

**Ц.-Б.Б. Бадмажапов\***  
**Изографический метод  
тантрийской живописи «тханка»**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** бодхи-садхана, дева-йога, Падмасамбхава.

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 преображается в божество в процессе реализации божества-йидама.

Согласно устным наставлениям Гуру Падмасамбхавы йогини Еше Цогял, созерцать божество следует, придерживаясь текста «садханы» [Учение, 2000, с. 152]. Постоянная тренировка способности к визуализации приводит к обретению устойчивости в стадиях «зарождения» и «завершения», когда тело йогина «созревает в божество».

В устных наставлениях по Тайной Мантре, Падмасамбхава говорит: «Хотя твоё тело внешне остаётся телом [обычного] человека, твой ум, созревая, становится божеством — словно изображение, отлитое в форме.

Покинув тело в состоянии бардо («промежуточное состояние» между смертью и следующим рождением. — Ц.Б.), ты станешь тем самым божеством, как вынутое из формы изображение. Тело йогина называют футляром, и в тот миг, когда тело сброшено, йогин принимает облик йидама» [там же, 2000, с. 153].

---

\* Бадмажапов Цырен-Базар Бадмажапович, кандидат исторических наук, Московский физико-технический институт (Государственный университет), Москва, Россия.

Падмасамбхава наставляет: «Не считай, что йидам — только лишь телесный образ. Постигнув природу дхармакаи (ноуменальный, психический или не проявленный аспект Трёх Тел Будды. — Ц.Б.), ты реализуешь йидама» [там же, с. 149–150]. Далее Падмасамбхава провозглашает: «Не считай йидама чем-то материальным, ведь йидам — это дхармакайя. Созерцать его образ, проявляющийся из дхармакаи, приобретая цвет, атрибуты, украшения, одеяния, главные и малые признаки, следует как облик зримый, но не имеющий собственной природы. Он сродни отражению луны в воде» [там же, с. 151].

В «Наставлениях по практике божества с атрибутами» Падмасамбхава говорит: «Созерцание йидама с атрибутами бывает двух видов: постепенная практика для человека с малыми способностями и практика недвойственного тела для человека с большими способностями» [там же, с. 158].

Различные стадии визуализации божества включают в себя «представление», «продление», «исправление ошибок», «упражнение с божеством», «слияние с божеством», «реализацию божества», завершаясь «знаками реализации» и «плодами практики».

Дже Цонкапа, тибетский учёный и йогин, в ответ на просьбу художников, не знавших видимой формы группы «тридцати пяти Будд очищения», идентифицировал иконический сюжет следующим образом: «Цонкапа „сотворил молитву“, „озарился“, „сосредоточился“, причём „сосредоточение“ понимается как процесс «в виде зелёного покрова неразличимой в своей массе травы, далее формирование стебля трубчатого, как у злаковых, потом стадии, как у сахарного тростника, полноценно развившегося дерева и, наконец, представление о саде как целом, включающем в себя все стадии развития; после этого он „увидел“ и „реализовал“ заданный сюжет» [Огнева, 1979, с. 121].

### **Как обрести реализацию божества**

Благородная Цогял спросила учителя-нирманакаю (Падмасамбхаву. — Ц.Б.): Как сделать божество путём и обрести его реализацию?

Учитель ответил: Чтобы обрести реализацию божества, сначала представляй это божество перед собой. Затем, представляя себя божеством, достигни устойчивости. До этого избегай начитывать мантры.

Теперь, собираясь выполнить практику божества и обрести его реализацию, устрой мандалу для свершения и расставь подношения. Помести священные предметы перед собой и, освежив себя, сядь на удобное сиденье.

Пригласи своего учителя и собрание йидамов, соверши простирая, сделай подношения, вознеси хвалы и исполни восемь ветвей

(семь ветвей и зарождение бодхичитты. — Ц.Б.). Семь ветвей (янлаг дунпа), или семичленная практика: простираться перед Тремя Драгоценностями, раскаиваться в дурных поступках, делать подношения, радоваться добродетелям других, просить повернуть колесо Дхармы, умолять не уходить в нирвану и посвящать заслуги просветлению всех живых существ.

Затем божества тают в свете и растворяются в тебе. Благодаря этому методу ты представляешь себя йидамом. Очерти границы для ритрита и освяти подношения.

Посредством трёх самадхи и прочего визуализируй мандалу и божеств. Выполни освящение и посвящение. Пригласи и прими в себя божество мудрости, почтительно приветствуй его, сделай подношения и воздай хвалу.

Снова представь божество мудрости пред собой, отдельно от себя, и начитывай мантры. Закончив начитывать, произнеси хвалы.

Возврати отдельное от тебя божество обратно в себя и ложись спать, сохраняя гордость, что ты — это божество.

Наутро мгновенно представь божество и начитывай всё согласно своему тексту садханы.

Освяти свою еду и питьё и поднеси их как пир.

Так ты обретишь реализацию йидама независимо от того, представляешь ты его одиночным или как собрание божеств мандалы.

Таково устное наставление для обретения реализации божества [там же, с. 171–172].

Каноносообразно, образы визуального искусства «тханка» — отражения, но не предыдущего живописного образа ('dod lha' или «желанного бога»), а «мудрости» (= «божества»).

В градациях сотериологии тантр процесс «божествования» выглядит как практика, выполняемая «человеком с малыми умственными способностями» и «человеком высших умственных способностей». Тантрийский йогин (или: сиддха-бодхисаттва), по определению, человек высших способностей.

Гуру Падмасамбхава наставляет: «Созерцай божество, человек высших умственных способностей не представляет его постепенно. Просто произнеся сущностную мантру, фразу или просто пожелав увидеть божество, или подумав о нём, он представляет, как оно, самосущее, возникает ярко и мгновенно, как всплывающий из воды пузырёк. Само это и есть приглашение божества из дхармадхату.

Представлять себя божеством — пространство, а то, что это божество зримо, хотя и лишено собственной природы, — мудрость. Такова нераздельность пространства и мудрости.

Непрестанно проявляться как божество — относительное, а понимать, что не имеющая собственной природы сущность божества пуста, — абсолютное. Такова нераздельность относительного и абсолютного.

Божество, проявляющееся в мужском облике — средства, а проявляющееся в женском — знание. Такова нераздельность средств и знания.

Божество, проявляющееся в образе божества, — блаженство, а отсутствие у него собственной природы — пустота. Такова нераздельность блаженства и пустоты.

Божество, проявляющееся в образе божества, — осознание, а его облик, не имеющий собственной природы — пустота. Такова нераздельность осознания и пустоты.

Божество, проявляющееся в образе божества, — светоносность, а отсутствие у него собственной природы — пустота. Такова нераздельность светоносности и пустоты [там же, с. 162–163].

### **О мультипликации**

Отличительным свойством дхарани-божеств, йидамов и дакини является их многосоставность и многочленность. Важно отметить, что существовавшее ранее мнение о мультиплицированности как специфически тантрийском феномене не совсем аутентично, так как основные различия иконографически определяются как различия между «гневными» и «спокойными» формами божеств; более того, различия проходят между сутрийскими и мантрийскими формами. Многоформные персонификации дхарани отсылают к сутрийской иконографии.

Гуру Падмасамбхава в наставлении царевне Цогял отвечает на её вопрос о практике многоформных божеств: «Если у гневных божеств много голов и рук, то три головы символизируют три каи (Три Тела Будды. — Ц.Б.), а шесть рук — шесть парамит. Четыре ноги символизируют четыре безмерных (сострадание, дружелюбность, радость и равенность. — Ц.Б.), а различные атрибуты — уничтожение злонамеренных существ, а также многие другие качества. На самом деле эти образы не обладают никакой вещественной природой.

Если божества имеют одну голову и две руки, то одна голова символизирует неизменную дхармакаю, а две руки — достижение блага живых существ благодаря средствам и знанию. Их две ноги символизируют пространство и мудрость, проявляющиеся и пребывающие на благо живых существ. Как бы ты ни визуализировала божеств, дхармакая пребывает за пределами любых различий в качестве и величине [там же, с. 150–151].

Декодирование жестов и атрибутов божества выполняется в следующем виде: правая рука [божества] вообще определяющая, жест правой руки указывает на реальность его проявления, жест левой руки — на внутреннюю сущность; первая правая рука — определяющая, когда образ многорукий; в случае дхьяни-будды без супруги (юм) атрибут в левой руке является определяющим (по сообщению В.Н. Пупышева).

### **Метод живописи**

Изографический метод живописи «тханка», являющейся видом «наиболее сложной формы искусства, связанного традицией, наряду с византийской религиозной живописью», как представлялось искусство тибетского буддизма Б. Роуленду [Роуленд, 1958, с. 8], складывается в последовательности, которая может быть выведена из иконоческого понимания природы божества в тантрийской симвонологии, эстетического канона буддийского искусства: иконометрических матриц пропорций, линейного, цветового и пластического строя.

Тибетский термин «лхазо» означает: «тот, кто делает [изображение] лха-божества» и передаётся словом художник. Традиционный художник, исполняющий образ божества, в Тибете не обязательно должен быть монахом: существуют и мирские и духовные художники [Дагьяб, 1977, с. 28].

Идеальные качества, которые требовались от художника-изографа, описаны в капитальном труде Л.Ш. Дагьяба «Тибетское религиозное искусство». Согласно Л.Ш. Дагьябу, «идеальный художник должен быть свободным от проступков и недостатков, как и от недостаточного знания предмета его работы; должен быть свободен от тщеславия и высокомерия. Не должен быть неуживчивым; должен быть свободен от желания, чтобы ему льстили и выказывали уважение другие; должен быть свободен от грубости. Должен быть свободен от жадности и стяжательства; не должен быть требовательным от нечестности; не должен воровать материалы для его работы; не должен быть нерадивым, ленивым; не должен любить вино и женщин [там же].

Положительные качества, которыми должен обладать традиционный художник, следующие: честность, преданность своей религии; средний возраст; здоровье во всех смыслах; прилежность и добросовестность в работе, добрый нрав; свобода от злословья [там же].

Несколько преувеличенное представление о тибетских художниках как йогинах смешивает благоговение перед освящённым изображением с тантрийской практикой визуализации — идентификации божества.

Тулку Чогьям Трунгпа отмечает, в частности, что «живопись тханка является в основе своей скорее ремеслом, чем религиозной практикой» [Чогьям, 1975]. Единственным исключением, по его мнению, является практика так называемой «однодневной тханка», при которой как часть той или иной садханы, повторяя соответствующую мантру, непрерывно, без сна, монах рисует тханку в течение суток.

Вместе с тем, ритуализация неотделима от процесса создания изображений божеств, принадлежащих к тантрийским циклам. Согласно обряду, каждый художник, приступающий к изображению божества какого-нибудь из четырёх классов тантр, должен получить посвящение (абхишека) в соответствующий класс тантр.

О ритуализации процесса создания религиозного изображения подробно написано в упомянутой книге Л.Ш. Дагьяба в главе о подготовке и обучении художника: «Перед тем, как приступить к работе, будь то статуя или живописное изображение, нужно проделать определённые религиозные ритуалы. Обряд включает в себя чтение текстов, приношение жертв и раздачу милостыни бедным. Лама благословляет место, где будет выполнена работа, а также материал и инструменты, которыми будет исполнена работа. Лама благословляет также художника или ремесленника, выполняющего работу. Это делается после того, как лама входит в состояние медитации, когда он призывает божественное существо — обычно Манджугхошу, божество мудрости, чтобы он вошёл в человека, который делает изображение. Если субъектом работы является йидам или срунма, особенно необходимо, чтобы художник («создатель изображения») был посвящён в тантрийский раздел, к которому принадлежит это божество. Если он ещё не посвящён, тогда художнику дают посвящение, необходимое для того, чтобы посвятить его в соответствующую мандалу божества, которое он собирается изобразить. Когда художник получает посвящение в один из четырёх тантрийских классов, ему не требуется дальнейшее посвящение, прежде чем он начнет работу над изображением любого йидама и срунма, принадлежащих данному классу. Если же субъект новой работы является божеством, принадлежащим к классу, отличному от класса, в который он был посвящён, художник должен получить посвящение в соответствующий класс. В дополнение к этому лама исполняет обряд, прежде чем начнётся исполнение изображения йидама или срунма. Во время этого обряда, означающего дарование правомочности, художник получает благословение ламы, что даёт ему возможность повторять и медитировать на мантрах йидама или срунма, над исполнением которых он собирается работать. В случае строго определённых йидама и срунма художник также должен некоторое время побыть в медитативном уединении [там же, с. 27].

К благоприятным для создания канонически правильного изображения факторам относятся также: гармоничные взаимоотношения между художником и заказчиком; отсутствие чувства несоответствия между художником и ламой, заказчиком и субъектом работы. Место работы должно быть тихим, уединённым и кроме тех людей, непосредственно связанных и полезных для работы художника, таких, как заказчик, ламы, посетителей не должно быть.

Направление, к которому художник обращается во время выполнения работы, рассматривается отдельно. Это зависит от субъекта выполняемой художником работы. Так восток — благоприятное направление, к которому обращаются, когда изображают спокойных божеств и персонажей; юг — для божеств, к которым обращаются за увеличением благ, срока жизни, процветания и т.д.; запад — для некоторых тантрийских божеств; север — для гневных божеств.

Если же по причинам освещения благоприятное положение не подходит, тогда художник на короткое время садится в благоприятном направлении, чтобы потом занять более удобное положение. В зависимости от субъекта его работы на художника на время накладываются определённые ограничения, такие, как воздержание от мяса, алкоголя, лука и чеснока. Вообще строгая личная чистота должна быть усилена. Названные ограничения всегда применяются во время изображения любого из божеств, принадлежащих к первому тантрийскому классу (крия-тантре). Детали этих ограничений описаны в текстах, относящихся к изображаемому божеству.

Также существенное значение имеет практика добавления малых количеств определённых ингредиентов к материалам, используемым в создании изображения. К ним относятся, например, земля и вода, взятые со священных мест поклонения; кусочки мощей, останков святых лам; истолчённые серебро, золото, бирюза, кораллы и жемчуг; сладко пахнущие благовонные лекарственные травы, измельчённые цветы шафрана и т.д. Для определённых божеств в текстах рекомендуются специальные ингредиенты и, если они доступны, их тоже следует добавить. Если, например, статуя сделана из глины, то ингредиенты следует или смешать с глиной или добавить в краски. В случае металлических статуй ингредиенты добавляются в жидкость, которая затем обычно наносится на внутреннюю поверхность статуи.

В живописи эти ингредиенты или наносятся прямо на поверхность, которая будет разрисовываться, или добавляются в краски; они могут также смешиваться с тушью или киноварью, которые используются для надписей на обороте тханки.

Одежды, носимые ламами, также могут быть использованы для живописи на них, хотя это встречается редко. Чаще материал, который

должен быть расписан, хранится в течение короткого времени со священным существом, прежде чем быть подготовленным для изображения на нём.

Помимо художников-монахов и мирян, в тибетских монастырях творили мастера, по отношению к которым употребляли почтительное брүльби лхазо («проявившийся создатель [изображений] божеств»). Некоторых из этих высококвалифицированных религиозных мастеров в истории тибетского искусства связывают с весьма чтимыми изображениями божеств, визуально инициированными в процессе йогического видения. Так, Лама Гонгарва Кунга Намгьял (XV в.) имел видение Махакалы и сделал рисунок божества в том виде, в каком оно проявлялось. Затем рисунок был перенесён на холст и исполнен красками знаменитым художником Ченцзе Ченмо.

Высший и неквалифицируемый уровень в этом ряду составляют художники — преемственно проявляющиеся существа (тулку), утончённые творения которых пользовались особенным почитанием. Среди материалов, используемых ими, встречались исключительно необычные, как, например кровь из их собственного носа («телесная краска») и т.д.

В экстраординарных случаях изображение божества, предстоящее перед ними, проявлялось как «живое»: VII Кармапа задавал вопросы настенному изображению Манджушри и получал от него ответы, являвшиеся ему как чудесное откровение.

Тулку Леу Чунба сделал четыре статуи — две Самвары, одну Ямантаки и одну Синханады Манджушри — для своего современника Ламы Цонкапы, который держал их в качестве личных объектов поклонения и медитации.

VII Кармапа Микё Дордже, его перерождение Намкха Таши, X Кармапа Чойджин Дордже и другие художники, перевоплощения Будд и Бодхисаттв, стали вдохновляющими образцами в истории тибетского религиозного искусства.

Тулку Намкха Таши основал одну из четырёх основных школ тибетской живописи — Гар-ри (sgar-bris).

В основе тибетского искусства — видения, визуализации и креативным индивидуумом выступает не художник-демиург, а визионер и созерцатель. *Magister dixit* — в иконографическую традицию вносить что-то новое может учитель-нирманака. Йогин, выступающий как изограф, создаёт некий эталон, инспирированный духом традиции.

Каносообразное мастерство (ср.: «стиль как ремесло» у Р. Барта) становится обязательным для учеников и, в некоторых случаях, для эпигонов художника-йогина. В истории тибетского искусства отмечается множество светских художников.



Иконическая природа буддийского искусства, непрерывность его иконографии, трансформации экзотерического и эзотерического в системе тантр локализуют исторический комментарий к стилю: «история» иконографических типов устроена внутри истории школ тибетского буддизма, когда иконографическим трансформациям структурно-дополнительны преобразования стиля в его художественном качестве.

В форме стиля «тханки» линии и цвета складываются в неповторимо-варирующуюся конфигурацию декора, контуров, цветных и позолоченных поверхностей, обуславливая иконографическую выразительность, подчас неувимую, и эстетическое качество. Качество определяется не совершенством изображённого в «тханке» символического существа, а совершенством его воспроизведения.

Раритетны, составляя при этом трудно исчислимое множество, «тханки», в которых совершенство изображённого символического существа гармонирует с совершенством исполнения. Практически неисчислимы «тханки», в которых проблескивают тонкие соответствия и переходы между «искусностью» и «примитивностью» исполнения.

Искусство «тханки» не сводится к сверкающей игре линий и цветных плоскостей, фокусируя изображение, ментальный образ и видение. Образ может быть превзойдён в физиологической перспективе, но основание визуализации, религиозный импульс и обучение искусству остаются. Художник — изограф воспроизводит видение в иконографически фиксированном виде, что практически исключает спонтанную имагинацию. Образная память «как пасть „биографии“ художника-изографа» непрозрачна для внешнего наблюдения и описания, оставаясь, безусловно, эстетически потенцированной.

#### **Техника прописывания золотом**

Тибетские художники достигли утончённого мастерства в использовании золота в живописи тханка. Первой выполнялась обычно основа красным золотом, затем наносился рисунок жёлтым золотом. После этого прописывали золотой краской по слоям. Для достижения ровного золотого блеска первостепенное значение имело качество золота. Золотая пудра могла быть сделана из чистого золота самим художником.

Обычно растирали золото до пудрообразной консистенции сначала в сухом виде, затем в образовавшийся ингредиент добавляли клей. В завершение нанесения позолоты отдельные участки полировались «кошачьим глазом».

Бурятские мастера, в целом следуя ремесленным навыкам, усвоенным у китайских и тибетских художников, выработали свою технику позолоты. Как и в Тибете, для золочения употребляли золотые

крупинки (жал гсер), которые сыпались с покрытых обильной позолотой статуй. В отличие от тибетских мастеров, бурятские художники, в основном покупали золото в таблетках, факты изготовления золотой краски из чистого золота неизвестны. Для некоторых особых случаев, например, для золочения мандорлы вокруг тела Будды или Бодхисаттвы, употреблялась золотая фольга. В изографическом методе отличия в технике живописи, в частности, позолоты, каноносообразно минимализированы, однако у каждого художника были свои секреты мастерства, передававшиеся по наследству или ближайшим ученикам.

Традиционно считалось, что богатое использование золота в драгоценно обрамлённом свитке «золотая тханка» (сэр тан), с многократным повторением фигуры центрального божества на блистающем золотом фоне, создаваемом золотыми поверхностями или линиями-контурами, увеличивало «благие заслуги» художника и заказчика (ср. с одним из эпитетов Будды Шакьямуни из «Лалитавистары»: «Так как чайтьям Татхагаты, образам Татхагаты он пожертвовал инкрустации из золота, цветы из золота и рассыпал порошок из золота, преподнёс штандарты, украшения, сосуды из золота и одежды из золота, он зовётся „золотого цвета“»).

Дж. Туччи приводит необычные сведения из оригинальных текстов о золоте, применяемом в тибетских книгах: (1) добываемом из реки Джамбу, (2) из помёта птицы феникс, (3) из Гарлока. При этом лучшим считается золото, получаемое из помёта птицы феникс, оно может быть беловатым, желтоватым, с трещинками. Золото из Гарлока имеет красноватый оттенок. Остальное золото, которое употребляется в книжном искусстве для написания букв, — это обычное золото [Туччи, 1959, с. 187]. Далее упоминается, что буквы можно писать золотом на расплавленной ляпис-лазури светло-голубого цвета.

Грунт для работ золотом наносится тем цветом, который усиливает эффект золота. Само золото, как и серебро, которое позже употреблялось редко, покупалось в Непале в форме маленьких таблеток. Это золото смешивалось обычно с клеем и водой и использовалось для раскрашивания одежд Будды и т.п.

#### **Грунтовка тханки**

После того, как хлопчатобумажная основа натягивалась и размялась, оставалось только наложение слоя гипса и его полировка, для того чтобы закончить подготовку грунта.

Важно было, чтобы хорошо подготовленный слой гипса соединялся с нижней материей, являя собой превосходную поверхность для рисунка и нанесения красок. Гипс, используемый тибетскими

художниками, являлся просто смесью мела или каолина, добавленного к растворённому в воде клею.

Обычным тибетским названием белого земляного цвета было *dkar*, хотя это также было известно как «белая земля» или известь. Когда названных белых компонентов было недостаточно, добавлялись любые местные белые породы, после того как они хорошо измельчались, промывались и профильтровывались через материю.

После нанесения гипса белая хлопчатобумажная основа становилась ещё белее. Так, следует заметить, что некоторые художники, особенно из Восточного Тибета, предпочитали гипс слегка охристого оттенка. Чтобы добиться этого, они добавляли небольшое количество охры или жёлтого пигмента в гипс.

### **Подготовка и нанесение гипса**

Для того чтобы приготовить гипс, художник частично заполнял чашу для красок измельчённым сухим белым пигментом и вливал небольшое количество растворённого клея, размешивая тупым концом палочки. Затем снова добавлял понемногу клей через определённое время, пока смесь не доходила до состояния густой пасты. Художник осторожно размешивал и измельчал эту смесь в течение некоторого времени, используя пестикообразный конец палочки для того, чтобы измельчить все комочки. Когда нерастворившиеся кусочки превращались в однородную массу, он добавлял ещё немного клея и продолжал размешивать. Иногда он наклонял чашку и проводил своей палочкой по доньшку, для того, чтобы убедиться, что все комочки растворились. Наконец, он добавлял достаточное количество растворённого клея, для того, чтобы довести гипс до маслянистого состояния. В это состояние, напоминавшее пахту, необходимо было приводить не только гипс, но и любые краски. Полученная смесь затем процеживалась через материю чтобы удалить оставшиеся комочки или куски твёрдого вещества. Обычно тибетский художник не пользовался измерениями, когда готовил гипс, но, тем не менее, когда одному художнику задали вопрос об этом, он сказал, что использует приблизительно две части белого вещества к одной части растворённого клея. Могли быть определённые отклонения в измерениях и в том, насколько велика концентрация клея в полученном растворе. Некоторые художники говорили, что для гипса клей мог быть вдвое более концентрированным, чем обычный раствор клея. Но другие использовали клей такой же концентрации, как и при шлихтовании материи и смешивании обычных красок. Чтобы нанести гипс на материю использовали лоскут материи, кусок ваты (?) или нож для гипса. Некоторые другие художники использовали большие

кисти. Что бы ни использовалось, гипс должен быть нанесён тонкими ровными слоями на обе стороны натянутой материи.

Художник Вангдрак, который пользовался ножом для гипса, наносил гипс, используя закруглённый кончик ножа как шпатель, лопаточку и осторожно соскабливал излишки гипса и оставляя чистую гладкую поверхность. Художник Ледруп, один из тех, кто наносит гипс лоскутом, сглаживал неровности гипса, когда он был ещё влажным и продолжал работать, натирая поверхность рукой (?). Он также стирал рукой излишки в конце, когда материя насквозь пропитывалась гипсом. Оба художника на этой стадии снова натягивали завязи вокруг рамы, делая полотно ровным и гладким.

Затем, когда первый слой гипса на обеих сторонах материи высыхал, художнику нужно было определить, достаточным ли покрытием является один слой. Он держал полотно на свету и, если было видно много световых дырочек размером с булавочную головку, то нужно было наносить ещё один слой. Также нужно было подобрать правильное соотношение пигмента и клея. Слишком большое количество клея делало полотно жёстким и хрупким; такое полотно могло растрескаться, а также вызвать осыпание красок, нанесённых на него из-за недостаточного «схватывания» излишне проклеенного полотна. Недостаточное количество клея в смеси также могло вызвать осыпание и превращение в порошок, особенно когда танка сворачивалась и разворачивалась много раз. Смесь для правильного «схватывания» определялась опытом.

### **Полировка грунта**

Завершающая стадия в подготовке грунта — сделать поверхность совершенно ровной и гладкой при помощи полировки. Некоторые тибетские художники используют два типа полировки: одна называется «сырая полировка», что являлось полировкой увлажнённой поверхности, а другая известна как «сухая полировка», т.е. полировка сухого слоя гипса.

### **Сырая полировка**

После того, как данные слои гипса высохли и художник убедился, что они образовали хорошую поверхность грунта, следующим шагом было слегка смочить часть одной стороны материи при подготовке к полировке. Нужно было смочить не более трети или четверти стандартного полотна, иначе другие части его начинали сохнуть, прежде чем полировка заканчивалась. Затем художнику нужно было расстелить полотно на гладкой доске или другой гладкой поверхности.

Затем, взяв полировочный камень (обычно гладкий камень из аллювиальных пород) или подходящий твёрдый предмет с гладким закруглённым концом, такой как раковина, он натирал увлажнённую часть гипса, вода вперёд-назад вдоль оси полотна. Закончив одну часть, он увлажнял и полировал другую часть полотна до тех пор, пока не заканчивал полировку всей стороны. Обе стороны полотна следовало увлажнить и отполировать подобным образом. Тем не менее, прежде чем художник мог продолжать полировать обратную сторону, ему приходилось ждать, пока полотно с лицевой стороны полностью не просохнет. Но ему нельзя было останавливать работу, если он одновременно готовил несколько полотен. К тому времени, как он заканчивал полировку третьего или четвёртого холста с одной стороны, первый холст высохал, его можно было обрабатывать с обратной стороны. Некоторые художники полировали каждую сторону материи дважды методом «влажной полировки». Если поверхность полировалась вдоль вертикальной оси первый раз, художник должен был полировать её вдоль горизонтальной оси второй раз. Другие полировали полотно только один раз с каждой стороны. Полировка увлажнённого холста делала его гладким и ровным, так что не проявлялась текстура нижней материи. Гладкая доска под материей во время полировки облегчала этот процесс, позволяя художнику разравнивать холст, продавливая его.

#### **Сухая полировка**

Отполировав полотно с обеих сторон, некоторые художники проверяли качество полировки обеих сторон. Затем они переворачивали вниз лучшую сторону и полировали заднюю сторону холста последний раз.

На этот раз они не использовали воду при сухом гипсе, они просто натирали его полировочным камнем. Это была так называемая сухая полировка, которая делала заднюю часть полотна очень гладкой, иногда даже глянцевиной. Лучшая сторона материи не подвергалась сухой полировке, это была сторона, которая должна была быть разрисована. И последняя завершающая сырая полировка делала её немного более пористой. Это было желательно, т.к. распизываемая сторона полотна нуждалась в большей пористости, чтобы впитывать краски. Но некоторые художники, такие как Вангдрак, на этой стадии совсем не использовали сухую полировку.

#### **Техника подготовки и нанесения красок**

Когда пигмент вычищен и измельчён, остаётся только смешать его со связующим веществом, чтобы получить краску. Для этого

большинство художников использовали ту же технику, что и при смешивании гипса. Каждый новичок должен был отработать этот метод.

Художник начинает процесс с того, что кладёт немного измельчённого пигмента в чистую чашку для красок. Часто это был небольшой глазурованный сосуд из глины, но для приготовления дорогих пигментов использовалась фарфоровая чашка или раковина. К измельчённому пигменту художник добавлял немного тёплого растворённого клея в количестве, достаточном для того, чтобы увлажнить, но не пропитать его. Затем, пользуясь тупым концом палочки или пальцами, он тщательно размешивал увлажнённый пигмент, разбивая все комки, и доводя до состояния, подобного густой массе (тесту), сделанной из муки поджаренного ячменя. Свернув эту тестообразную массу в шар, художник добавлял ещё немного тёплого клея в сосуд и размешивал его с тестом до тех пор, пока оно не становилось густой и однородной жидкостью. На этой стадии краска напоминала йогурт. Наконец, художник добавлял ровно столько клея, чтобы довести краску в нижнем слое до густой консистенции, тщательно размешивая её, пока всё полностью не соединится. Идеальная консистенция напоминает пахту.

#### **Вновь смешиваемые краски**

После того, как краска смешана, её нужно было проверить и немедленно нанести. Но часто художнику приходилось вновь смешивать те краски, что оставались от работы в предыдущие дни. В этом случае он имел старую чашку для красок, которые или частично засохли, образовав жёсткую поверхность с мягким слоем на дне или полностью засохли. Чтобы приготовить новую краску из старой, художнику приходилось рубить вначале засохшую краску на мелкие куски. Затем он делал то, что описывалось выше, постепенно добавлял клей по необходимости, растирая палочкой до тех пор, пока смесь не становилась совершенно ровной. Судить о состоянии краски можно было, наблюдая за следами, что оставляла палочка на дне сосуда. Краска, которая была слишком жидкой не оставляла отчётливых следов. Если краска совсем засохла, а художник спешил восстановить её, он мог отмочить её горячей водой, которая быстро размягчала краску. Если горячая вода смешивалась с краской так, что невозможно было слить её, не слив краску, художнику приходилось слить, сколько возможно чистой воды. А остатки выпарить, нагревая сосуд над углями. Когда краска почти высыхала, он мог её восстановить, постепенно добавляя разбавленный раствор клея, и размешивая её. Смешивание и нагревание красок было тем, чем художнику и его помощникам

приходилось время от времени заниматься в течение всего дня. Утром в начале работы клей нужно было нагреть и в течение дня поддерживать его в этом состоянии на углях, ибо, если бы он остыл, он свернулся бы. И во время рисования художнику также приходилось добавлять немного тёплого клея для того, чтобы поддерживать краски в оптимальной консистенции. Поэтому рядом с работающим художником всегда стояла чаша с клеем на жаровне с небольшим огнём или на горячих углях (обычно в качестве топлива использовали высохшие овечьи или козьи катышки. Они ценились, так как горели медленно и давали ровный, долгий жар).

### **Проверка красок**

Последний шаг перед нанесением красок на холст — проверка красок для того, чтобы убедиться, что они содержат нужное количество связывающего вещества. Для этого художник обычно наносил своей кистью небольшое количество краски на неиспользуемые части холста. В тханках этими частями были обычно полоски приготовленного полотна на каждой стороне прямоугольного холста. Нанеся немного краски, художник мог вначале судить о ней, заметив, как долго она сохнет. При нормальной температуре и влажности, если краска сохла очень быстро, значит в ней было недостаточно клея; если клея было слишком много — она сохла долго. После высыхания художник мог проверить её красочность, потерев пальцами или скребя ногтём. Если она стиралась или она легко отколупывалась ногтем, необходимо было добавить ещё клея. Наконец, внешний вид поверхности высохших красок мог кое-что сказать художнику: лоснящаяся или глянцевая поверхность означала, что здесь слишком много связующего вещества, краски же, смешанные в правильных пропорциях, обычно имеют матовый вид.

*(Из книги Д. и Дж. Джексон «Методы и материалы тибетской живописи тханка»).*

### **Обрамление тханки**

Обрамление (gong gsham), которое в конце тханки закрепляется стежками, может быть из шёлка или парчи различных образцов и качества. Размеры обрамления зафиксированы следующим образом: кусок ткани прямо под раскрашенной плоскостью имеет площадь, равную половине изображения и расширяется слегка книзу; кусок над изображением имеет площадь, равную половине нижнего куска (или четверть раскрашенной плоскости); боковые части имеют половину ширины верхней части. Таким образом, если тханка имеет 40 см в ширину и 60 см в высоту, она будет иметь нижний кусок,

который 30 см в ширину, верхний кусок — 15 см в ширину, и боковые куски — 7,5 см в ширину. В дополнение большинство тханок имеет две «радуги» ('ja') — узкие полосы (или иногда только в одну ленту) из красного и жёлтого шёлка, обрамляющие изображение. Ширина каждой из этих полос составляет четверть полного размера боковых частей обрамления. Таким образом, если есть две полосы, вместе они будут равны половине бокового куска. Если же есть только одна лента, тогда шёлковая будет составлять четверть всего размера боковых кусков. Остальные три четверти, конечно будут парчовые. Иногда встречается практика пришивания более роскошно украшенного парчового куска в середине нижней части. Этот кусок парчи может быть квадратным, горизонтальным или удлинённо перпендикулярным и может занимать треть нижнего куска, располагается посередине и называется sgo-bkag или mthons-'jug. Иногда встречается подобный парчовый лоскут, расположенный в середине верхней части обрамления.

Подкладка сзади тханки может быть из хлопчатобумажного материала, шёлка или парчи. Обычно подкладка покрывает заднюю часть шёлкового обрамления и не покрывает раскрашенную плоскость в центре. Тем не менее, есть некоторые тханки, которые полностью обшиты сзади и другие, которые будучи полностью обшитыми, имеют три подкладки непосредственно позади разрисованной плоскости, надрезанные таким образом, чтобы можно было откинуть ткань для того, чтобы прочитать надписи на задней стороне тханки.

Деревянные цилиндрические штанги внизу тханки называются thang-shing или sgril-shing. Навершия, сделанные из золота, серебра или бронзы, закрепляются на концах штанги. Эта штанга способствует свёртыванию тханки снизу вверх.

Переднюю часть тханки закрывает покрывало zal-khebs. Оно обычно шёлковое и часто делается из чередующихся красных, жёлтых и синих полосок или может быть одного цвета. Лучшим сортом шёлка для этого покрывала считается sman-rtse, род очень красивого тонкого шёлка с чередующимися голубыми и красными пятнышками. Это покрывало пришивается к верхнему концу тханки.

Некоторые тханки, изображающие йидамов или срунма, имеют отдельные полоски белого, жёлтого, красного, голубого и зелёного шёлка, которые не сшиты вместе, в отличие от тех красных, жёлтых, и голубых полосок, которые упоминались выше. Обычно есть собранная вместе или плиссированная бахрома около 8 см шириной на верхней стороне тханки, сделанная из красного шёлка.

Две ленты из красного шёлка, расположенные по сторонам на расстоянии в четверть их общей ширины, называются rlung-gnon.



Каждая из этих лент имеет ширину, равную половине боковых частей, которые окружают изображение, и они свисают на всю длину тханки, заканчиваясь треугольным клювом, называемым *byi'u-phug-kha* («клюв маленькой птицы»).

Качество материалов, используемых в тханке, зависит от индивидуального желания и богатства человека, заказавшего работу. Краски, используемые в тханке, ровные, тонко измельчённые, в то время как более сильные и грубые краски используются в раскрашивании тронов, пилястр и др. Этими сильными и грубыми красками раскрашивают также глиняные статуи, настенные росписи. В настенной живописи использование закрепляющего слоя служит для предохранения живописи от разрушения. Также существует практика прикреплении материала или полотна на деревянные конструкции или стены, чтобы иметь поверхность для живописи.

### Структура тханки

1. Тханка (*thang-ka*) — всё, перечисленное ниже, в целом называется тхангсям, или нижняя часть тханки — *thang-sam*.

2. Куйпа (*skud-pa*), кар по (*dkaq-po*) — «нить», «белый цвет» — вид тесьмы ручного плетения. Эта часть носит название джан сэм кар по (*byam-sems dkaq-po*), означающее луну.

3. Мар по (*dmaq-po*) — обычно признаком считается красный цвет этой части.

4. Сэр по (*gser-po*) — жёлтый цвет.

5. Тинг (*mthing*) — тёмно-синий цвет.

6. Джан сэм мар по (*byam-sems dmaq-po*) — красная нить, одинаково с № 2.

7. Тэн шинг (*thang-shing*) — дословно «верхнее дерево», деревянный стержень в верхней части.

8. Тхан шинг (*thang-shing*) — «дерево тханки», деревянный стержень в нижней части.

9. «Золотой наконечник» (*thang-tog*) деревянного стержня с узорами, из золота, серебра, меди, бронзы, слоновой кости и т.д.

10. Лун нон (*rlung-gnon*) — «повидавший ветер», защищает от развевания на ветру.

11. Шал кеб (*zhal khebs*) — «закрываю лицо», ткань, прикрывающая лицевую поверхность тханки.

12. Лун тхаг (*rlung-thag*) — «ветряная верёвка», шнур для подвешивания тханки.

13. Лун тхаг — одинаково с № 12.

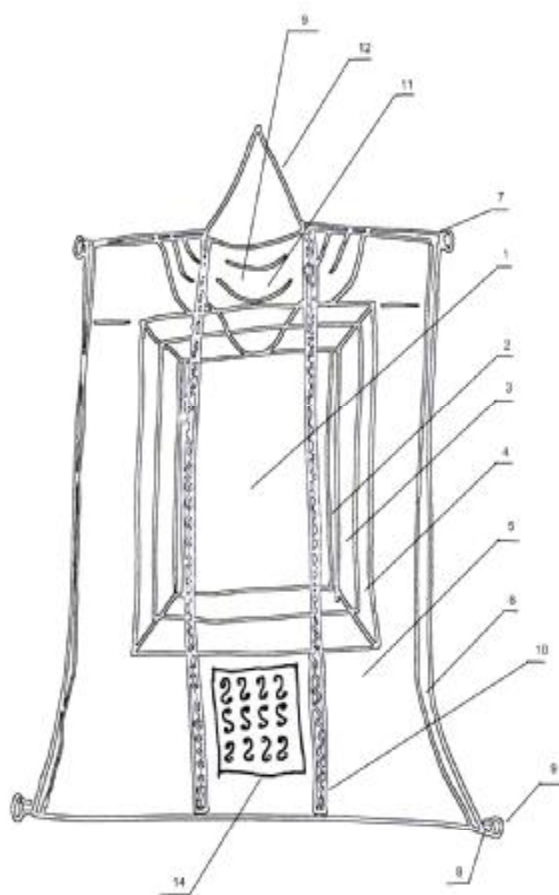
14. Тхан го (*thang sgo*) — «ворота тханки».

### Символика частей тханки

- (1) — «зеркало» (me long), плоскость изображения.  
(2), (2) — «радуга» ('ja') красная (dmar) и жёлтая (ser), символизирующие небесный свет, исходящий от образа божества.  
(3) — «земля» (sa).  
(4) — «небо» (gnam), символизирующее Нирвану.  
(5), (6) — «пути», проводящие от «земли» к «небу».  
Правая (5) часть (gyas-ra) символизирует «путь парамит».  
Левая (6) часть (gyon-ra) символизирует «путь тантры».  
(14) — «ворота тханки» (thang-sgo) или «основа» (rtsa-ba).

### Литература

- Огнева Е.Д.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства // Народы Азии и Африки, № 1, 1979.  
*Роулэнд Б.* Искусство Запада и Востока. М., 1958.  
Учение дакини. Устные наставления Падмасамбхавы царевне Еше Цогял. СПб., 2000.  
*Цзонхава.* Онтог 35 будд покаяния // Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства. Дис. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. М., 1979.  
*Beguín G, et al.* Dieux et demons de l'Himalaya. P., 1977.  
*Chögyam Trungpa, Rinpoche.* Visual Dharma. The Buddhist Art of Tibet. Berkeley-London, 1975.  
*Dagyab L.Sh. (Blo — ldan — ses — rab — brag — yab).* Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977.  
*Eracle J.* Thanka de l'Himalaya. Images de la Sagesse. Ivrea, 1993.  
*Jackson D., Jackson J.* Tibetan Painting: Methods and Materials. Boulder, 1984.  
*Rowland B.* The art and architecture of India: Buddhist, Hindu, Jain. Baltimore, 1956.  
*Sāṅkrityāyana R.* Buddhist Painting in Tibet // Asia Magazine, XXXVII, № 10 (Oct., 1937).  
*Sāṅkrityāyana R.* Technic in Tibetan Painting // Asia Magazine, XXXVII, № 10 (Nov., 1937).  
*Stein R.A.* La civilisation tibétaine. P., 1962.  
*Stein R.A.* Thangka, Buddhist painting of Tibet. Biographical Paintings of 'Phags-pa. Beijing, 1987.  
*Tucci G.A.* Tibetan classification of Buddhist images, according to their Style // Artibus Asiae 22 (1959). Vol. XXII, ½. Ascona, 1959.



Тханго (thang sgo) - "ворота танка"