

О. Д. Огнєва

ОБРАЗ ТА СЛОВО: ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ СЮЖЕТУ “БХАВАЧАКРА” В ТРАДИЦІЇ БУДДІЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ

Сюжети про створення зображень Будди Шак'ямуні присутні в багатьох творах як канонічних, перекладених на мови тих народів, на землі яких поширювався буддизм, так і у власній писемній традиції. Йдеться про ранні твори махаяни, зокрема Дів'явадану, що її окремі дослідники датують між 200–350 рр. н. е. Інші вчені вважають, що сама збірка оповідань, написана, скоріше за все, кількома авторами в різний час, місце створення і датування яких невідомі, чиї адресати і функціональне призначення невідомі, так само як її складові тексти – авадани та зображення, що створені на їхній основі. Причому в текстах йдеться про живописні образи Вчителя та їхні відтворення в контексті “Колеса буття”, чи “Бхавачакри” (скр.), чи “Срідпей кхорло” (тиб.). Перше з відомих зображень цього колеса в індійській традиції датоване V ст. і відтворене на стінному розписі в одній з печер комплексу Аджанти [№ 70413, 5 ст.]. Шлях до Тибету виявився довгим. У тибетському Каноні збірка Дів'явадана відсутня, а двадцять одна з тридцяти восьми оповідей з неї, що були перекладені з санскриту, введені до Канону в розділ Віная, де присутні як окремі твори, відтворюють традицію школи сарваствіада і містять приписи щодо необхідності створення зображень Вчителя. Їхній переклад був здійснений наприкінці VIII–IX ст. Ці обставини з'ясовані сучасними буддійськими богословами [Sopa Geshe 1984; Khantipalo Bhikkhu 1995]. У VIII сторіччі зображення “Колеса буття” з'явилося в Тибеті завдяки бханде Єшею, який, як вважається, доставив зображення “Бхавачакри” до країни, і саме його було використано при будівництві першого тибетського буддійського монастиря Сам'є [Tibetan Buddhism 2013]. Найдавніші тибетські танки “Бхавачакри”, зображення яких стали доступними авторові, датуються пізнім XVIII ст. [№ 591. Wheel of Life; № 69447. Wheel of Life]. Щодо текстів і зображень, то сучасні тибетські монахи, як і в попередні століття, використовують цей образ з метою розкриття змісту центрального вчення Будди про чотири благородні істини: у світі існує страждання; є причини – бажання; існує припинення страждання – нирвана; існує шлях, що веде до припинення страждання, – восьмеричний шлях [Tibetan Buddhism 2013].

Традиційно зображення “Бхавачакри”, виконане в монументальному мистецтві, зустрічає вірянина при вході до храму, що обумовлено приписами текстів Віная [Sopa Geshe 1984, 125]. Окремі зображення “Колеса буття” на танках присутні в храмах, монастирях, каплицях тощо на велетенській території, від Індії до Гімалаїв, від Тибету до Монголії і Калмикії, а також Китаю, Кореї, Японії. У тибетську писемну спадщину уявлення про зображення “Бхавачакри” входило, окрім канонічних творів, ще й через літературну традицію найближчих сусідів – тибетців. Йдеться про Непал [Paubha] та Кашмір [Kshemendra 1959]. Так, кашмірський майстер слова на ім'я Кшемендра (990–1066) написав твір “Бодхисаттва-аваданакалпалата” (скр. Bodhisattvāvadānakalpalatā, чи тиб. dPag bsam 'khri-shing). Ця збірка складалася зі 108 оповідань про героїчні вчинки бодхисаттви, окремі сюжети яких, зокрема історія про дівчину на ім'я Мукталака, пов'язуються зі створенням образу Вчителя і

“Колеса Бхавачакри”. Збірка дістала поширення в усіх школах тибетського буддизму [Гой-лоцава 2001, 270, 290, 411], починаючи з XIII ст., а також відтворювалася і відтворюється в тибетському образотворчому мистецтві [A group of eight thangka... 2016]. Всі твори, що згадані вище, об’єднує, окрім композиції, створення зображення Вчителя в контексті композиції “Бхавачакри” з розміщенням пояснювального тексту.

Цілком імовірно, що писемна традиція в історії тибетського образотворчого мистецтва є домінантною складовою уявлень про існування прижиттєвих живописних зображень Будди Шак’ямуні. Зафіксовано це, окрім канонічних творів, зокрема, в джатаках, у намтхарах, які відтворюють Життя Будди, в історичних хроніках чи у творах, що присвячені історії походження зображень. Вважається, що живописні образи передують скульптурному зображенню [Dagyab 1977; Терентьев 2007]. Власне кажучи, це підтверджується згаданими приписами з Вінаї, аваданами, джатаками, творами тибетської літератури. Тому далі в тексті йдеться про тибетський сакральний живопис, і зокрема появу образу Будди Шак’ямуні в контексті створення “Бхавачакри”, однієї з давніх буддійських композицій, що втілена в живописі та маркована чіткою структурою і чий інші складові можуть втілюватися довільно. Зображення “Бхавачакри” містять підписи, що пояснюють причини виникнення ланцюга, який утримує істот у сансарі – світі страждань, і як його розірвати.

Створення прижиттєвих живописних зображень Будди Шак’ямуні пов’язується зі світлоносною природою Вчителя, що спровокувала виникнення його образів у світі людей. Про це йдеться у двох сюжетах Життя, або “Намтхара Будди Шак’ямуні”: “Історія міста Дадог” і “Навернення Мутігчен” [Таранатха, 54, 84a2–8667; Таранатха, 75, 11366–115a4; Огнева 1989, 129–151], що беруть початок у широковідомих сюжетах про створення зображень Вчителя за часів царів Бімбісари та Утраяни (Уддраяни; Рудраяни та Удаяни в Дів’яавадані) і доньки сингальського царя на ім’я Малліка (Мукталака у Кшемендри). Автор “Життя Будди Шак’ямуні” – Таранатха Кунган’інбо (1575–1624), видатний тибетський історик, знавець і автор творів, що присвячені сакральному образотворчому мистецтву, останній значний представник школи джонанг, брав активну участь у художньому спорядженні її головного монастиря – Тактанпхунцоклінг (*тиб.* rtag-brtan-phun-tsogs-gling). Згідно із сучасним тибетським вченим Л. Ш. Даг’ябом, який у своєму дослідженні посилається на згадані сюжети і переповідає їхній зміст, ці образи в тибетській художній традиції відомі як Чулонма та Осеченма [Dagyab 1977, 21]. І хоча історії про їхнє виникнення збереглися і беруть початок у відомих канонічних і літературних творах, проте, на жаль, іконографічне втілення цих образів так і не відоме.

В “Історії міста Дадог” [Таранатха, 54, 84a2–8667] розповідається таке. Кажуть, що два царі, один з яких сповідував буддизм, а інший нічого не чув про вчення, хоча й жили на великій відстані один від одного, але завдяки купцям почали спілкуватися та обмінюватися на знак великої дружби дарами. Цар Уттараяна подарував другу-цареві безцінні воїнські обладунки. У відповідь даром царя Сукченн’інбо, або Бімбісари, стало зображення Будди, створене майстрами з його особистого дозволу. Проте Вчитель зауважив художникам: “Нижче мого зображення слід намалювати дванадцять ланок взаємообумовленого існування, що у сполученнях обумовлюють усі явища, а ще нижче написати молитву”.

Художники приготувалися малювати Вчителя, але коли вони глянули на Пробудженого, то від хвилювання, що їх переповнювало, і сяйва, яке лилося від нього, були неспроможні відтворити його образ. Тоді Будда розмістився на березі біля водойми, і художники намалювали образ із його відображення на поверхні води. Тому цей образ на танці і став відомий як “Чулонма” (*тиб.* chu-longs-ma), або “Посталий з води”. Нижче постаті Будди майстри розмістили згідно з його наказом малюнок

“Бхавачакри”, чи “Колеса сансари”, або “Колеса буття”, – символічне втілення дванадцятичленної формули взаємообумовленого існування, а ще нижче написали звернення до вірян вести добродесний спосіб життя.

Наступний образ – Осеченма. Це не тільки переклад імені богині Марічі тибетською мовою. Згідно з Л. Ш. Даг’ябом, під такою назвою відомий ще один прижиттєвий живописний образ Вчителя. В історії “Навернення Мутігчен” [Таранатха, 75, 11366–115a4] представлений такий сюжет. Кажуть, що зображення з’явилося в той час, коли Просвітлений проповідував у місті Серк’я (Капіла). У жінки, чий чоловік походив з роду шак’ів, була служниця на ім’я Рохіта. Одного разу, замість того аби бути присутньою на проповіді Будди, їй довелося за наказом господарів відносити перлове намисто, чи мутігтішін, а тому вона засмутилася. По дорозі на Рохіту напала корова, служниця загинула і відродилась на острові Сингал (Шрі-Ланка) царською донькою на ім’я Мутігчен, чи Малліка, або “Власниця перлового намиста”.

Трапилось так, що Малліка почула, як купці, які прибули до Сингалу з Н’яньбода (Шравасті), вранці зверталися з молитвами до Будди Шак’ямуні. Тому в Рохіти, а нині принцеси Малліки, внаслідок її минулих добродесних діянь відновилася віра. Вона написала листа Вчителю з проханням надіслати його образ. Будда отримав послання і зібрав художників, які мали створити його зображення. Проте сьйво, що лилося від Просвітленого, стало їм на заваді. Тоді Будда розмістився таким чином, що промені від нього засяяли на тканині, і художники створили танку з образом, відомим тепер як “Осеченма” (тиб. ‘od-zer-can-ma), або “Променистий”. Під зображенням Вчитель наказав написати обітницю Трьох Прихистків (Будда, Вчення, Громада), п’ять обітниць вірянина, дванадцятичленну формулу взаємообумовленого існування, восьмичленний шлях удосконалення, а над зображенням відтворити восьмирядковий вірш Будди. Цей образ бере початок у сюжеті, представленим в історії Мукталата-авадана Кшемендри, за яким Малліка, у Кшемендри Мукталата, сягає стану входження до потоку вчення, а зображення Вчителя стає відомим як “Променистий Відлюдник” – Расмімуні [Ksemendra 1959; Paubha or Thanka...]. І цей образ Вчителя вважається ще одним прижиттєвим його портретом. Щодо іконографічних особливостей (асана, мудра, прикраси, одяг), то будь-які подробиці чи вказівки на них відсутні.

Таким чином, у тибетській літературній традиції XVII ст. поява одного живописного зображення Будди Шак’ямуні належить до часів, умовно кажучи, встановлення дипломатичних стосунків між царями Сукченн’інбо (Бімбісара), правителем держави Магадха зі столицею Г’ялпокеб (Раджагріха), та Утраяною, царем країни Дадок (Равена), сучасниками Вчителя і його донаторами. Створення іншого образу хоча й здійснене за часів Вчителя, але для нового покоління вірян і в іншій країні – Сингалі. Живописна композиція зображення Будди Шак’ямуні зазначених образів припускала створення в середньому регістрі центрального образу Вчителя, а також включення письмових текстів у верхній і нижній регістри живописного полотна танки. Причому у верхній частині над зображенням, згідно з Таранатхою, можуть розміщуватися рядки з Пратімокшасутри, а внизу під зображенням – текст про пратіт’ясамутпаду, або дванадцятичленну формулу взаємозалежного виникнення, інші тексти [Таранатха, 54, 8465–8; Таранатха, 75, 11461], що характерно і для інших згаданих письмових джерел. Але при цьому Таранатха звертає увагу на спадкоємність образів, вказуючи, що тексти на танці для Малліки такі ж, як і на танці для царя Утраяни [Таранатха, 75, 11461–2], і композиційно це виглядає так: вгорі – вірші з Пратімокшасутри, посередині – зображення Вчителя, внизу вірші про пратіт’ясамутпаду.

Якщо звернутися до сюжету “Бхавачакра”, або “Колесо сансари”, що в живописі відтворює одну з найпопулярніших моделей буддійської картини світу, то можна

помітити деякі аналогії між письмовим текстом і його зоровим втіленням. У Музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків зберігається танка, або ікона (482 ЖВ, іл. 1), сюжет якої “Бхавачакра” був встановлений Юрієм Реріхом під час огляду зібрання в 1959 році. У подібні чудовиська, яке стискає пашею і пазурами “Колесо буття”, представлено “Вічний час”, якому все підпорядковане, або “Вічний тягар пристрастей”, що постійно породжує одне за одним нові бажання – образне втілення причин і обумовлених ними народжень істот, які мігрують уділами у світі пристрастей, що підпорядкований кармі. За текстами походження Страшної істоти не з’ясовано; вважається, що то є власна тибетська розробка зображення. Так само незрозуміло, чому цей персонаж називається Яма. Згідно з буддиською космологією відомі: Яма – судія в уділі Нарака; Яма – володар третіх небес – Ямалока, що відомий також під назвою “вільний від боротьби”. Правитель Шостих Небес (Небеса Паранірімтаवासавартін) – Мара володіє великими надприродними здібностями. І неможливо вирватися з кругообігу обумовленого існування (сансари), не подолавши перешкод Мари. Єдиний, кому вдалося це зробити, – великий Вчитель – Шак’ямуні. Тому можна припустити, що Чудовисько, яке затиснуло пазурами та іклами світ буття, є тибетською розробкою іконографічного відтворення Мари.

Танка структурно складається з трьох частин. Вгорі, ліворуч від центру, за межами бхавачакри зображено обрамленого хмарами Будду Шак’ямуні, який стоїть на лотосовому постаменті та обома руками здійснює жест покровительства, захисту, або абхаямудри. Під ним, на хмарі, підпис – “Бурханъ Шіджі Муні”¹. Над Вчителем – рисунок місяця, як символ звільнення. Окрім фігури Шак’ямуні, у верхньому регістрі танки, але праворуч від центру містяться на хмарах чакра, символ першої проповіді, під нею – червона пластина в зеленій рамці з тибетським текстом, нижче якої написано – “избавленіє”. На червоній пластині відтворена строфа з чотирьох семи складників тибетською мовою: brtsam [замість brm]-par-bya zhing dbyung [замість dbyang]-bar [замість phar]-bya // sangs-rgyas bstan-la ’jug [замість bjug]-par-bya [замість bye] // ’dam-bu’i khyim-la glang-chen bzhin // ’chi-bdag sde-ni gzhom-par-bya //, що можна перекласти так: “[Той, хто] зібрав [це] і породив [те], // Ввійшов до вчення Будди. // Як слон могутній хижу бамбукову, // Війська Владики смерті знищить//”, що є неповною цитатою [наступні чотири семи складники тибетською мовою див.: Sopa Geshe 1984, 131]². Повністю цей текст відтворено на тибетській парма ХХ ст. із зображенням “Бхавачакри” [№ 100630] та на танці, що походить, як вказано її видавцями, з Монголії [Buddhism in Russia 2011, 99].

Зображення Будди Шак’ямуні на тлі синього простору небес і під місяцем відтворює можливість виходу просвітленої істоти за межі сансари, досягнення стану звільнення і нейтральну карму. Як один з елементів загальної композиції “Бхавачакри” образ Вчителя може вводитися до структури танки, може опускатися, може замінюватися на знакові елементи, що за значенням наближаються до зображення Вчителя.

У середньому регістрі міститься зображення Мари, який визначений як Мангус – чудовисько іклами та пазурами стискає Бхавачакру. Колесо складають чотири концентрованих кола. У зовнішньому колі арабські цифри від одного до дванадцяти (зліва направо, зверху вниз) визначають послідовність дванадцяти ланок взаємообумовленого існування (*тиб.* rten-brel, *санскр.* grahīṭya-samutpāda). Вони представлені сюжетними зображеннями, що не регламентуються і можуть варіюватися. Кожне з них відтворює жанрову картинку, призначення якої – в доступній формі передати зміст ланки, чи нідани (скр.), що означає причину, або джерело, яке породжує наступну ланку. Дванадцять ланок обумовленого існування мають часовий вимір. Минуле (проміжок між смертю і новим народженням): 1. поводитир веде стару сліпу (авід’я – невідання, затьмарення, незнання, невігластво); 2. ремісник ліпить цеглини-сирець

для будівлі, що зводиться поруч (самскара – минулі кармічні дії і нові, що відбуваються). Теперішнє: 3. мавпа скаче на дереві з гілки на гілку (віджнана – свідомість, пробудження свідомості); 4. стерновий керує човном з пасажирами (нама-рупа – формування образного і чуттєвого); 5. людина стоїть за огорожею поруч із будинком із зачиненими вікнами (шад-аятана – залежно від карми формуються чуття: контактне – дотикове, смакове; дистантне – зорове, слухове, нюхове); 6. коханці в обіймах (спарша – дотик, контакт, причина виникнення); 7. людина зі стрілою в оці (ведана – відчуття, переживання, свідоме переживання приємного, неприємного, нейтрального); 8. людина із глеком і пролитим вином (трішна – жадання, спрага, бажання, формування сексуального); 9. людина зриває плоди з дерева (упадана – цілеспрямована дія, привласнення, прихильність); 10. власна домівка, взуття, постіль (бхава – становлення існування, факт існування і його форма). Майбутнє: 11. зображено породіллю і повитуху та народження дитини (джаті – народження, можливість переродження, нового втілення); 12. засмучені родичі і чернець біля домовини, де лежить сповите тіло небіжчика (джара-марана – старість і смерть, але вже з накопиченими діями, що обумовлюють нове буття, яке веде до народження, старості і смерті). Ці дванадцять ланок формують одну ланку з іншої, створюючи замкнений ланцюг взаємозалежного існування. Мета вчення – припинити невідання, і при такому розкладі колесо розвертається у зворотному напрямку.

Зображення Марі, який стискає бхавачакру, відтворено на синьому і зеленому тлі: на синьому тлі написано “Небо”, на зеленому – “Земля”. Біля правої стопи Марі підпис – “Мангусь”. Згідно із сучасними дослідженнями, композиції Бхавачакри містять підписи, які пояснюють і створення ланцюга, що утримує істот у сансарі – світі страждань, і як його розірвати, що фактично відповідає описам у всіх текстах, згаданих вище. На танці зовнішнє коло з дванадцятьма ланками – жанровими сценками, що символізують пратітьясамутпаду, або взаємообумовлене існування, – охоплює наступне коло, що розподілене на шість секторів. Сюжети картинок, розміщених у цих секторах, відтворюють буденне життя світів – уділів матеріального існування, або сансару. Зображені сцени символізують шість форм існування істот залежно від доброї чи недоброї карми: боги, напівбоги, або асури, люди – три добрих народження; духи-прета, тварини, істоти пекла – нараки – це три недобрих народження. 1. У центрі Світу богів, у палаці, перебуває Індра, його володар. Народжені у Світі богів насолоджуються своїм перебуванням там: їм підносять запашну воду і квіти, їхній слух і зір тішається музикою і танцями, здійснюються обмивання. 2. У Світі асурів войовничим мешканцям протистоять воїни богів. 3. У Світі людей представлені їхні буденні заняття: на подвір’ї – будівлі, водойма, чоловік оре, одна жінка займається доінням, інша бавиться з дитиною, собака стереже худобу. 4. Нижче барвистого Світу людей – Світ голодних духів-претів, яких зображено з великим черевом і тоненьким горлом, тому вони ніяк не можуть насититись. 5. У Світі тварин водойми населені водними істотами, і серед них слони, коні, дракони, а на землі перебувають хижакі та ратичні тварини. 6. У центрі уділу Нарака-пекла представлений Яма – судія, повелитель смерті. У руках у нього дзеркало карми, перед ним два демони і прибулий новий мешканець Нараки. За дзеркалом карми Яма встановлює долю кожної істоти після суду, і, відповідно, нещасних відправляють до різних відділків пекла: гарячих, холодних, різальних, колючих та інших. І лише народження людиною дає унікальну можливість розірвати дванадцятичленний ланцюг і стати “санг’є” (*тиб.* sangs-rgyas, *санскр.* buddha) – просвітленим.

Шість світів на тибетських зображеннях з’являються, як вважається, внаслідок реформ Цонкапи Лопсандакпи (1357–1419). За текстами з Вінаї, їх має бути п’ять (відомі зображення з поділом на чотири світи [Watt 2017]). Цонкапа вводить додатково Світ асурів, чи ревнивих богів. На танці шість уділів оточують коло, розподі-

лене на чорне і біле поля. У білому полі зображено фігурки вірянки – вона вітає ченця – і прочанина, який, ідучи за ченцем, обертає колесо з молитвами. У чорному полі представлено тих, чия карма обтяжена недобрими діями, тому вони падають униз, пов'язані разом однією мотузкою, яку тягне за собою демон. Все разом є символічним втіленням доброго і недоброго діянь, що накопичуються в процесі існування кожної істоти, в будь-якому із шести станів, внаслідок карми. Проте в сучасній тибетській богословській літературі присутнє й інше тлумачення з посиленням на текст Віная-сутри Гунапрабхі, одного з найважливіших у Вінаї сарвастивадінів, де говориться, що розподіл на два різнокольорових поля відповідає відображенню перебування в Бардо – проміжному стані перед новим втіленням [Sopa Geshe 1984, 125].

У самому центрі відтворено зображення трьох тварин: птаха, свині, змії, що втілюють пристрасть (хіть) – птах, невідання – свиня, гнів – змія, три затьмарення – клеші, чи три афективних стани свідомості, які є причинами постійного кругообігу істот у світах сансари. Ця вісь колеса – ознака страждань живої істоти, не зовнішня, а внутрішня. Мета вчення – розірвати дванадцятичленний ланцюг, пробудити розум, позбавитися від трьох затьмарень, що як полуда на очах, і сягнути звільнення, стати просвітленим та вийти за межі сансари, як це зробив Просвітлений. Проте на цій танці спостерігається певний відступ як від канонічної традиції Вінаї, за якою мав бути зображений голуб, так від власне тибетської, бо слід зображати півня. Якого птаха зображено – питання залишається відкритим.

У нижньому регістрі танки, праворуч від центру, по діагоналі від образу Будди Шак'ямуні у верхньому регістрі, міститься зображення відлюдника в печері. Перед ним – жертвний столик з патрою, або чашею для збору милостині. Нижче напис – “даянчі”, чи споглядач. Ще нижче – води світового океану.

У період, що передує антропоморфним зображенням Будди, як ознаку його присутності могли зображати “Дхармачакру”, чи восьмиосьове колесо вчення, “Пустий трон”, “Древо Бодхі”, під яким Будда став Просвітленим; “Оберемок трави куша”, на якому Будда сидів під час споглядання, “Лотос” – як символ чистоти і мудрості, “Парасолу” – ознаку царського статусу, “Стопи Вчителя”, інші знакові зображення. Виникнення антропоморфного скульптурного, умовно кажучи, історичного портрета Будди Шак'ямуні датується першими сторіччями н. е., а поява металевих зображень ще пізнішим періодом – II–III ст. н. е. [Ганевская 2004, 13, 15].

Щодо перших двох живописних образів Вчителя, то, як вже зазначалося на початку, їхня іконографія не описана, а поява не датована. На танці з Музею Ханенків Будда в одязі ченця зображений як провідник, який вказує шлях живим істотам, захищаючи їх і даруючи спасіння. Він представлений як володар світу, двома руками здійснюючи жест покровительства, захисту, або абхаямудри, але при цьому зберігає чернечий одяг і на ньому відсутні прикраси і корона. Зображено також і восьмиосьове колесо вчення – чакру, як ознаку першої проповіді, коли Вчитель повернув колесо Закону і тому став чакравартином, тобто тим, хто повернув чакру, з наведеними золотом рядками тексту на червоному тлі.

При зіставленні вищенаведених текстів (“Історія міста Дадог” та “Навернення Мутігчен”) і музейної танки із сюжетом “Бхавачакра” увагу привертає їхня сумісність. Сам Будда рекомендує художникам нижче свого зображення написати вірші, що пояснюють суть вчення, в тому числі й суть дванадцятичленною формули взаємозалежного виникнення. Композиція танки “Бхавачакра” враховує побажання Вчителя, але замість письмового тексту формули взаємозалежного виникнення розгортається його зорове втілення.

Нижче образу Вчителя по колу розміщуються малюнки жанрових сцен, сюжети яких символізують причини й наслідки кругообігу живих істот у світах сансари, вказуючи разом з тим і вихід за її межі. Відтворення восьмиосьового колеса

на танці є знаком вчення, першої проповіді, до якої входила формула Трьох Прихистків (Будда, Дхарма, Сангха), п'ять обітниць вірянина і восьмичленний шлях до удосконалення. Таким чином, танка “Бхавачакра” із зображенням Вчителя ставала втіленням універсальної буддійської проповіді, зміст якої виявлявся доступним будь-якій людині, котра обрала шлях удосконалення.

Згідно з наведеними історіями з Намтхару Таранатхи, живописне зображення як таке є відображенням, або сукньєн (скр. *pratibimba*, тиб. *gzugs-brñan*), образу Будди Шак'ямуні, чиє сяйво відбилося на тканині. Сюжети в короткому викладі містять таке. Виникла необхідність у створенні зображення Вчителя. Художникам не вдавалося передати його ознаки (скр. *lakshana*, тиб. *mtshan*, ознака), тобто “тридцять дві головні ознаки великої людини, оскільки їх засліплювали блиск і сяйво його тіла. Вони звернулися по допомогу до Шак'ямуні. Він став таким чином, що сяйво відбилося чи на воді, аби зняти засліплююче випромінювання тіла, чи на тканині, залишивши тінь, яку художники заповнили фарбами [Таранатха, 54, 84a2–86b7]. У сюжеті визначено два важливих моменти: зображення є відображенням, проекцією тіла Будди; зображення з'явилося тому, що виникла необхідність навернення до вчення нового адепта.

Зображення є денотатом присутності Будди Шак'ямуні там і тоді, де неможлива його фізична присутність. Окрім того, в такій ситуації виникає потреба в слові, що пояснює вчення. За сюжетом Малліка, донька сингальського царя, стає на шлях віри, після того як почула звертання з молитвами до Будди Шак'ямуні, пригадала своє попереднє втілення і побачила зображення Вчителя, що супроводжується поясненням закону дванадцяти ланок взаємообумовленого виникнення, чия дія приводить до того, що істота постійно втілюється в тому чи іншому уділі буддійського Всесвіту [Таранатха, 75, 113b6–115a6]. Зображення і текст є необхідними умовами для подальшого поширення віровчення і навернення нових його послідовників в умовах фізичної відсутності Вчителя, що відповідає приписам Вінаї щодо використання сакральних зображень. У Віная-кшудрака-васту (скр. *Vinaya-ksudraka-vastu* чи тиб. ‘*dul-ba phran-tshegs-kyi gzhi*) в історії про добродія Анатхапіндаду, який збудував монастир, Будда говорить про необхідність намалювати при вході до храму “Колесо буття” [Sopa Geshe 1984, 126]. В іншому творі – Бхикшуні-віная-вібханга (скр. *bhiksuni-vinaya-vibhanga*; тиб. *dge-slong-ma'i 'dul-ba gnam-par-'byed*) – знову таки Будда звертає увагу на необхідність присутності зображення “Бхавачакри” при вході. Він також визначає, що зображення є дієвим засобом поширення віровчення, наприклад, за відсутності справжніх знавців, як-от Шаріпутра і Маудгальяяна [Sopa Geshe 1984, 126].

Таким чином, композиція “Бхавачакри” за канонічними текстами, літературними творами і власне творами тибетської літератури тісно пов'язана зі створенням живописного образу Будди Шак'ямуні. Писемні тексти є визначальними чинниками композиційних особливостей, що дозволяють фахівцю з буддійської тибетської іконографії, звичайним мирянам легко включитися в зміст, закладений у зображення. Юрій Реріх, встановивши, що на танці зображений сюжет, відомий як “Бхавачакра”, визначив її як монгольську і датував ХІХ ст. Практично будь-яке зображення “Бхавачакри”, незалежно від місця і часу його появи, легко упізнається за формальними ознаками композиції: чотири концентричні кола, які охопив іклами і пазурами Мара, вписані одне в одне; четверте зовнішнє коло складають дванадцять ланок; третє внутрішнє коло розподілене на шість (п'ять, чотири) секторів; друге внутрішнє коло розподілене на два поля – біле і чорне; перше коло – серцевина – містить зображення трьох тварин: птаха / голуба / півня, змії, свині. Танка надійшла до музею в 1936 році з іншими танками з так званого Музейного містечка після його розформування. До Музейного містечка експонат потрапив із зібрання Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії. У покажчику Церковно-

археологічного музею при Київській духовній академії його визначено як “полотняний калмицький бурхан (№ 17)”, що входив у число зображень – на тканині – бурханів, подарованих протоієреєм Климентом Фоменком [Петров 1897, 23]. Ці бурхани надійшли від спадкоємців Капітона Костенкова – головного попечителя калмицького народу (до 1874 р. і генерал-майора з 1870 р.).

Наведена правильна назва сюжету танки вводила у світ буддійської іконографії. За формальними ознаками композиція зображення відповідала композиції “Бхавачакри”. Але надане Реріхом визначення танки як монгольської потребує уточнення. І цьому є кілька причин. Ю. Реріху, також як і співробітникам музею, під час його знайомства з музейним зібранням не було відомо, що танка калмицького походження. Появу російськомовних підписів, ймовірно, можна пояснити необхідністю розтлумачити сюжет представникам російської адміністрації. Але згідно з деякими зображеними на танці сюжетами виявляються певні розбіжності між відтвореними малюнками та особливостями, що властиві монгольським обрядам життєвого циклу чи господарській практиці.

Другий малюнок із четвертого зовнішнього кола дванадцятичленного ланцюга обумовленого існування, що коментує самсару (минулі кармічні дії і нові, що відбуваються), відтворює замість традиційного зображення гончаря і виготовленого глиняного посуду зведення з цегли-сирцю будівлі (іл. 2). Дванадцятий малюнок, що коментує джара-марану (старість і смерть, але вже з накопиченими новими діями, які обумовлюють нове буття, що веде до народження, старості і смерті), зображає небіжчика в домовині, а поруч родичі і чернець, замість традиційного віднесення тіла спочилого в безлюдну місцину (іл. 3). У третьому колі в уділі людей зображено оранку (іл. 4). І цілком ймовірно, що танка, яка зберегла традиційну композицію “Бхавачакри”, була створена калмицьким майстром, не без впливу нового культурного оточення, в якому опинилися калмики після переселення на нові землі. І тому привнесені особливості, скоріше, визначають нову специфіку традиційного образу, відбиваючи стиль калмицького іконопису ХІХ сторіччя. Все це можна вважати “следствием обобщения иконографии буддизма на основе собственного историко-культурного опыта этноса” [Батырева 2016, 158–162]. До складу переданих Климентом Фоменком танок, окрім танки “Бхавачакра”, входили танки з російськомовними і виконаними калмицькою мовою, письмом *тодо бічіг*, підписами. У підписах наводиться ім’я калмицького художника Шобол-гецуль з роду Керяд, чи Керейт³. Нащадки керейтів у складі халха-монголів населяють різні аймаки Монголії, а також входять до складу торгутів Монголії та Росії [Хойт 2008], тобто калмиків.

Таким чином, на основі зіставлення композиції танки із зображенням “Бхавачакри” і письмових сюжетів з’ясовується, що текст може бути заміщений зображенням із супроводом усного коментарю, яке є одним з дієвих засобів подальшого поширення віровчення і навернення нових його послідовників і в умовах фізичної відсутності Вчителя, і на нових територіях, і в іншому культурному середовищі. Живописне зображення більше залежне від зовнішніх впливів, більше наражається на різноманітні дії, що відбивається при відтворенні заданих композицій, як це має місце на танці із зображенням “Бхавачакри”. Визначення Юрієм Реріхом танки як монгольської за походженням не суперечливе, оскільки вона явно походить із невідновленого монгольського ізводу, але потребує уточнення – “виконана в Калмикі”. Сюжети про появу першого живописного зображення Будди Шак’ямуні спираються на різноманітні писемні джерела: такі, що походять з канонічних приписів про правила відтворення сакральних зображень і переклади яких з’явилися в Тибеті наприкінці VIII–IX ст., переклади творів письменників-сусідів, зокрема Кшемендри, в XI–XIII ст., поширення і виникнення власних творів у наступні сторіччя. І практично нічого не відомо про те, як відбувалися створення і поширення в

тибетському сакральному мистецтві сюжетів із зображеннями Вчителя в контексті “Бхавачакри”. Так само нічого не відомо й про те, як відбувалося подальше поширення цих сюжетів на землі, що опинилися в зоні впливу тибетської цивілізації. Питання про те, яким був тибетський ізвод і в якому вигляді він з’явився на землях Монголії і далі Калмикії, залишається відкритим. Вимагає подальшого уточнення походження образу Страшної істоти: чи то є власна тибетська розробка зображення, яке насправді має-таки втілювати Мару, з тенет якого вдалося вирватися тільки великому Вчителю – Шак’ямуні.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. “Бхавачакра”. Танка. Калмикія. ХІХ ст.



Іл. 2. Самскара (2-й малюнок, друга ланка Дванадцятичленного ланцюга обумовленого існування). Фрагмент



Іл. 3. Джара-марана (12-й малюнок, дванадцята ланка Дванадцятичленного ланцюга обумовленого існування). Фрагмент



Іл. 4. Уділ людей (у Третьому колі в Уділі людей зображено оранку, закрите подвір'я, будівлю замість юрти). Фрагмент

¹ Танка містить пояснювальні підписи кирилицею в старій орфографії, що виконані чорним чорнилом і визначають сюжети та зображення персонажів.

² Завдяки статті високоповажного Геше Лхундуба Сопи (1923–2014) запроповане читання і переклад є більш точними, ніж у попередніх публікаціях цієї танки О. Огневою.

³ Автор щиро вдячний доктору мистецтвознавства, завідуючій Музеєм традиційної культури імені Зая-пандити Калмицького інституту гуманітарних досліджень Російської академії наук С. Г. Батиревій і Є. В. Бембеєву, к. ф. н., с. н. с. відділу теоретичної і прикладної лінгвістики КІДІ РАН за читання і переклад підписів на одній з танок. Глибоку вдячність за читання і переклад підписів на всіх калмицьких танках автор висловлює Н. С. Яхонтовій, к. ф. н., с. н. с. сектору Центральної Азії відділу Центральної і Південної Азії ІСР РАН.

ЛІТЕРАТУРА

Батырева С. Г. Калмыцкие иконы из собрания Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко: к вопросу традиций и новаций // *Східний світ*, 2016, № 2–3.

Ганевская Э. В. Группы металлической скульптуры, представленные в каталоге // *Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ.* Москва, 2004.

Гой-лоцава Шоннупэл. *Синья Летопись* / Перевод с тибетского Ю. Н. Рериха, перевод с английского О. В. Альбедилы и Е. Ю. Харьковской. Санкт-Петербург, 2001.

Огнева Е. Д. К вопросу о жанре “биографии” в тибетской средневековой литературе (“Намтхар Шакьямуни” Таранатхи Кунганьинбо) // *Буддизм: история и культура.* Москва, 1989.

Огнева Е. Д. Является ли скульптура коронованного будды из Одесского музея воспроизведением прижизненного образа Будды Шакьямуни // *Боги снежных гор. Музеи Украины:*

сакральное искусство в традиции тибетского буддизма. Сборник научных статей. Одесса, 2008.

Петров Н. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной Академии. Изд. второе. Киев, 1897.

Терентьев А. А. Прижизненная статуя будды: проблемы подлинности // **Философия, религия и культура стран Востока. Четвёртые Торчиновские чтения.** Материалы научной конференции. Санкт-Петербург, 7–10 февраля 2007 г. Санкт-Петербург, 2007.

Таранатха. *Taranatha Kun-dga'-ñing-bo.* **bcom-ldan-'das thub-pa'i dbang-po'i mdo-tsam brjod-pa mthong-bas don-ldan rab-tu dga'-ba dang bcas-pas dad-pa'i ñin-byed phyogs brgya 'char-ba.** Sum-bum, № 13.

Таранатха, 54. **История города Каушамбхи** / Намтхар **bcom-ldan-'das thub-pa'i dbang-po'i mdo-tsam brjod-pa mthong-bas don-ldan rab-tu dga'-ba dang bcas-pas dad-pa'i ñin-byed phyogs brgya 'char-ba,** Sum-bum, № 13, л. 84a2–8667.

Таранатха, 75. **Обращение Маллики, дочери царя сингалов** / Намтхар **bCom-ldan-'das thub-pa'i dBang-po'i mDo-tsam brJod-pa mTHong-bas don-lDan rab-tu dGa'-ba dang bCas-pas dad-pa'i ñin-Byed PHyogs brGya 'char-ba,** Sum-bum, № 13, л. 11366–115a4.

Хойт С. К. **Керенты в этногенезе народов Евразии: историография проблемы.** Элиста, 2008.

A group of eight thangkas from an Avadanakalpalata set Central Tibet, 18th century // **Bonhams.** 14 Mar 2016. – <https://www.bonhams.com/auctions/23200/lot/59/>

Buddhism in Russia. Exhibition. Printed in India. 2011.

Dagyab L. Sh. **Tibetan Religious Art.** Wiesbaden, 1977.

Khantipalo Bhikkhu. The Wheel of Birth and Death. Rewritten from an article in “Visakha Puja” (251), the Annual of the Buddhist Association of Thailand // **Wheel Publication.** No. 147/148/149. DharmaNet Edition, 1995. – <http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-AN/an35414.pdf>

Ksemendra. **Avadanakalpalata (Бодхисаттва-авадана-калпалата)** by Ksemendra, edited by P. L. Vaidya, Mithila Institute, Darbhanga, 1959.

Paubha or Thangka Painting of Nepal by Min Bahadur shakya Director Nagarjuna Institute of Exact Methods Chakapat, Patan // **Абхидхарма Чой.** – <http://abhidharma.ru/A/Raznoe/0051.pdf>

Sopa Geshe. The Tibetan “Wheel of Life”: Iconography and Doxography // **The Journal of the International Association of Buddhist Studies.** Vol. 7, Number 1. 1984.

Tibetan Buddhism. Part III: The Wheel of Life – The central Doctrines of Tibetan Buddhism // **Center for South Asia, a member of the International Division at UW-Madison.** 2013. – <http://southasia.wisc.edu/wp-content/uploads/2013/07/Tibetan-Buddhism-Part-III.pdf>

Watt Jeff. Wheel of Life (Bhavachakra, Samsara Chakra). Main Page / [updated 3-2007, 9-2016, 5-2017] 1959 // **Himalayan Art.** – <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=218>

№ 591. Wheel of Life (Bhavachakra, Samsara Chakra) 1959 // **Himalayan Art.** – <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=218>

№ 69447. Wheel of Life (Bhavachakra, Samsara Chakra) 1959 // **Himalayan Art.** – <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=218>

№ 70413, 5 cr. Wheel of Life (Bhavachakra, Samsara Chakra) // **Himalayan Art.** – <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=218>

№ 100630. Wheel of Life (Bhavachakra, Samsara Chakra). Tibet. 1900–1959 // **Himalayan Art.** – <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=218>