

О. Д. Огнєва

ДЗАНАБАДЗАР У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ МОНГОЛІЇ (ТАНКА ТАРИ БІЛОЇ З МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМ. БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ)

Цього року виповнюється 380 років від дня народження геніального монгольського скульптора Дзанабадзара (1635–1724). Саме з його ім'ям пов'язують створення національної монгольської школи буддійського мистецтва. Гомбодарджийн Дзанабадзар, відомий як Ундур Геген I, або Богдо Геген, або Джебцундамба хутухту, а також як Лувсандамбійжалцан (монголізоване тибетське ім'я), – видатна особистість в історії Монголії. Він є першим її духовним правителем, і його титул – Богдо-геген (монг. богд гегеен – найсвітліший Владика). Як політичний діяч, він стояв біля витоків визнання Халхою сюзеренітету імперії Цін, внаслідок чого і стався розподіл на дві Монголії – Зовнішню (тепер республіка Монголія) і Внутрішню (нині Автономний район Внутрішня Монголія, КНР). Дзанабадзар – архітектор, неперевершений скульптор, його вважають засновником жанру портрета в монгольському живописі [Цултэм 1982, 94–97]. 1686 року він на основі шрифтів ланчжа, тибетської абетки і квадратного письма Пхакпа-лами (1235–1280), святителя школи сак'я, розробив “сойомбо” – різновид монгольської писемності. Мета її створення – бажання монгольського ієрарха передати в графіці фонетичні особливості мов, відображених вищезгаданими абетками. “Сойомбо” як знак з кінця XVII сторіччя став символом монгольської державності і присутній на державному прапорі Монголії й нині.

Здобувши першокласну як на ті часи освіту, Ундур Геген досконало знав “Кав'ядаршу” давньоіндійський поетичний трактат, на окремі розділи якого написав коментар, і сформулював власну теорію поетичного стилю, що стала основою особистої поетичної творчості. Найвідомішим і найпоширенішим його твором є “Умиротворення часу” – побажання любові і життя без воєн (The Pacification of Time [Tsultem Niamosorgym 1979, 6]), – рядки якого були надзвичайно актуальними для тогочасної Монголії і не втрачають своєї значимості в наші дні, враховуючи реальну ситуацію у світі:

Розвіяти бажаю чорну хмару невігластва,
Тому шукаю світло дару духовності, що все розкриває.
Хай світло порятунку усіх живих істот торкнеться
У ці страшні часи, оповиті мороком!

Вогонь згасає від людських страждань
І недобрих діянь, що міру переповнили,
І хай панують дружба і любов, а помста назавжди зникає!
Хай прийде мир благословенний і всюди пробуває!

[див.: Tsultem Niamosorgym, 6]

Цей текст став щоденною молитвою, що завершувала кожний релігійний ритуал. Саме Дзанабадзару належить розробка монгольського буддійського ритуалу, практики вінаї для ченців і мирян, обрядовості пожертв, вшанування священних місць, культового церемоніалу, зовнішнього вигляду ченців тощо. Тобто йому належить створення регламентної основи монгольського буддизму.

За походженням Дзанабадзар належав до родини Тушету-хана Гомбодорджа, правителя центрального аймака Халхі (Зовнішня Монголія, теперішній Увер-Хангайський аймак, республіка Монголія) з роду Чингізидів і при народженні дістав ім'я Єшідоржі (тиб. Єшейдордже). Батько обрав для свого сина духовний шлях, представлений у тодішній Монголії тибетськими буддійськими школами: сак'я, карма, гелук. За плечима Дзанабадзара дві мандрівки до Тибету: перша – з метою завершення духовної освіти, друга – для зустрічі із вчителями. Під час першої подорожі монгольський святий побував у Шігатзе, монастирі Ташілхунпо, Лхасі, монастирі Дрепунг, прийняв посвяти від Лопсанчойкіг'ялцена (1570–1662), Панчен-лами I (IV), Агван-г'ямцхо (1617–1682), Далай-лами V. Від Далай-лами він дістав ім'я Дзанабадзар (монголізований варіант санскритського імені Джнянаваджра (скр. *Jñānavajra* – Ваджра знання)). Причому Далай-лама визначив, що Дзанабадзар є реінкарнацією Таранатхі Кунган'їнпо (1575–1634), званого тибетського історика і релігійного діяча, який був, окрім того, відомий як Джебцун дампа (тиб. дослів. Преподобний святий) XV. Відтак Дзанабадзар став XVI у низці перевтілень, що беруть початок часів Будди Шак'ямуні. І на знак нового статусу Агванг'ямцхо подарував Дзанабазару шовкову жовту парасолу / балдахін. Окрім того, того Далай-лама V на вернув юного монгола до своєї школи гелук [*Amarbayasgalant Monastery...*].

Під час перебування в Тибеті Дзанабадзар відвідав монастирі, що мали стосунок до його попередніх перевтілень. Він побував у Дрепунзі, який 1416 року був заснований одним із минулих у низці перевтілень джебцун дампи на ім'я Чжам'янгчхой-джепхел (1379–1449), учнем Цонкапи Лопсандакпи (1357–1419). Побував і в Ганден Пхунцоклінзі, колишньому Тактан Пхунцоклінзі, – монастирі Таранатхі (1575–1634), свого прямого попередника в лінії реінкарнацій, якому, окрім інших відомих праць, належить також трактат, присвячений культу Тари [Востриков 1962, 108, 291; Таранатха; *Tāranātha* 2007]. До того ж юному перевтіленню вдалося побачити твори в мистецькій традиції монастиря Ташілхунпо, заснованого Гендундрубом (1391–1474), Далай-ламою I і автором творів, присвячених Тарі. Крім того його перебування у Лхасі збіглося з відбудовою Потали – резиденції Далай-лам. Дзанабадзар мав можливість спостерігати за роботою численних майстрів, у тому числі й непальців [Mongolia... 2007]. І сучасні дослідники відзначають присутність непальського сліду у творчості майстра.

У колишньому Тактан Пхунцоклінзі, узурпованому і зруйнованому за наказом Далай-лами V та відомому за часів Дзанабадзара як монастир Ганден Пхунцоклінг, відновленому станом на 1642 рік, Дзанабадзару подарували книгу, ідентифіковану в монгольських джерелах як Джа-дампа (від скороченої тибетської назви Г'їєд тон-па (тиб. *brgyad ston-pa* – Восьмитисячна Праджняпараміта)), що була виконана золотим чорнилом на сандалових листках. У цьому монастирі, як і в інших під час мандрівки, він збирав скульптури Авалокітешвари, Майтреїї, Тари, зокрема й тексти їй присвячені, і все разом доставив до Монголії [Introduction... 1995; Mongolia... 2007]. Імовірно, ці скульптурні зображення могли правити йому зразками для власних творів. Таким чином, у Дзанабадзара була чудова можливість ознайомитися з тибетським сакральним мистецтвом в усіх його проявах, із творчістю іноземних, у тому числі й непальських, майстрів, які працювали на відбудові Потали за часів Далай-лами V, чим він у повній мірі і скористався, про що свідчить його творчий спадок. За взірць йому могли бути й книжкові ілюстрації, як у рукописному, так і ксилографічному виконанні. Окрім того, при поверненні з Тибету до почту Дзанабадзара входили тибетські професійні майстри, які навчали його канону, якого необхідно дотримуватись, відтворюючи персонажів пантеону чи то в скульптурі, чи то в живописі.

За ініціативою Дзанабадзара побудовано, окрім монастиря Іх-Хуре (тиб. Ребунгеджи-гонданшат-дублін), що в майбутньому став основою побудови Ургі (тепер

Улан-Батор, столиця Монголії), кілька інших, і серед них Товхон (1654) і Шанх (1647) [Водопад...]. Слід відзначити, що в окремих великих монастирях приділялася увага будівельним наукам і правилам [Цултэм Ням-Осорын 1982]. Йдеться про використання набутого практичного досвіду, коли при виборі місця особлива увага мала звертатися на рельєф і ґрунт місцевості, обраної під монастир, напрямок і силу вітру, властиві їй, топографічно значимі місця: наявність водного джерела, лісу чи гори. Перевага віддавалася гірським ущелинам чи гірським схилам з лісом, зрошуваним рікою, де значно менше відчуваються спека чи мороз, до того ж до уваги бралася ще й краса обраної місцини, як це сталося, наприклад, при виборі місцевості під будівництво монастиря Товхон. Цей монастир відомий ще під назвою “Бутелійн Суме”, або Храм творчості (тиб. Дубкханг – Будинок споглядання), а також як Товхон хїйд (монг. Төвхөн хийд, “Баясгалант аглаг орон”), де Дзанабадзар медитував, малював і працював над створенням буддійських скульптурних образів. Монастир був побудований на його дев’ятнадцятиріччя, але перші будівлі почали зводитися після його повернення в 1651 році з Тибету. Він жив і працював тут понад 30 років [Kohn 2008, 124; Тувхен-хїйд]. У 1688 році під час воєнних дій монастир був зруйнований і відновлений лише 1760 року за участю Дагвадаржі (1722–1791), одного з найвідоміших монгольських архітекторів, знову знищений за часів репресій під владою МНР і нарешті відновлений на початку 90-х рр. XX ст. Монастир Шанх (тиб. Брайбунгаджигандан-шаддублін, монг. Баруун-хуре) – кочовий монастир неподалік від Ердені-Дзу – монастиря, заснованого ханом Абатаєм, прадідом Дзанабадзара. 1647 року Дзанабадзар взяв участь у його освяченні, провчився в ньому близько року. Ймовірно, монастир дістав назву від Шанкхі (санскр. shangkha – мушля) – ритуальної буддійської мушлі-труби, що є символом поширення “голосу Вчителя” в усіх напрямках Всесвіту.

Восени 1655 року Дзанабадзар знову вирушив до Тибету, до свого вчителя Лопсанчойкіг’ялцена (1570–1662), панчен-лами I (IV). Зустрівшись із ним і з Агванг’ямцо (1617–1682), Далай-ламою V, через рік повертається до Монголії. Травень 1691 року в політичній історії Монголії завдяки активній позиції й авторитету Дзанабадзара відіграв подвійну роль. З одного боку, рішення Долоннорського з’їзду 1691 року, якими визнано союзеренітет Цінського Китаю, сприяли об’єднанню Монголії в межах однієї держави, а з другого – встановили розподіл на Зовнішню і Внутрішню Монголію з різною системою підпорядкування. Прямі контакти Дзанабадзара з китайським імператором Кансі (1654–1722) вплинули й на особисту долю монгольського першоієрарха. Їхні дружні стосунки підтримувалися до самої смерті імператора. У 1721 році Дзанабадзар був присутній на дні народженні Кансі, а коли імператор відійшов у вічність, монгольський ієрарх знову прибув до Пекіна, аби здійснити відповідний поховальний ритуал. 1723 року Дзанабадзар помирає в Пекіні, його тіло відправляють до Монголії. Імператор Юнчжен, наступник Кансі, дає наказ відбудувати монастир Амарбаясгалант (1729–1736) з усипальницею для увічнення пам’яті монгольського першоієрарха [Amarbayasgalant Monastery...].

Щодо образотворчого спадку Дзанабадзара, що зберігся, то він відомий неперевершеними скульптурними образами персонажів буддійського пантеону, відлитими в металі, кожен з яких, і серед них скульптура Білої Тари, являє собою унікальний художній витвір. Збереглась і щемна легенда про Дзанабадзара і його кохану, яку отруїли і чий образ він майстерно втілював у своїх творах [Introduction... 1995]. Спадок мистця став основою для заснування власної традиції в монгольському мистецтві, до якої належать художні твори самого майстра, його учнів і послідовників. Враховуючи релігійний статус, особливості буддійської освіти, Дзанабадзару вдалося з’єднати у своїй особі, окрім іншого, сприйняття образу Тари в різних релігійних традиціях. До Тибету він дістався як послідовник школи сак’я, Далай-лама

навернув його до школи гелук і визначив як перевтілення Таранатхі – визначного представника школи джонанг.

І Дзанабадзар, з'єднавши різні традиції, як релігійні, так і мистецькі, відтворив образ Тари Білої, окрім інших персонажів пантеону, в неперевершеній скульптурі, що перебувала в монастирі Ердені Дзу, а нині зберігається в Музеї образотворчого мистецтва (Улан-Батор, Монголія). Збереглися розрізнені документи про Дзанабадзара і його ставлення до традиції Тари, а також її скульптурні зображення, які він відтворив у численних іконографічних ізводах [Introduction... 1995], і серед них згадана Тара Біла, Тара Зелена, Двадцять Одна Тара. Тару Білу і Тару Зелену вважають вершиною творчості скульптора. Біла Тара представлена в образі привабливої і чарівної юнки, в той час як Тара Зелена постає у вигляді жінки, яка відчуває і свою красу, і власну досконалість.

Із живописного спадку Дзанабадзара майже нічого не залишилося. У Монголії з його ім'ям пов'язують створення “справжніх шедеврів портретного мистецтва”: “Автопортрет”, “Портрет матері”; а в усній традиції – появу живописного образу Тари, відомої як Тара Біла, або Тара восьмого дня, який був пробним каменем для художників. Саме цей ізвод усна традиція пов'язує з ім'ям мистця. Образ Тари художники писали 8 числа щомісяця, аби здобути звання майстра [Цултэм 1982, 97]. Традиційно танка (тиб. thang-ka) являє собою живописний сувій, виконаний мінеральними, рослинними фарбами на тканині, зокрема шовку, або вичиненій шкірі, що вмонтований в обрамлення з яскравих, різнобарвних чи чорного кольору тканин. Танка із зображенням образу Тари Білої, або Тари восьмого дня (XIX ст., 474 ЖВ (288 ВК)), представлена в Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, надійшла до зібрання в повоєнні роки (1948), і її можна побачити в експозиції музею.

Образ виконаний на ґрунтованому шовку клейовими фарбами, присутні прописи золотом [Тимченко, Лугина 2005]. Про те, що танка пройшла обряд освячення, свідчать мантри “OM”, “ĀṆ”, “HŪM”, “SVĀ”, “HĀ” на її зворотному боці, які виконані кіновар'ю і розташовані навпроти ушніши, горла, серця, пупка, лона, визначаючи таким чином на сакральному зображенні енергетичні центри. Вгорі, праворуч і ліворуч, наведено дві печатки червоного кольору (на жаль, відтворене не прочитати, осипався досить значний шар фарби).

Тара Біла представлена в центрі середнього регістру. Білотіла, білолика Тара сидить в алмазній позі на подвійному білому лотосі, поверх місячного диска. Права рука на коліні долонею догори в жесті дарування блага (варадамудра), ліва – на рівні серця, тримає великим і безіменним пальцями стебло із зеленим листям, увінчане червонястим бутонем, білою розкритою квіткою із зеленою серцевиною, теракотовою насінневою коробочкою. Темне волосся зібране у високу зачіску, увінчану білою перлиною, але по плечах, передпліччях спускається по вузькому темному пасму. На Тарі – прикраси бодхісаттв: корона п'ятипелюсткова; кожна пелюстка прикрашена коштовним камінням, а центральна міститься на лотосі. З-під корони виступають завитки волосся з прикрасами. Інші прикраси складаються з двох намист, браслетів ручних і ножних, оздоблених різнокольоровим коштовним камінням. Одяг червоного, зеленого, темно-синього, ледь рожевого кольорів, перехоплений зеленим паском. Головна іконографічна ознака Тари Білої – сім широко розплющених очей: два звичних і додаткові – на лобі, на долонях і стопах – по оку. Німб і аура – ніжно-світло-рожеві, наближені до майже тілесного. Потрійний лотос на стеблині може символізувати чи три ступені пізнання (авідья – невігластво, віджняна – логічне знання, праджня – інтуїтивне знання), чи будд минулого, теперішнього і майбутнього часу.

Образ, розміщений у середньому регістрі, об'єднує простір верхнього та нижнього. Верхній регістр – це світло-синє небо зі світилами та трьома купами хмар,

з визначеним центром і видовжених, що містяться праворуч, ліворуч та над центральним образом. У середньому та нижньому регістрах – ніжно-трав'янисто-зелені гори, відокремлені від верхнього неба і між собою просвітами тілесного кольору. У нижньому регістрі, нижче зображення Тари, – темно-сині хвилясті води світового океану, ще нижче – “п’ять чуттєвих підношень” (тиб. ‘dod-yon lnga), що призначені приносити задоволення п’яти органам відчуттів (очам, вухам, носу, язика і тілу) і на зображенні містяться в червоній чаші, по краю якої розміщено чотири зелених листки. Звуки струнного музичного інструмента тішать слух. Сяючий диск дзеркала адресований здатності бачити. Мушля з пахощами, що куряться, призначена для нюху. Шовковий шарф адресований дотику. Підношення смаку презентовано трьома їстівними плодами (символом довголіття і безсмертя) з чотирма зеленими листками, що виходять за бортик чаші. Ці чотири листки можуть символізувати чотири види просвітленої активності Тари як персонажа пантеону: заспокоєння і втіха, посилення позитивних якостей, приборкання сил, які не вдалося вувати за допомогою двох перших, трансформування енергії гніву [Двадцять Одна Тара 2011]. Особливої уваги заслуговує кольорове вирішення образу. Монгольському живопису властива розроблена система поєднання кольорів, озвучення якої пов’язується з істориком і лікарем на ім’я Сумба-Кхамбо Ішбалджир (1704–1788), автором творів, присвячених архітектурі, сакральному мистецтву [Цултэм 1982, 94–96]. Вважається, що батьками кольорів є сім фарб: синя, що зветься “тен”, зелена, кіновар, помаранчева, червона, жовта і синя – арам, тобто йдеться про хроматичні кольори. Проте в контексті ахроматичних кольорів існує етично-ціннісна градація. Особливо виокремлюється білий, який вважається матір’ю усіх кольорів. Поєднуючись з іншими, білий утворює нові тони – світло-зелений, світло-жовтий, блакитний і так далі, що зветься “кольори-сини”. Тони, що виникають при додаванні чорної фарби, визначаються як кольори-слуги і використовуються при зображенні застрашливих персонажів. Монгольські майстри надзвичайно шанувували колір-батька і особливо колір-матір (білий); кожен з кольорів мав певний символічний зміст: синій, як небо, втілював вічність, вірність; жовтий – любов, милосердя; червоний – радість, тріумфування; білий – незайманість, непорочність, святість; чорний – небезпеку, біду, зло. Все разом певним чином відповідає системі сучасної колористики: йдеться про розподіл на ахроматичні кольори – білий, чорний, сірий та хроматичні – усі інші; визначаються такі якості, як світлісність і насиченість кольору [Клюєв].

Складовою живописної системи танки Тари з Музею Ханенків є забарвлений ґрунт, що як прийом поки не засвідчений зустрічається саме на цій танці [Тимченко, Лугина 2005]. Сірий колір ґрунту, що вкриває шовкову основу, бере участь у створенні колориту. Деякі ділянки тла, елементи рисунка залишені незаписаними. Окремі частини зображення (гори, пелюстки лотосового трону) виконано розтяжкою кольору (зеленого, білого) з просвічуванням сірого тону ґрунту. У зображенні лотосового трону тонкі лінії прорисовки, що виконані золотом, переходять від незаписаних частин сірого ґрунту на білі пелюстки. Все разом створює враження надзвичайної вишуканості і навіть рафінованості [Тимченко, Лугина 2005].

Пелюстки білого лотосового сидіння з прописаними золотом хвилястими рисками, що повторюють абрис пелюсток, обведені чорним контуром, так само як і німб та аура. Хвилясті чорні лінії повторюються на частині шарфа, накинутаго на плечі, що контурно визначені пасмами волосся, який за кольором збігається з німбом і аурую. Відчуття рожевості аури і німба посилюється за рахунок того, що вони розміщені на зеленому тлі, який підсилює рожевий відтінок. Явище контрасту помітніше на кордоні кольорів, а також при обведенні чорним контуром кордонів кольорів, що контрастують. Відтворення посудини червоного кольору на тлі синіх вод, підтриманих трав’янисто-зеленими горами в нижньому регістрі, задає глибину

зображеного. Теплий червоний (усі теплі кольори з відтінками від червоного до помаранчевого) створює уявлення про наближення, в той час як холодний синій (усі холодні кольори з відтінками від зеленого до синього) віддаляє зображене. І світлий відтінок трав'янисто-зелених гір допомагає створювати ілюзію простору. Ніжно-рожеві аура та німб розміщені на тлі зелених гір і синього неба, від якого вони виокремлюються обведеними чорним (німб, аура) і майже помаранчевим (аура) контурами. Світлими просвітами виділено вершини гір, що оточують Тару. Поєднання зеленого паска і зеленої, з листям, стеблини на білому тлі тіла персонажа викликає відчуття неймовірної чистоти. Додатково білий колір тіла посилюється введенням темно-синіх смуг одягу, розміщених на місячному диску поверх білого лотосового сидіння, що водночас на протиставленні з червоно-жовто-помаранчевими деталями прикрас і одягу віддаляє зображений образ.

Об'єм і відчуття руху створюються за допомогою кольорового вирішення лотосового сидіння і різної кількості пелюсток (7 вгорі, 6 внизу). Висвітлені кінчики протиставлені основному тону пелюсток, відокремлених одна від одної чорними контурними лініями різної товщини (вгорі і внизу), а все разом створює ефект об'єму, що закріплюється ще й протиставленням верхніх і нижніх пелюсток (напрямок уверх і вниз), а також і в горизонталі: дотик шести нижніх пелюсток відбувається на середині кожної верхньої. Окрім того, на певній центральній пелюстці (вгорі) хвилясті прописи золотом, що відхиляються праворуч і ліворуч від центру, відтворюють її абриси. Відповідно цей же, але вже різноспрямований рисунок (праворуч і ліворуч від середини) повторюється в кожній наступній пелюстці, завершуючись праворуч пелюсткою, чий внутрішній кінчик, що вивернувся, визначений чорною плямою. Використані засоби відтворюють уявлення об'єму і руху праворуч.

В індійській буддійській гімнографії білий колір Тари визначається як колір “збитого молочного океану” [Гимны Таре 2009, 79]. Слід відзначити, що, за індійською міфологією, під час “збивання океану”, окрім інших речей, боги здобули й амріту – напій безсмертя. Білизна її обличчя може уподібнюватися зоряному сяйву, осінній повні [Гимны Таре 2009, 37, 43, 101], а білий колір набуває значення втіхи, спокою, чистоти. У тибетській поетичній традиції XV століття (школа гелук) з'являються поетичні твори, автором яких є Гендундруб (1391–1475), Далай-лама I і засновник монастиря Ташілхунпо [Гимны Таре 2009, 101–107; A Praise to White Tara...; Tara / Tsem Rinpoche], звернені до Тари Білої, але присвячені різним її іконографічним ізводам: Тара Біла [A Praise to White Tara...; Tara / Tsem Rinpoche] і Тара Біла з колесом, що виконує усі бажання [Гимны Таре 2009, 101–107]. Без сумніву, строфи творів Гендундруба, вочевидь, окрім образотворчих джерел, впливали на автора цієї танки при її створенні.

Виконана за творами поезії іконографія Тари точно відтворює її статус у пантеоні – будда, просвітлена, пробуджена, Мати всіх будд – минулого, нинішнього, прийдешнього часів:

Просвітленій вклоняюсь юній діві,
Яка, на білім лотосі, що вкритий повнею, посівши
І сяйво сніжних гір ввібравши,
Примножує Знання і Милосердя бездоганні!

[A Praise to White Tara...; Tara / Tsem Rinpoche]

Тій, що повністю землі пречисті
Вкрила квітами коштовними,
Матері, що будд трьох часів народжує,
Мати-Рятівнице, Тобі вклоняюсь!

[Гимны Таре 2009, 102]

Подано іконографічні характеристики, властиві зовнішньому вигляду Тари, з підкресленням зовнішності чарівної, привабливої юнки (поза – алмазна; атрибуту – лотос, сім очей; вбрання і прикраси):

Вклоняюсь юній, повногрудій і дворукій
Тій одноликій, що, посівши в алмазній позі, –
І місяць повний їй опора, – являє спокій, милість,
Вся сповнена великого блаженства.

[A Praise to White Tara...; Tara / Tsem Rinpoche]

Вклоняюсь Тій, що в шатах досконалих,
Бо шарф на плечах і спідниця
До тіла пригорнулись так,
Як райдуга до гір кришталевих пригорнулася!

[A Praise to White Tara...; Tara / Tsem Rinpoche]

Тій, що на повню осінню схожа,
І повний місяць їй опора,
І в шатах дивних лотос утпалу тримає,
Уклінно гімн співаю!

[Гимны Таре 2009, 100]

Окрім того, ці твори Далай-лами I досить часто використовуються в практиці тибетського буддизму у зв'язку із функцією Тари – подательки довголіття. Біла Тара (тиб. Долма Карпо, скор. Долкар, монг. Долгар) у монгольському пантеоні вшановується як подателька життя і довголіття. Вона є у складі іконографічної групи “Цхе лха сум” (тиб. tshe lha gsum), або “Три божества довголіття”. До групи, окрім неї, входять Амитаюс – податель безкінечного життя; Ушнішавіджая – переможниця смерті і прародителька усіх будд. Вважається, що практика і мантра Білої Тари продовжують життя, нищать причини, що ведуть до його припинення.

ОМ!
З кругообігу буття рятуєш,
ТАРЕ!
Від восьми жахів рятуєш,
ТУТТАРЕ!
Від усіх хвороб рятуєш,
ТУРЕ!
О Мати-Рятівнице, тобі вклоняюсь!
СВАХА!

[Гимны Таре 2009, 100]

Продовжувати життя необхідно, оскільки таким чином з'являється можливість поліпшувати свою карму і розвивати прагнення сягнути досконалості, пробудження [Нарендра 1968]. Відповідно, учень підносить учителю зображення Тари Білої чи іншого персонажа – подателя довгого життя, аби наставник мав можливість продовжити своє існування і проповідувати вчення. Віряни вважають, що “одноденне” зображення (тобто таке, що виконане протягом доби) Тари Білої, створене під час ритуалу приношення і виголошення мантр, звернених до богині, допомагає хворій людині під час її протистояння хворобі [Нарендра 1968]. Про це говорять і сучасні тибетські проповідники, які звертають увагу вірян на необхідність замовляти художнику зображення Тари 8-го числа вранці, аби той встиг зробити зображення за день (“одноденне”), а вчитель – лама встиг його освятити, і якщо перед тим буде звільнена певна кількість тварин, хвора людина має одужати. І дуже добре, якщо ініціатором створення зображення буде саме хвора людина [A Praise to White Tara...; Cancer and Children].

Як можна припустити, і міфологічний сюжет зі “збиванням молочного (білого) океану”, в результаті чого з’являється амріта – напій безсмертя, і наділення образу Білої Тари позитивними якостями, спрямованими на продовження життя, її функція подательки довголіття не є безпідставними. Вишукана різнобарвність зображення з Музею Ханенків з домінуючим акцентом на білому кольорі має відповідні паралелі з пошуками сучасної медицини. Білий колір символізує чистоту, сприяє відновленню структури мозкових тканин, що безпосередньо пов’язані зі свідомістю людини, знімає напругу. Рожевий допомагає зняти агресивність, створює позитивний настрій, заспокоює. Зелений усуває напругу, червоний заряджає енергією, синій – сприяє посиленню заспокійливого ефекту [Шевелева, Ракова 2009].

Виконання “Тари Білої”, або “Тари восьмого дня”, в певний день було обов’язковим для художника, який прагнув по завершенні освіти здобути звання майстра [Цултэм 1982, 97], оскільки це було своєрідним іспитом. Тобто виконання цього образу засвідчувало рівень професійної підготовки буддійських, у тому числі й монгольських, майстрів пензля, образ має бути відомим у численних повторях. Проте схожі зображення, що за загальною композицією, за кольоровою гаммою, за окремими деталями досить близькі до зображення з Музею Ханенків, вдалося віднайти поки в монгольських музеях, зокрема в Улан-Баторському музеї образотворчого мистецтва ім. Дзанабадзара [Item No. 50140; Item No. 50790], а також у згаданому виданні Ням-Осорина Цултема, одного з найкращих знавців монгольського мистецтва, з посиланням на приватну колекцію, де це зображення, на жаль, відтворено чорно-білим [Цултэм 1982, 99].

Місцеперебування згаданих зображень саме в Музеї образотворчого мистецтва ім. Дзанабадзара в Улан-Баторі і монгольському приватному зібранні не випадкове. За створеними живописними образами відчувається присутність скульптури Тари. Згідно з даними Цултема, донедавна, коли на початку кожного місяця в Урзі (тепер Улан-Батор) писали образ Тари Білої, або Тари восьмого дня, робота Дзанабадзара правила моделлю [Tsultem Niamosorgym 1979, 9; Дзанабадзар...]. Щодо танки з Музею Ханенків, то її безіменний автор вдало поєднав колористичне вирішення і зовнішній вигляд, що спостерігаються на зображенні Тари з Музею Дзанабадзара [Item No. 50140], і запозичення, що характерні для скульптури Тари (деякі з них присутні на іншій танці з Музею Дзанабадзара [Item No. 50790]). До запозичень можна віднести зображення підвісок, що спускаються з корони на чоло Тари [див. також: Item No. 50790], ретельно виписані складки спідниці, розгорнуті райдугою по поверхні лотосового диска, в побудові пелюсток лотосового подіуму (зміщення центра симетрії між верхніми і нижніми пелюстками). Дзанабадзарівський вплив відчувається в лініях моделювання жіночого тіла, тонкого абрису ніжного обличчя, в прописаних браслетах на руках [див. також: Item No. 50140]. Особливістю танки з Музею Ханенків, яка вирізняє її серед зображень, що зберігаються в музеях Монголії, є характерне розміщення верхнього і нижнього рядів пелюсток на лотосовому подіумі, особливість останньої лотосової пелюстки верхнього ряду, праворуч від Тари, що нібито загорнулась від сильного руху праворуч. І художник танки закріплює це враження чорною цяткою – тінню, як результат неосвітленості.

Білий колір як синтез усіх кольорів стає “ідеальним” кольором у традиції тибетського буддизму, поширеним на території Монголії: в ньому присутні сяйво, випромінювання світла і відображений блиск сніжників і льодовиків, що вкривають гірські вершини, над якими встає яскрава багатокольорова райдуга. Блискучий і сліпучий під променями сонця сніг, пекуча та сліпуча білизна металу, що плавиться, – складові тибетської природи і монгольської, а ще – складові життєвого досвіду Дзанабадзара. Образ Тари з Музею Ханенків є списком ізводу живописного образу Тари Білої, або Тари восьмого дня, створеного згідно з усною монгольською традицією саме Дзанабадзаром, на якому представлена вся ця кольорова палітра.

Дзанабадзар ввійшов в історію Монголії як перший ієрарх, якому належить, окрім іншого, створення регламентації монгольського буддизму. Він є політичним діячем, чия діяльність вплинула на подальший розвиток Монголії. Як геніальний скульптор, Дзанабадзар справив великий вплив на становлення і розвиток монгольського сакрального мистецтва. І хоча точно не встановлений його живописний спадок, присутність його впливу на мистецтво танки не викликає сумнівів, про що свідчать танки із зображенням Тари Білої в музеї на його честь, і зокрема танка Тари з Музею Ханенків. На честь 380-річчя Ундур Гегеєна Дзанабадзара в Музеї мистецтв ім. Дзанабадзара (Улан-Батор) у квітні – травні цього року діяла виставка його особистих творів, де були представлені також унікальні експонати, пов'язані з ним і віднайдені при розкопках монастиря Сарідаг, будівництво якого на прохання Дзанабадзара розпочалося в 1654-му і завершилося в 1680 р. [Narantuya 2015]. Без сумніву, нові надходження значно розширять уявлення про особистість геніального скульптора і видатного релігійного та політичного діяча Монголії XVII сторіччя.

Ілюстрації



Тара Біла. Танка. Монголія. XIX ст. Лицевий бік. 474 ЖВ (288 ВК),
Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків

ЛІТЕРАТУРА

Водопад на притоке реки Орхон. – http://www.legendtour.ru/rus/mongolia/regions/orkhon_waterfall.shtml

Востриков А. И. **Тибетская историческая литература**. Москва, 1962.

Гимны Таре / Перевод с тибетского, критический текст, предисловие, приложения А. В. Зорина. Москва, 2009.

Двадцать Одна Тара. Москва, 2011.

Дзанабадзар. Белая Тара // **Российский общеобразовательный портал**. – http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=20009

Клюев М. Ю. **Колористика, психология восприятия цвета, цвет и человек**. – <http://rosdesign.com/design/kolorofdesign.htm#ixzz2k2loYtJG>

Нарендра Нам Бхаттачарья. **История религии Шакта // Всемирная Община Санатана дхармы**. – <http://www.advaita.org/1968>

Таранатха. **Сумбум**. Т. 12.

Тимченко Т. Р., Лугина Л. Н. Технология и техника тибетской тхангки. Собрание Музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, Киев // **IX Научная конференция. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы**. Москва, 2005.

Тувхен-хийд. – <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тувхен-хийд>

Цултэм Ням-Осорын. **Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века**. Москва, 1982.

Шевелева Н. И., Ракова Т. С. **Хромотерапия (учебно-методическое пособие)**. Караганда, 2009.

Шувалова И. Дзанабадзар // **LiveInternet**. 9 мая 2009. – <http://www.liveinternet.ru/users/apriori-next/post102227631/>

A Praise to White Tara by the First Dalai Lama / Swift Healing with White Tara: the Rapid Path to Long Life, Merit, Wisdom, and Health // **Buddha Weekly**. – <http://www.buddhaweekly.com/swift-healing-white-tara-rapid-path-long-life-merit-wisdom-health/>

Amarbayasgalant Monastery. (Excerpt from Travels in Northern Mongolia) // **Don Croner's World Wide Wanders: Mongolia**. – <http://www.doncroner.com/Mongolia/Selenge/Amarbayasgalant/Amarbayasgalant.1.html>

Cancer and Children / By Kyabje Lama Zopa Rinpoche // **Lama Yeshe Wisdom Archive**. – <http://www.lamayeshe.com/index.php?sect=article&id=313&chid=1252>

Croner Don. The Life of Zanabazar: The First Bogd Gegeen of Mongolia. Chapter 4 – Zanabazar's First Trip to Tibet. // **Tibetan Mongolian Museum Society**. September 10, 2005. – <http://www.tibetan-museum-society.org/java/arts-culture-The-Life-of-Zanabazar-chapter4.jsp>

Introduction to the Art of Mongolia / By Terese Tse Bartholomew, September 7, 1995 // **Asian-art.com: The on-line journal for the study and exhibition of the arts of Asia**. – <http://www.asianart.com/mongolia/introduct.html>

Item No. 50140 / Tara (Buddhist Deity) – White // **Himalayan Art**. – <http://www.himalayanart.org/items/50140>

Item No. 50790 / Tara (Buddhist Deity) – White // **Himalayan Art**. – <http://www.himalayanart.org/items/50790>

Kohn Michael. **Mongolia**. London, 2008.

Mongolia / Zanabazar / Cult of Tara // **Don Croner's World Wide Wanders**. Part 1. January 26, 2007. – <http://worldwidewanders1.blogspot.com/2007/01/mongolia-zanabazar-cult-of-tara.html>

Narantuya B. Mongolian art of the 17th century // **The UB Post**. May 5th, 2015. – <http://ub-post.mongolnews.mn/?p=14434>

Tara / **Tsem Rinpoche**. – <http://www.tsemrinpoche.com/tsem-tulku-rinpoche/letters-cards-gifts/kensur-rinpoches-gift.html>

Tāranātha Jo Nang. **The origin of Tārā Tantra** / Translated and edited by David Templeman. Dharamsala – New-Delhi, 2007.

Tsultem Niamosorgym. **The Eminent Mongolian sculptor: G. Zanabazar**. Paris, 8 May 1979. – <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000376/037682eb.pdf>