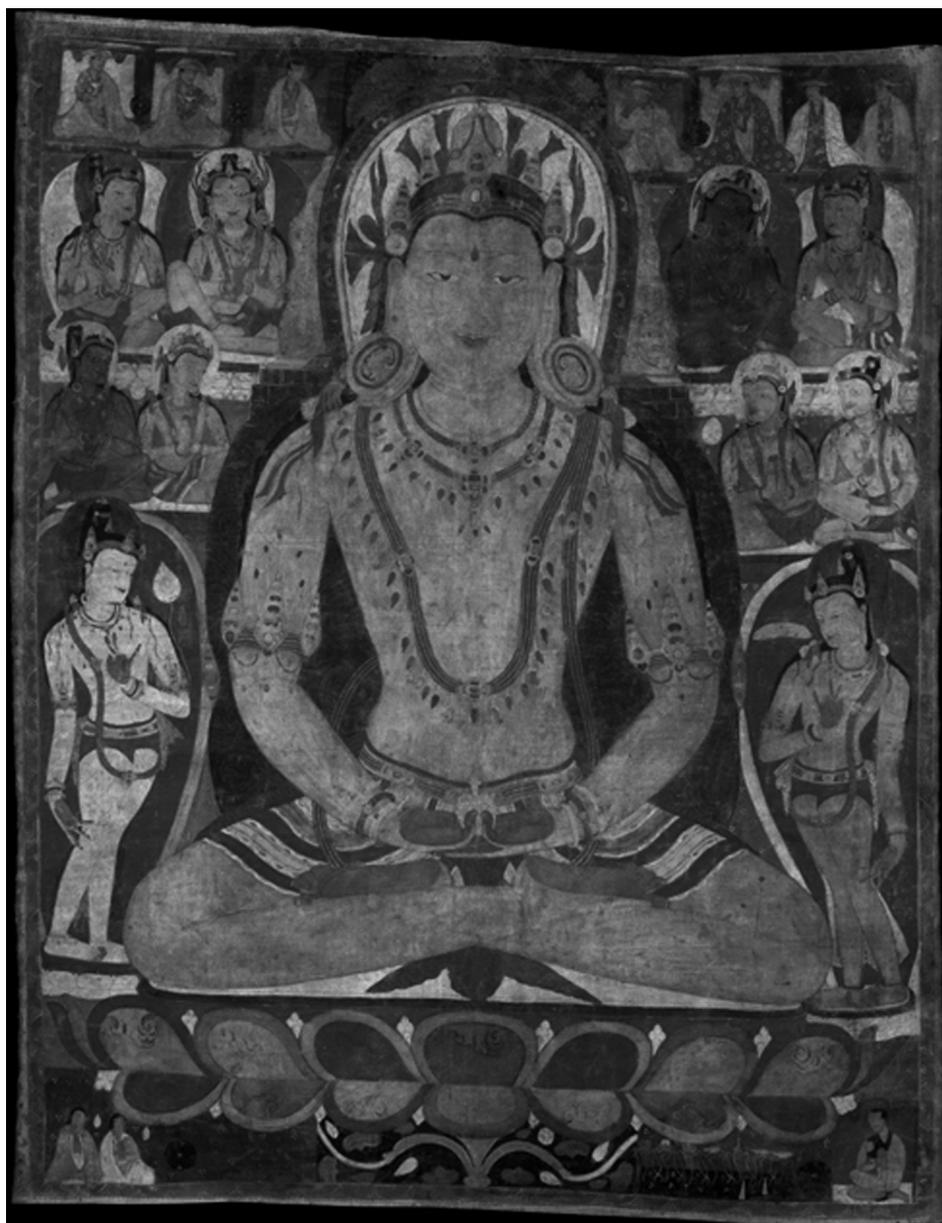
[Ван Шуан, 2014, 89].

Искусство танка восходит к искусству Китая, Средней Азии, Индии, Кашмира, Непала; стилистические тенденции искусства этих стран оказали серьезное влияние на искусство Тибета. Росписи старинных монастырей демонстрируют влияние различных стилей.

Поздний период развития живописи танка начинается в период правления династии Гугэ на западе Тибета, в районе горы Али. Большинство мастеров – архитекторов и живописцев – которые строили и декорировали храмы, были уроженцами северной Индии или Кашмира; обнаруженные произведения демонстрируют влияние стилей династии Пала и Средней Азии. «Самые ранние известные тибетские картины стилистически тесно связаны с искусством более поздних династий Пала и Сена в Восточной Индии в XI и XII веках. Эти танка встречаются редко, и несколько известных примеров отличаются своей простотой и смелостью по сравнению с более поздними образцами» [Huntington, 1970, 122].

Вместе с тем тибетское искусство испытало и значительное влияние древнекитайского искусства: наиболее ранние из сохранившихся произведений тибетской живописи – это картины на шелке из Дуньхуана, в которых очевидно влияние китайской эстетики; сохранившиеся картины XI – XIII в., в частности настенные росписи монастырей Айвансы и Джатансы, также показывают это влияние [см. тж. Weidner, 2009]. Сам жанр танка не мог бы родиться без опоры на китайское искусство картин в свитках периода династии Сун.

Танка на ткани из самого Тибета сохранилась начиная с XI века, после возрождения буддизма; сохранилось около 20 танка XI–XII вв. В этих ранних произведениях уже встречается сложная композиция, но в меньшей степени, чем в более поздних танка. Типичная композиция танка – центральная фигура в окружении меньших фигур; часто божества взяты в рамки, или окружены пылающими ореолами, или сидят на небольших облаках. За этими фигурами часто прорисован пейзажный фон, на котором большое место занимает небо. Центральная фигура может быть божеством, архатом или важным монахом, такие же персонажи изображаются и более мелко. Согласно буддийской теологии, некоторые из персонажей могут быть разными «аспектами» или реинкарнациями друг друга (рис. 1).



**Рисунок 1. Танка с изображением в центре Будды Амитабха (внизу – портреты спонсоров изображения). XI–XII вв.<sup>1</sup>**

Рассмотрим одну из ранних танка (рис. 2). На картине из коллекции Форда изображена богиня Тара и служители в горной пещере. Эта картина отличается большой виртуозностью, непревзойденной по техническому мастерству и художественной тонкости. Формы изящные и объемные, детали блестяще замысловаты. Композиция предполагает зрелую фазу утонченной традиции религиозной живописи. Тара и ее четыре помощника (свиноголовые Маричи и Асокаканта справа от нее; Экаджата в юбке из тигровой шкуры и Махдмаюри или Арья Джангули слева) видны внутри тройной арки горной пещеры. Другие

<sup>1</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Buddha\\_Amitayus\\_attended\\_by\\_bodhisattvas\\_11th\\_century.\\_Metmuseum.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Buddha_Amitayus_attended_by_bodhisattvas_11th_century._Metmuseum.jpg)



**Рисунок 2. Тара. Танка, поздний XI вв. 122x80 см. Коллекция Джона и Берти Форд. Фото Дж. Тейлор [Singer, 1994, 100]**

фигуры, в том числе Будды, бодхисаттвы и монахи, появляются в пещерах в более мелких фрагментах вдоль верхней и боковой границ. В нижнем ряду представлены пять фигур шестируких божеств с мечами, а также монах, сидящий перед различными подношениями. Выше горных пиков, окружающих верхний ряд божеств, видны тропические джунгли, где можно увидеть существ с обнаженной грудью, а также львов и играющих слонов. Горные вершины заполнены крошечными фигурками людей и животных, играющих и делающих подношения божествам. Тара проявляется в своей форме как Сиама («зеленая») Хадиравани («Обитательница леса Хадира»). Она также известна как Аштамахабхайя Тара, – образ, в котором она помогает тем, кто подвержен восьми опасностям, проиллюстрированным во-

семью сидящими Тарами вдоль левой и правой границ изображения. Ее томное тело украшено множеством драгоценностей. Тонкая оранжевая ткань почти незаметно падает на ее конечности. Прозрачная шаль, едва заметная на ее плечах и груди, украшена элегантным круговым мотивом. Ее тонкие, сужающиеся пальцы держат стебель лотоса слева, а правая рука предлагает милостивый жест дарования даров (варада-мудра) [Singer, 1994, 96].

В течение следующих столетий тибетская живопись, как настенная, так и танка, продолжала развиваться в собственном направлении, балансируя между двумя основными влияниями: индо-непальской и китайской ханьской живописи, – несмотря на то, что буддизм в этих регионах уже находился в упадке [Slusser, 1993]. Стили значительно различались в разных регионах Тибета. Регионы, расположенные ближе к Непалу и Китаю, были больше подвержены влиянию местных стилей. На бутанские танка в основном повлиял Центральный Тибет. Различные монашеские ордена также имели несколько разные стилистические предпочтения (рис. 3).



**Рисунок 3. Джина Будда Ратнасамбхава, Центральный Тибет, монастырь Кадампа, 1150–1225 гг.<sup>2</sup>**

2 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c2/The\\_Jina\\_Buddha\\_Ratnasambhava\\_Central\\_Tibet%2C\\_a\\_Kadampa\\_Monastery%2C\\_1150-1225%2C\\_LACMA.jpg/800px-The\\_Jina\\_Buddha\\_Ratnasambhava\\_Central\\_Tibet%2C\\_a\\_Kadampa\\_Monastery%2C\\_1150-1225%2C\\_LACMA.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c2/The_Jina_Buddha_Ratnasambhava_Central_Tibet%2C_a_Kadampa_Monastery%2C_1150-1225%2C_LACMA.jpg/800px-The_Jina_Buddha_Ratnasambhava_Central_Tibet%2C_a_Kadampa_Monastery%2C_1150-1225%2C_LACMA.jpg)

В XIII – XIV вв., когда секта Сагьяпа получила поддержку династии Юань, множество танка, наравне со статуями, были выполнены для монастырей. Большую часть этих произведений сделали непальцы, в соответствии с национальными стилями и представлениями о прекрасном. Энергичное развитие монастырей, поддержанное Сагьяпой, привело к активному развитию буддийского изобразительного искусства, когда культура тибетского буддизма формировалась на основе непротиворечивого сочетания зарубежных культур. «в Тибет проникали буддийские образы живописи и скульптуры китайских династий Тан и Сун, а ксилографические изображения, буддийские образы, распространенные в Тибете, распространялись во внутренние районы Китая» [Ван Шуан, 2014, 90] (рис. 4).



**Рисунок 4. Танка Будды с сотней джатак на заднем плане, Тибет, 13-14 вв.<sup>3</sup>**

3 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Thangka\\_of\\_Buddha\\_with\\_the\\_One\\_Hundred\\_Jataka\\_Tales%2C\\_Tibet%2C\\_13th-14th\\_century.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Thangka_of_Buddha_with_the_One_Hundred_Jataka_Tales%2C_Tibet%2C_13th-14th_century.jpg)

Развитие буддийской учености, переводов и философии вело и к развитию изобразительного искусства как метода визуального воплощения высоких истин. Так, четвертый глава школы Сагьяпа Сагья Кунга Цзяньцзань написал работы по живописной технике и теории создания буддийских образов. Пятый глава Басыпа писал фрески и танка, чертил мандалы в монастыре Сагьянань.

Первая живописная школа танка, Циу-Гомпа, была основана одноименным живописцем в южном Тибете. В ней была произведена первая унификация заимствованных образно-эстетических образцов, в частности, установлено обязательное использование красных и желтых цветов как основных. Созданные Циу-Гомпа танка сохранились до сих пор, в частности, в пагоде Домэньта в городе Джангдзе и монастыре Таэрсы в провинции Цинхай.

Тибетская живопись включала в себя многие элементы ханьской китайской живописи: начиная с XIV века и до XVIII века. Одна из отличительных черт этого стиля – акцент на пространстве и ландшафтном фоне. В целом стиль изображения фигур в танка восходил к индо-непальской традиции. Со времен династии Юань Тибет находился под управлением Китая, но когда к власти пришла династия Цин, интерес двора к тибетскому буддизму возрос, и многие изысканные и элегантные работы были созданы имперскими художниками и отправлены в Тибет, оказав влияние на местные стили. Как отмечают исследователи, «среди ранних танка мы можем выделить пять или шесть основных стилей вплоть до второй половины четырнадцатого века: стиль Ли в Центральном Тибете в самый ранний период; за ними следуют стили рГья, вдус и ЛО кха; Бал рис в Цанге; Кха че в Западном Тибете с самого раннего периода; и стиль “красно-зеленый, синий-золотой”, который, вероятно, также свойствен для всего периода» [Stoddard, 1996, 47].

К XV в. в районе Джангдзе в западном Тибете сложилась законченная художественная система, созданная тибетцами. В результате взаимного проникновения искусств Сагья, Сяфу и китайского искусства сформировался своеобразный национальный живописный стиль. Его отличают следующие особенности:

«1. В подсветке и престоле Будды часто можно увидеть характерные для деревянной мебели Средне-Китайской равнины периода правления династии Мин формы с высокой спинкой. Изображения нимба и сияния на заднем плане отражают переходную стадию от подковообразных форм к круглым.

2. Персонажи на основе преемственности стилям Парага, Сяфу стали изображаться еще более удлиненными и мягкими, в изображении лиц соединение двух элементов – квадратной формы стиля Парага и формы перевернутого треугольника стиля Сяфу дало совершенную форму круга.

3. Существование пяти венцов и венца из цветов и трав, веток и листьев, оригинальные и разнообразные изображения серег.

4. Под влиянием китайского стиля платья и свешивающиеся ленты, по сравнению со стилем Сяфу, стали более многообразными, непринужденными, уменьшилось количество узоров «плотно облегающей тело одежды» стиля Тянь.

5. Лotosовое подножие имеет большое количество вариаций однослойной или двухслойной формы, лotosовые лепестки более повернуты в профиль, на смену ощущению квадратности и твердости лotosовых листьев стиля Парага пришла сердцевидность, ставшая результатом соединения круглой и треугольной форм.

6. В композиции прослеживается тенденция к разрыву с традицией размещения в шахматном порядке, она более живая и изменчивая.

7. Стремление к орнаментальности одежды, украшений и фона, соединение окружающих Будду фигур с ним при помощи цветов и трав, пышных розовых облаков.

8. Колорит еще более сложный и красочный, в оттенках главный акцент на противопоставление красного и зеленого» [Ван Шуан, 2014, 91].

Перечисленные черты национального стиля отражают склонность тибетской живописи к подвижности линии, к декоративности. Вместе с тем существует множество региональных вариаций национального стиля танка. «Западные историки искусства, начиная с Джузеппе Туччи, сосредоточили свое внимание на стиле Центрального Тибета. Этот стиль обычно представляет собой эффект более плотных слоев краски и менее тонкого смешения цветов, чем более восточные стили» [Shaftel, 1986, 98].

Танка имеют свою классификацию. Так, они традиционно подразделяются на:

- цон-танг – роспись по ткани;
- го-танг – танка-аппликации: вышитые, вытканые, выложенные шелком, выполненные из узорчатой парчи;
- наг-танг – шитье золотыми нитями по черному фону;
- цем-танг – плетеные из кружев;
- танка, раскрашенные по монохромному контуру, отпечатанному с деревянных досок [Ван Шуан, 2014, 88].

Кроме того, есть и более мелкие разновидности: так, «матан» – вышитые золотыми нитями по красной основе; «шэтан» – вышитые на золотой или серебряной ткани и пр. [см. Ободоева, Абаева, 2017; Пурэвбат, 2019]. Танка не только вышивались и делались не только на полотне; для их создания уже в период XIII – XIV вв. использовались узорный шелк, парча, инкрустация жемчугом.

Часто танка построены по законам сложной композиции, включая множество маленьких фигур. Центральное божество или персонаж часто окружены другими фигурами в симметричной композиции [см. Needham, 1978]. Нарративные последовательности сцен встречаются реже. Как отмечает А.Л. Баркова, строение персонажа отвечает характеру его духовной природы: «высшие ранги пантеона наделены высоким ростом, стройным и легким телосложением; бодхисаттвы сложены так же, как и будды, но они ниже ростом; система, предназначенная для «героического» типа, рисует богатырское телосложение, коренастую фигуру с тяжелым торсом, большим животом, короткими и толстыми конечностями, короткой и толстой шеей, большой головой, квадратным или круглым лицом, круглыми глазами

навыкате, мясистым носом и широко разинутым ртом с хищно удлиненными острыми клыками; дхармапалы низшего ранга и духи еще приземистее, их ноги укорочены, живот висит до колен <...>. Эта система соответствий ясно отражает одну из основных черт человеческого мышления в целом – противопоставления спокойной духовности и гневной ярости как высокого и низкого. В данном случае – в буквальном смысле слова» [Баркова, 2007, 501] (рис. 5).



**Рисунок 5. Танка с Ямой, Тибет, XVII – начало XVIII в.<sup>4</sup>**

<sup>4</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/Yama\\_tibet.jpg/617px-Yama\\_tibet.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/Yama_tibet.jpg/617px-Yama_tibet.jpg)

Важнейшим объектом изображения на танка традиционно является Будда. «Основой для создания житийных танок Будды Шакьямуни служили его полные биографии, такие как “Буддхачарита” и “Лалитавистара”, а также литература класса сутр (“Абхинишкрамана-сутра”, “Аччхарияббхута-дхамма-сутта” и другие). Особо в тибетской традиции принято выделять определенные эпизоды жизнеописания Будды – его двенадцать деяний <...> Этапы духовного пути зафиксированы в иконографии образа Будды Шакьямуни, в его внешнем облике. Как бодхисаттва он изображается в одеждах и украшениях принца; аскет – в монашеском плаще, Будда – с мандорлой, как правило, двойной» [Арсентьева, 2010, 208].

Одним из объектов изображения в танка служат архаты – первые ученики Будды, которые достигли просветления собственными усилиями. Функция архатов – защищать Дхарму, буддийское устройство мира, до прихода Майтрейи, грядущего Будды [Little, 1992, 255].

Многовековая традиция танка выработала собственную символику поз, жестов, образов и колористики: «например, белый цвет является символом пространства и представляет мир; красный символизирует огонь и обозначает силу; желтый – цвет земли, он означает рост и улучшение; зеленый означает воздух и подразумевает все действия, выполняемые живыми существами; синий представляет воду и указывает на гнев с положительной целью, а также на уничтожение гнева и отрицательной энергии» [Thukral, 2013-2014, 175-176]. «Канон написания танки включает ряд цветов, которые соотнесены с элементами космической системы мироздания, причем на первых ступенях иерархической лестницы стоят пять цветов (панча Варна), которые символизируют состояние души, небесного Будды, части тела, части мантры и т.д. – красный, белый, желтый, синий и зеленый. Данные цвета воспринимались как пять образов (божеств): Вайрочана – белый; Ратнасамбхава – желтый; Акшобхья – синий; Амиتابха – красный; Амогасидхи – зеленый, благодаря которым можно познать все и представить модель мироздания в красочном изображении» [Дашиева, 2013, 154].

Танка отражают и освещенные временем принципы буддийского искусства, и тибетские представления о собственном времени, преобразованные в иконографические темы – такие как духовные линии и иерархические портреты [Singer, 1994, 87]. Важно отметить, что содержание картин танка – прежде всего духовное [Панкадж Гупта, 2019], так как они входят в систему духовного буддийского искусства, которое представляет собой «визуальную систему представления символов просветления, а также способ вызвать переживание просветления. Эта система передает и поддерживает духовные факты» [Kramrisch, 1960, 23].

Танка служат важными инструментами буддийского просвещения, изображающими жизнь Будды, влиятельных лам и других божеств и бодхисаттв. Один из частых предметов изображения – Колесо Жизни (Бхавачакра), которое представляет собой визуальное представление учений Абхидхармы (Искусство Просветления). Печатные репродукции раскрашенных танка размером с плакат обычно в религиозных или декоративных целях.

Танка выполняют несколько разных функций. Изображения божеств могут использоваться в качестве обучающих инструментов при изображении жизни (или жизней) Будды,

при описании исторических событий, касающихся важных лам, или при пересказе мифов, связанных с другими божествами: «Образы буддийского искусства помогают верующему в восприятии часто слишком сложного для него вероучения» [Климова, 2018, 163].

Объекты поклонения на танка могут быть важны во время ритуала или церемонии и часто используются как объект, с помощью которого возносить молитвы. В целом религиозное искусство используется как инструмент медитации, чтобы помочь продвинуться дальше по пути к просветлению. Практикующий буддийскую ваджраяну использует изображение своего йидама, или божества медитации, в качестве танка, визуализируя себя как это божество, и тем самым усваивая качества Будды [Макарова, 2016]. Танка висят на алтарях или рядом с ними, а также занимают стены спален или кабинетов монахов и верующих. «Реализация “просветлённого устремления” (бодхи-садхана) методом йоги божества (дева-йога) является основополагающей практикой в тантрийском искусстве Ваджраяны. Если в махаянском методе сутр прибегают к божествам для благословений, то в ваджраянском методе тантр практикующий йогин преобразуется в божество в процессе реализации божества-йидама» [Бадмажапов, 2015, 371].

Став национальной формой буддийского искусства, танка не только отражала народное миросозерцание, но и воссоздавала процесс становления национальной формы буддизма на территориях Тибета и Китая. Танкописание воспринималось и воспринимается буддистами как своего рода великое дело [Курасов, 2013, 45]. Важно отметить, что традиция танка, по большому счету, анонимна, поскольку воспроизводит установку традиционной культуры на выражение вечных истин, а не самовыражение автора: «в тибетском искусстве танка, напротив, проявляется метод отказа от “индивидуального творчества”: используя сумму повторяющегося художественного опыта, следует продемонстрировать постоянные, превосходящие время и пространство божественные силы. Это – “творчество без творчества”, своеобразии которого берет начало в его религиозном характере и потребностях общества» [Ван Шуан, 2017, 106].

Танка писали во всех областях, где был распространён тибетский буддизм: в Монголии, некоторых частях Гималайской Индии и так далее, и живопись Тибета сильно повлияла на дальнейшее развитие буддийской живописи на ткани [Дашиева, 2015; Жамбаева, 2016; Бальжурова, 2017; Едихина, 2019]. Сегодня важным направлением работы с тибетскими танка является их сохранение и грамотная реставрация [Анчуков, 2017].

## Библиография

1. Анчуков С.В. Консервация и реставрация танка в музеях США и Европы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12(86). Ч. 5. С. 18-20.

2. Арсентьева И.В. Жизнеописание Будды Шакьямуни в традиционной тибетской живописи танка // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2010. №126. С. 207-213.
3. Асалханова Е.В. Система расположения росписей и икон-танка в храмах северного буддизма // Баландинские чтения. 2014. № 8 (1). С. 182-192.
4. Бадмажапов Ц.-Б.Б. Изографический метод тантрийской живописи «тханка» // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 18-2. С. 371-389.
5. Бальжурова А.Ж. Бурятская буддийская тханкопись XVIII – нач. XIX вв. // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: региональные особенности и международное сотрудничество. Материалы VII международной научно-практической конференции. Улан-Удэ, 2017. С. 241-249.
6. Баркова А.Л. Буддийская мифология: уровни символики // Труды Объединённого научного центра проблем космического мышления. 2007. Т. 1. С. 498-533.
7. Ван Шуан. Развитие искусства танка на Тибете. Период внешнего влияния – VI – XV века // Научное мнение. 2014. № 2. С. 88-92.
8. Ван Шуан. Тибетская живопись танка – творчество без творчества // Университетский научный журнал. 2017. № 28. С. 104-110.
9. Дашиева С.З. Буддийская «тханка» в истории культуры монголов и бурят // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 14а. С. 185-189.
10. Дашиева С.З. Символика цвета в структуре буддийской танки // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 6. С. 154-156.
11. Елихина Ю.И. Особенности тувинского буддийского искусства и живописного стиля в тангке // Искусство Евразии. 2019. № 3 (14). С. 258-271.
12. Жамбаева Т.И. Некоторые аспекты бурятской танка на современном этапе // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 2 (11). С. 89-91.
13. Климова Ю.С. Аспекты категории дхармы в буддийских иконах // Вестник Калмыцкого университета. 2018. № 38 (2). С. 162-168.
14. Курасов С.В. Тибетская живопись в жанре танка: технология изготовления // Перспективы науки. 2013. № 12(51). С. 42-46.
15. Макарова Ю.С. Образы ийдамов в буддийской тханкописи // Богослужebные практики и культовые искусства в полиэтническом регионе: материалы конференции. Майкоп, 2016. С. 465-480.
16. Ободоева Б.В., Абаева Л.Л. Буддийские танка: технология изготовления холста // Вестник БГУ. Гуманитарные исследования Внутренней Азии. 2017. Вып. 4. С. 41-46.
17. Панкадж Гупта. Этика в эстетике: экодуховная символика в живописи танка // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 86-140.
18. Пурэвбат Г. Традиции изображения ступ в живописи танка // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 323-332.

19. Huntington J.C. The Technique of Tibetan Paintings // *Studies in Conservation*. 1970. Vol. 15. No. 2. P. 122-133.
20. Klimburg-Salter D.E. Style in Western Tibetan Painting: The Archaeological Evidence // *East and West*. 1996. Vol. 46. No. 3/4. P. 319-336.
21. Kramrisch S. The Art of Nepal and Tibet // *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. 1960. Vol. 55. No. 265. P. 23-38.
22. Little S. The Arhats in China and Tibet // *Artibus Asiae*. 1992. Vol. 52. No. 3/4. P. 255-281.
23. Needham W.E. A New Tibetan Painting // *The Yale University Library Gazette*. 1978. Vol. 53. No. 2. P. 109-115.
24. Shaftel A. Notes on the Technique of Tibetan Thangkas // *Journal of the American Institute for Conservation*. 1986. Vol. 25. No. 2. P. 97-103.
25. Singer J.C. Painting in Central Tibet, ca. 950-1400 // *Artibus Asiae*. 1994. Vol. 54. No. 1/2. P. 87-136.
26. Slusser M.S. The “Spice Goddesses”: Notes on a Tibetan Painting // *Archives of Asian Art*. 1993. Vol. 46. P. 53-62.
27. Stoddard H. Early Tibetan Paintings: Sources and Styles (Eleventh-Fourteenth Centuries A.D.) // *Archives of Asian Art*. 1996. Vol. 49. P. 26-50.
28. Thukral K. Thangka: Art Extraordinaire // *India International Centre Quarterly*, 2013-2014. Vol. 40. No. 3/4. P. 174-205.
29. Weidner M. Beyond Yongle: Tibeto-Chinese Thangkas for the Mid-Ming Court // *Artibus Asiae*. 2009. Vol. 69. No. 1. P. 7-37.
30. Wein L. Translating the Tibetan Buddhist “Thangka” // *The Tibet Journal*. 2016. Vol. 41, No. 1. P. 9-64.

## **The nature of the artistic image in Tibetan thangka**

**Sergei V. Kurasov**

Doctor of arts, professor, rector,  
Stroganov Moscow State University of Arts and Industry,  
125080, 9 Volokolamskoye highway, Moscow, Russian Federation;  
e-mail:info@mgphu.ru

### **Abstract**

The article is devoted to the history of thangka painting and the nature of the artistic image in the thangka of Tibet. Thangka as a unique genre of Tibetan painting was formed under the influence of Indian, Nepalese and Chinese traditions – both Buddhist and the traditions

of painting on fabric. The complex symbolism of the thangka lends itself to deciphering both from the standpoint of the history of Tibet and based on the continuing tradition of Buddhist teachings. The most important signs of the symbolism of a thangka include: the system of characters, composition, landscape features, color of paintings. The most important characteristic of thangka, which distinguishes them from Western European painting, is their striving for spiritual work: thangka is a metaphor of the spiritual path, used primarily as an object of spiritual work. This function of the thangka is the basis for its main artistic characteristics, such as the traditional composition and color scheme, symbolism, anonymity (or lack of principle of authorship).

### For citation

Kurasov S.V. (2019) Priroda khudozhestvennogo obraza v tibetskikh tanka [The nature of the artistic image in Tibetan thangka]. *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 9 (3), pp. 10-27.

### Keywords

History of Tibet, Buddhist art, traditional art, thangka, painting on fabric, Tibetan art, painting of Tibet.

### References

1. Anchukov S.V. (2017) Konservatsiya i restavratsiya tanka v muzeyakh SShA i Evropy [Conservation and restoration of the thangka paintings in the museums of the USA and Europe]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 12(86)-5, pp. 18-20.
2. Arsent'eva I.V. (2010) Zhizneopisanie Buddy Shak'yamuni v traditsionnoi tibetskoj zhivopisi tanka [Biography of Buddha Shakyamuni in traditional Tibetan painting thangka]. *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena* [Bulletin of Herzen State Pedagogical University of Russia], 126, pp. 207-213.
3. Asalkhanova E.V. (2014) Sistema raspolozheniya rospisei i ikon-tanki v khramakh severnogo buddizma [The system of arrangement of paintings and thangka icons in the temples of northern Buddhism]. *Balandinskie chteniya* [Balandin readings], 8 (1), pp. 182-192.
4. Badmazhapov Ts.-B.B. (2015) Izograficheskii metod tantriiskoi zhivopisi "tkhanka" [Isographic method of tantric painting "thangka"]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and state in China]. 45 (18-2), pp. 371-389.
5. Bal'zhurova A.Zh. (2017) Buryatskaya buddiiskaya tkhangkopis' XVIII – nach. XIX vv. [Buryat Buddhist thangka writing in XVIII – early XIX centuries]. In: *Kul'turnoe prostranstvo*

- Vostochnoi Sibiri i Mongolii: regional'nye osobennosti i mezhdunarodnoe sotrudnichestvo. Materialy VII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Cultural space of Eastern Siberia and Mongolia: regional features and international cooperation. Materials of the VII international scientific and practical conference]. Ulan-Ude, pp. 241-249.
6. Barkova A.L. (2007) Buddiiskaya mifologiya: urovni simvoliki [Buddhist mythology: levels of symbolism]. *Trudy Ob"edinennogo nauchnogo tsentra problem kosmicheskogo myshleniya* [Proceedings of the Joint scientific center for problems of cosmic thinking], 1, pp. 498-533.
  7. Dashieva S.Z. (2013) Simvolika tsveta v strukture buddiiskoi tanki [Symbolism of color in the Buddhist thangkas structure]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Buryat State University], 6, pp. 154-156.
  8. Dashieva S.Z. (2015) Buddiiskaya "tkhanka" v istorii kul'tury mongolov i buryat [Buddhist "thangka" in the history of culture of the Mongols and Buryats]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Buryat State University], 14a, pp. 185-189.
  9. Elikhina Yu.I. (2019) Osobennosti tuvinskogo buddiiskogo iskusstva i zhivopisnogo stilya v tangka [Features of Tuvan Buddhist art and painting style in thangka]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 3 (14), pp. 258-271.
  10. Huntington J.C. (1970) The Technique of Tibetan Paintings. *Studies in Conservation*, 15 (2), pp. 122-133.
  11. Klimburg-Salter D.E. (1996) Style in Western Tibetan Painting: The Archaeological Evidence. *East and West*, 46 (3/4), pp. 319-336.
  12. Klimova Yu.S. (2018) Aspekty kategorii dkhar'my v buddiiskikh ikonakh [Aspects of the category of dharma in Buddhist icons]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta* [Bulletin of the Kalmyk University], 38 (2), pp. 162-168.
  13. Kramrisch S. (1960) The Art of Nepal and Tibet. *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 55 (265), pp. 23-38.
  14. Kurasov S.V. (2013) Tibetskaya zhivopis' v zhanre tanka: tekhnologiya izgotovleniya [Tibetan painting in the genre of thangka: manufacturing technology]. *Perspektivy nauki* [Prospects for science], 12(51), pp. 42-46.
  15. Little S. (1992) The Arhats in China and Tibet. *Artibus Asiae*, 52 (3/4), pp. 255-281.
  16. Makarova Yu.S. (2016) Obrazy iidamov v buddiiskoi tkhankopisi [Images of idams in Buddhist thangka painting]. In: *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v polietnicheskom regione: materialy konferentsii* [Liturgical practices and cult arts in a multiethnic region: conference proceedings]. Maikop, pp. 465-480.
  17. Needham W.E. (1978) A New Tibetan Painting. *The Yale University Library Gazette*, 53 (2), pp. 109-115.
  18. Obodoeva B.V., Abaeva L.L. (2017) Buddiiskie tanka: tekhnologiya izgotovleniya kholsta [Buddhist thangka: canvas manufacturing technology]. *Vestnik BGU. Gumanitarnye issledovaniya Vnutrennei Azii* [Bulletin of BSU. Humanitarian Studies of Inner Asia], 4, pp. 41-46.

19. Pankadzh Gupta (2019) Etika v estetike: ekodukhovnaya simbolika v zhivopisi tanka [Ethics in aesthetics: eco-spiritual symbolism in thangka painting]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 4 (15), pp. 86-140.
20. Purevbat G. (2019) Traditsii izobrazheniya stup v zhivopisi tanka [Traditions of depicting stupas in thangka painting]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 4 (15), pp. 323-332.
21. Shaftel A. (1986) Notes on the Technique of Tibetan Thangkas. *Journal of the American Institute for Conservation*, 25 (2), pp. 97-103.
22. Singer J.C. (1994) Painting in Central Tibet, ca. 950-1400. *Artibus Asiae*, 54 (1/2), pp. 87-136.
23. Slusser M.S. (1993) The "Spice Goddesses": Notes on a Tibetan Painting. *Archives of Asian Art*, 46, pp. 53-62.
24. Stoddard H. (1996) Early Tibetan Paintings: Sources and Styles (Eleventh-Fourteenth Centuries A.D.). *Archives of Asian Art*, 49, pp. 26-50.
25. Thukral K. (2013-2014) Thangka: Art Extraordinaire. *India International Centre Quarterly*, 40 (3/4), pp. 174-205.
26. Van Shuan (2014) Razvitie iskusstva tanka na Tibete. Period vneshnego vliyaniya – VI – XV veka [Development of thangka art in Tibet. The period of external influence, VI – XV centuries]. *Nauchnoe mnenie* [Scientific opinion], 2, pp. 88-92.
27. Van Shuan (2017) Tibetskaya zhivopis' tanka – tvorchestvo bez tvorchestva [Tibetan thangka painting – creativity without creativity]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 28, pp. 104-110.
28. Weidner M. (2009) Beyond Yongle: Tibeto-Chinese Thangkas for the Mid-Ming Court. *Artibus Asiae*, 69 (1), pp. 7-37.
29. Wein L. (2016) Translating the Tibetan Buddhist "Thangka". *The Tibet Journal*, 41 (1), pp. 9-64.
30. Zhambaeva T.I. (2016) Nekotorye aspekty buryatskoi tanka na sovremennom etape [Some aspects of the Buryat thangka at the present stage]. *Vestnik Vostochno-Sibirskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the East Siberian State Academy of Culture and Arts], 2 (11), pp. 89-91.