

Ц.-Б. Бадмажапов

**ИКОНОГРАФИЯ И ИСКУССТВО
ТИБЕТСКОГО БУДДИЗМА**

Буддийская иконография и искусство Тибета представляют драгоценно обрамленные формы (тханг-ка, рупа) как “опору” тонкого уровня “осознавания, подобного чистому безупречному горному хрусталу” (Дуджом Ринпоче). Божества тантр, “отраженные” в формах искусства, отсылают к махаянскому символу “Трех Прибежищ” или “Трех Драгоценностей” (рин-чхэн-гсум): Будда-Дхарма-Сангха / Лама-Идам-Дакини. Градуированный процесс реализации Учения (Буддадхарма/Ваджрадхарма) описывается с помощью различных методов, в том числе метода идентификации — визуализации божества (девайюга), подробно разработанного в текстах различных классов тантр: “Майтрея золотого цвета, с двумя главными руками в жесте дхармачakra-мудра; другие две руки показывают варада-

© Ц.-Б. Бадмажапов

мудра: в правой руке — сосуд, в левой — ветка с цветком нагакешара“ — “Манджуваджра-мандала“ (цит. по: [Бхаттачарья, 1958, с. 93] — ср. с фрагментом инвокации божества — Идама из “Танца Херуки“ Седьмого Далай Ламы Гьялва Калзанг Гьяцо:

Тело преобразуется в великую ваджрную мандалу,
И в непостижимом дворце радостной безмятежности
Истинное божество — ровная мысль, поддерживаемая
Соединением мужского и женского семени, —
Проявляется как пьющие кровь Отец-Мать.
Дака и Дакини исполняют танец блаженства
В опорах сознания и семени-зародыше,
Омраченное восприятие отделяется от сознания
И все проявления становятся предельно чисты.
Созерцай себя как Херуку с супругой,
Совершенную пустоту, тело пустоты,
Вибрирующие внутри каналы жизни, “три основы“;
В твоём сердце, восьмизвенном “колесе дхармы“,
Помещен неразрушимый слог — семя в форме ХУМ!
Между солнцем метода и лунной мудрости.
Мысль непоколебима, дрожащие заблуждения отсечены,
И ясный свет, чистый, как осеннее небо, появляется
[Дэис, 1978, с. 110—111].

Кардинальным для тантрийской практики “новых школ“ (гсар-ма) становится обретение достоинства Будды, называемого “Полный свет“ (Самантапрабха), или Ваджрадхара, посредством метода визуализации мандал (Будда-мандала), когда в каждой мандале Будда занимает ритуально зафиксированный центр, в то время как формы периферии представляют собой “отражения“ (пратирупа) и/или ореол сверкающих линий и контуров (прабхамандала), удостоверяющий абсолютную метафору “ясного света“ (од гсал). В форме стиля искусства “танка“ свет не имеет специфического источника, “исходя отовсюду или от центральных фигур танка таким образом, что их существование и их качество естественно проявляются в их свете, и проявляются, куда бы ни распространялся этот свет в том бесконечном пространстве, где они пребывают“ [Тартанг Тулку, 1972, с. 123].

Иконография “Чистой Земли“ (жинг-кхамс), “Собрания Учения“ (цхогс-шин), “Передачи Тантр“ (бргойуд-рим), “Драгоценного Дерева Желаний“ (дпаг-лджон-шин) в искусстве ваджраяны опирается на эталонные текстовые традиции сутр и тантр — в качестве образца можно привести описание “Чистой Земли“ как “отражения“ медитативного гнозиса (ср.: кшетра-паришуддхи-прайога) из “Манджушрипаринирванасутры“:

“Так я слышал. Однажды Благословенный пребывал в Шравасте, в Джетаване, саду Анатхапиндады [...]. Тогда Благословенный [...]

погрузился в созерцание, именуемое “Созерцание всех сияний” (сарвалокасамадхи). Тотчас его тело испустило сияние золотого цвета (суварнаварналока), которое наполнило весь сад Джетавана, и он приобрел золотистую окраску. Проникающее повсюду, сияние осветило жилище Манджу и преобразовало его в павильон из золота (суварнакутагара). Тогда у жилища Манджушри чудесным образом (нирмана) появились пятьсот лотосов из семи драгоценностей (саптаратнамайяни падмани): они были круглы, как колесо повозки, их стебли были из серебра (раджата), их венчики из сапфира (мусарагала) и изумруда (анимагарбха) и их тычинки из разноцветного жемчуга (муктика). [...] Тогда Манджушри дхармакумара вошел в вихару Будды для поклонения ему. [...] Пятицветное сияние появилось из рта Будды, и в то же мгновение вихара Джетаваны преобразилась в берилловую (вайдурья). [...] И, когда он соединил пальцы и ладони, в них заблестели десять тысяч лотосов золотого цвета. Он разбросал их над Буддой, и они превратились в царственный зонт (махаччхаттра) из семи драгоценностей (саптаратнамайя), украшенный флагами и штандартами (дхваджапатака). Бесчисленные Будды и Бодхисаттвы десяти направлений появились под центром зонта и, после трекратного прохождения-поклонения вокруг Будды (буддхам трихпрадакшиникритья), отошли в сторону. Будда сказал Бодхисаттве Махасаттве Бхадрапале: Этот Манджушри есть великая благосклонность (майтри) и великое сострадание (каруна). В то же мгновение тело Манджушри стало подобно горе из лилового золота; его рост стал шести саженей (вьяма); он стал украшен[ным] круглым сиянием (прабхаманда), ровно блистающим во все стороны. Внутри этого сияющего ореола находились пятьсот превращенных Будд (нирмита), окруженных каждый пятью превращенными Бодхисаттвами. Прическа (чуда) Манджу убрана головным украшением (шакрабхилагнаратна), переливающимся пятьюстами различными цветами. В каждом из этих цветов появились солнце (сурья), луна (чандра), звезды (тарака), дворцы богов и нагов и все чудеса (адбхута) мира. Между бровей (бхрувор мадхье) прядь волос (урна), белая (швета), повернутая в правую сторону (прадакшина-варта). Появились превращенные Будды, которые вошли в световое поле, в котором тела их мерцали блеском огней, внутри которых, в свою очередь, сверкали пять драгоценных камней (мани); каждый из этих драгоценных камней — в световом ореоле огней и сверкающих разнообразных цветов. В этих световых ореолах появились превращенные Будды и Бодхисаттвы, не поддающиеся никакому описанию. В левой руке они держали чашу для сбора подаяний (патра); в правой руке держали книгу Великой Колесницы (махаянапустака). Когда Манджушри проявил все эти знаки, свет и огни исчезли

[Ламонт, 1960, с. 35—37].

Тибетская танка XVIII в. иллюстрирует иконографию “Трех Драгоценностей”, так называемое “Драгоценное Дерево Желаний”, или “Дерево Драгоценности Желания”, связанное с аллегорией “драгоценности исполнения желаний” (чинтамани) — ср.:

“О, Преподобные Татхагаты, как драгоценность чинтамани есть совершеннейшая из всех драгоценностей, наделенная всеми качествами, и чтобы существа, которые ею владеют, ни пожелали, будь то золото, или драгоценность, или серебро, все это исполняется в то мгновение, когда появляется мысль об этом (о подобных вещах), и все же эта драгоценность и тому подобное не относятся ни к мысли (читта как определенный аспект чистого сознания), ни к чинтамани и так, о

Преподобные Татхагаты, все вещи должны быть постигнуты (т.е. как неограниченные, необусловленные и, следовательно, невыразимые)“

“Гухьясамаджатантра“ (цит. по: [Гюнтер, 1951, с. 102]).

На разреженной рисунком листьев кроне дерева, которая разделена на три части находящимися друг на друге кругами, обведенными тонкими золотыми линиями, в центре, на лotosовом сидении, Бодхисаттва Падмапани; наверху, на вершине дерева, десять Будд в форме Самьяksamбудда (“Полный Совершенный Будда“), с нимбом — хало вокруг головы и сиянием вокруг тела; справа десять Бодхисаттв Махасаттв в драгоценных облачениях (бодхисаттвabхарана); слева пять Пратьекабудд, с нимбом вокруг головы, но без сияния вокруг тела, и пять Лам, в одежде монаха-бхикшу. Бодхисаттва Падмапани выступает как Учитель Дхармы и персонифицирует “Три Драгоценности“, три иконографических собрания символизируют ваджраянскую, махаянскую и хинаянскую Сангху

[Эссен, Тинго, 1989, с. 242, табл. 151].

Иконография, связанная с ритуалом “бардо“ (бар-до тхос-грол), представляет три собрания или мандалы: “Собрание ста мирных и гневных божеств“ (ши-кхро-дам-паригс-бргйа), “Мандала сорока двух мирных божеств“ (шиба-бши — б'чу — рца-гнийс-кйи-дкйил-кхор) и “Мандала пятидесяти восьми гневных божеств“ (кхраг-тхунг-лнга-б'чу-бца-бргйид-кйи-дкйил-кхор).

В тибетском свитке XIX в. “Мандала сорока двух мирных божеств“ представлена в форме рисованной мандалы-танка (дкйил-тханг-дкйил-к'хор-гйи-тханг-ка). Во внутреннем круге мандалы, в центре — Адбудда Самантабhadра в яб-юм, синего цвета, под ним Вайрочана в яб-юм, белого цвета, по сторонам Будда Дева Муни, белого цвета, и Будда Асура Муни, зеленого цвета. Вокруг центрального круга — изображения четырех “семей“ — ваджра: Акшобхья в яб-юм, синего цвета, Бодхисаттва Кшитигарбха, белого цвета, Бодхисаттва Майтрея, белого цвета, “Богини подношений“ (мчход-па'и-лха-мо) сэмс-ма-лсйа-ма, пуша-пема; ратна: Ратнасамбхава в яб-юм, желтого цвета, Бодхисаттва Акашагарбха, красного цвета, Бодхисаттва Самантабhadра, синего цвета, “Богини подношений“ сэмс-ма-лэ-ма, дху-пэ-ма; падма: Амитабха в яб-юм, красного цвета, Бодхисаттва Аволокитешвара, красного цвета, Бодхисаттва Манджушри, желто-красного цвета, “Богини подношений“ сэмс-ма-ге-ти-ма; а-ло-ки; карма: Амогхасиддхи в яб-юм, зеленого цвета, Бодхисаттва Ваджрапани, зеленого цвета, Бодхисаттва Сарваниваранавишкамбхин, белого цвета, “Богини подношений“ сэмс-ма-гандхе-ма, кирите-ма; между кругами с изображениями “семей“, в промежуточных направлениях, Будда Манушья Муни, желтого цвета, Будда Нарака Муни, темно-синего цвета, Будда Тирьяка Муни, синего цвета, и Будда Прета Муни, красного цвета. В четырех воротах (торана) мандалы Кродха в яб-юм как хранители сторон:

золотой Ямантака (юг), белый Виджая (восток), красный Хаягрива (запад) и зеленый Амритакундалин (север). Вне мандалы, наверху, Адибудда Самантабхра в яб-юм, обнаженный, без украшений, над ним Адибудда Ваджрадхара в яб-юм, в полном наборе украшений Самбхогакая. По сторонам Видьядхара са-ла-гнас-па'и-риг-'дзин, белого цвета, с Юм желтого цвета, в ореле из золотых линий на синем фоне, Видьядхара падма-гар-гйи-дбанг-пхйуг, синего цвета, с Юм красного цвета, в ореоле из золотых линий на красном фоне. Внизу храм Джокханг в Лхасе и монастырь Самье [Эссен, Тинго, 1989, II, с. 194, 195, ил. 119; I, с. 171, 172].

В иконической структуре мандалы Дхармакаю обозначает Адибудда Самантабхра, Самбхогакаю — “пять семей” или “мудростей”, Нирманакаю — Будды “шести сфер существования” (лока). В различных иконографиях “бардо” Акшобхью заменяет Ваджрасаттва, Самбхогакаю может быть обозначена Экадаша Авалокитешварой, Бодхисаттвой Великого Сострадания (махакаруна) [Эссен, Тинго, 1989, I, с. 171]. “Мандала пятидесяти восьми гневных божеств” составлена из угрожающих аспектов пяти Татхагат: Будда-Херука, Ваджра-Херука, Падма-Херука, Ратна-Херука и Карма-Херука, в яб-юм, в украшениях кродхакаю — божеств; в центре мандалы — Чхэ-мчхог-хэ-ру-ка, гневная манифестация Адибудды Самантабхдры; вокруг сорок звериноголовых Дакини, восемь Кэ'урима с человеческими головами, четыре охранительницы Сго-ма. Дакини, Кэ'урима, Сгома, как женские божества, носят леопардовые шкуры, мужские божества облачены в тигровые шкуры.

Иконографическая традиция “бардо” принадлежит школе нинмапа, основание которой восходит к Падмасамбхаве. К живописи школы нинмапа относятся изображения Рая Падмасамбхавы и редкая, по сравнению с другими многофигурными композициями, серия танка “Дворец Трех Драгоценностей” (трикаю-вимана, ску-гсум-гшал-мэд-пхобранг).

По вертикальной оси танка (Тибет, XIX в.) — трехэтажный дворец, который воспроизводит храмовую архитектуру смешанного “тибетско-китайского стиля”: белые стены, зеленые стропила, киноварно-красные и золотые крыши. В арке-торана первого этажа — Учитель Падмасамбхава, на втором этаже — Идам Ваджрасаттва, на третьем — Учитель Гараб Дордже, держащий в руке черный квадратный флажок с биджа-мантрой АХ! Крыша увенчана золотым сосудом, установленным на разноцветном лотосе. Внутри “сокровенного сосуда” (бум-гтэр), выписанного контурной линией золотого цвета, фигура Адибудды Самантабхдры в

“позе алмазного сидения” (ваджрасана), синего цвета, без Юм [Эссен, Тинго, 1989, II, с. 198, ил. 121].

Бинар тело/сосуд, архитектурно выделенный, в иконографическом (= семантическом) ряду связан с физиологией поздней махаяны, оформленной как учение о Татхагата-Гарбхе (“Лоно Татхагаты”). В учении о Татхагате-Гарбхе, свидетельствующем о возможности достижения освобождения из монотонного цикла рождений-и-смертей через интуицию (“зародыш”) Абсолюта, изначально присущую живому существу, отражается буддийский Путь как движение к единству познания и практики: “вместорожденность” (сахаджа) причины и следствия, акта познания и содержания познания, сансары и нирваны и, в плане ритуалистической ментальности тантр, Учителя и ученика. Дхармы “омраченности” и “просветленности” в сознании совершенствующегося существа (арья, пхас-па) абсорбируются чистым сознанием (алая-виджняна), содержащим “семена” (биджа) актов сознания, которые превращаются практикой медитации (самадхи) в ясный свет шуньи или абсолютно чистое сознание. Абсолют недвойствен (адвая) “мирам страданий” (...блаженства, форм, бесформенности), что может быть метафорически выражено уподоблением живого существа “сосуду, вмещающему чистую воду Учения” (ср.: “Подобны эссенции амриты описания совершенной жизни Учителей” [Дуджом Ринпоче]), что отсылает к образцу, созданному в джатаках и авадаках.

Иконография искусства “танка” включает несколько уровней языка описания — в плане ритуала и в плане типологии формы. Стиль живописи в ее эталонных образцах, включая исторический комментарий к стилю, в свою очередь разветвляется по линии передачи той или иной учительской традиции, вплоть до “периферии” стиля. Классическое “общее место” в рассуждениях о стиле тибетской живописи состоит в сравнении изображений божества одного класса в традициях разных школ, религиозных центров, таких, как, например, монастырь Юнхэгун в Пекине, расцвет которого под императорским патронированием династии Цин приходится на XVIII в. (ср. танка с изображением Экавира Ваджрабхайравы в традиции (луге) Ро-лоцзавы, выполненные в “тибетском и китайском” стиле [Эссен, Тинго, 1989; II; Бод-ргйуд; 1990; Тюгоку, 1988]). Возможно отметить, что соблюдение правила о принадлежности божества к одному и тому же классу не является строгим, так как стилистические “метки” проницаемы для пояснения и без непременно иконографической верификации.

Живопись “танка” выполняет медитативную функцию. “Зеркальность” нарисованной поверхности (ме-лонг) свитка делает возможной одновременность восприятия центра и периферии: фигур адорации, ландшафта и т.д., “насыщенности” и “разреженности” декора, “развертывания” и “свертывания” пространства медитации, “воссоздания” и “воспроизведения” древнего стиля, тогда как скульптура пластична, плотно-декоративна, густо сакрализована.

Скульптура, прежде всего в ее монументальных алтарных образцах, убранная в многослойные блистающие одежды и украшения, вмещающая в уподобленные реликварию внутренности многосоставные сверкающие субстраты (“дхармы”), излучает ореол священности, и ритуал поклонения чтимой скульптуре божества приобретает значение ритуализированного этикета, когда присвоенный божеству цикл обрядов дополняется серией церемоний: приношений даров по обету, жертвований и т.д., например со стороны светской аристократии.

Функциональность ритуала обрамляется визуальной роскошью декора храма, отождествляемого с “райскими сферами” (жинг-кхамс), церемониальной статикой жестов, пышностью инсигний, облачений, регламентируемых рангами знатности, заслугами перед сувереном. Скульптура чтимого божества становится воплощением сакральных конвенций, что находит выражение, в частности, в мифологизации темы коллективного и индивидуального обращения к Дхарме и связанных с этим благих знаков и эмблем. Обращение к Дхарме символически обозначает прибытие и/или воздвижение, украшение, освящение чтимого образа — статуи Будды Шакьямуни, происхождение которого возводится ко времени проповеди им Учения.

Тибетскую скульптуру можно назвать пластической “гlorификацией” божества. Тело божества делается в соответствии с формой-типом, описанным в буддийских текстах по иконографии, согласно которым божество не может обрести форму, отличную от предписанной канонем пропорций. В схемах иконометрии принцип внутреннего отношения частей тела божества друг к другу структурно соотносится с анатомической типологией медицинских текстов. Опорой “конструирования” тела / изображения (ску-ртэн) божества берется физическое тело как почти символическое (ср. с определением Нирманакая как “Символического Существа” [Лессинг, Вайман, 1968, с. 297]), как форма йогического “я” (йогин, иначе ваджрин, “Тот, кто реализовал ваджрное тело, речь и мысль всех Татхагат”, в комментарии на “Прадиподйотана” прямо называется Ваджрадхара [Лес-



Бодхисаттва Ваджрапани.

ханга) фигуры, с чуть выдвинутой вперед левой ногой, в правой руке его — ваджра, указывающая на реальность проявления (“неразрушимость, подобная ваджре”), левая рука выполняет жест (катистхавамамуштимудра), означающий приведение в равновесие негативных энергий (“силу

синг, Вайман, 1968; Лама Анагарика, 1967; Майзецаль, 1976, с. 271; Тантра, 1977, с. 132).

В качестве образца стиля искусства махаяны / ваджраяны в Тибете можно привести скульптуру Бодхисаттвы Ваджрапани из Музея Гиме в Париже. Стил скульптуры, выполненной из бронзы, с раскраской, инкрустацией, высотой 61 см, может быть описан как переходный (“смешанный”) от индийского к тибетскому. В каталоге выставки искусства Тибета и прилегающих стран (“Боги и демоны Гималаев”) скульптура атрибутирована как тибетская копия с кашмирского оригинала XI в., происхождение которой приблизительно связывается с Западным Тибетом [Дьё, 1977, табл. 40, с. 89]. Пратападитья Пал в работе “Бронзовая скульптура Кашмира” датирует статую XII в., локализуя происхождение ее Северо-Западными Гималаями [Пал, 1975, табл. 98].

Бодхисаттва Ваджрапани представлен в “позе стояния” (стханака) с легким наклоном (аб-

подавления клеш“). В присвоенном Бодхисаттве облачении соблюдается набор “шести украшений” / “пяти украшений” (шанмудра/панчамудра), напоминающий о шести парамитах как символах парамитического образа действий Бодхисаттвы Махасаттвы. Голову венчает драгоценность — символ парамиты “созерцания” (дхьяна); ожерелье, браслеты, серьги, пояс, пепел (нефигуративный элемент канона описания махапурушалакшан) напоминают о парамите “щедрости” (дана), парамите “нравственности” (шила), парамите “терпения” (кшанти), парамите “рвения” (вирья), парамите “мудрости” (праджня) соответственно. Урна и ушниша в иконографии Бодхисаттв декоративно-идентичны махапурушалакшанам Будд. В иконографии Самьяksamбудды урна и ушниша символизируют всезнание, просветление, нирвану (ср. ряды отождествлений: праджня-самбодхи-сарваджнята и “...праджня есть нирвана, есть татхата, есть читта (мысль), есть буддхата...” [Судзуки, 1972, с. 242, 243]), т.е. тот идеал, к которому стремится и который претворяет для себя и для других Бодхисаттва Махасаттва.

Овальное лицо (андакара мукха) Бодхисаттвы Ваджрапани завершается шиньоном (джата) в форме тиары (мукута), который украшает сложносоставная корона из перевитой жемчугом налобной повязки с тремя узкими серповидными гребнями, цветочными розетками в виде многослойных лепестков с жемчужными бусинками вокруг сердцевины; от короны по обеим сторонам головы спускаются унизанные драгоценностями ленты (ратнапатта) с завязками в форме треугольника с изогнутыми сторонами около висков; в ушах — массивные серьги (патракунда); шея — с тремя окладками (тривали); через плечо перекинут священный шнур (яджнопавита); на плечах — гирлянда из цветов (пушпамала), спускающаяся до икр; ноги облегает юбка (паридхана) из орнаментированных и гладких полос полупрозрачного шелка.

Бодхисаттва выполнен в стиле, который акцентирует диспропорцию между идеально удлиненным овалом головы, массивность которой создается архитектурно-декоративной конфигурацией короны, и узким корпусом в легком контрапосте [Чогьел, 1922, с. 10], округло-выпуклыми, словно раковина, грудями, хрупкой, отточенной тонкостью рук и ног. Обрамляющая гирлянда из цветов симметрически “рассеивает” в пространстве фона скульптуру нанизанными друг на друга орнаментами — сочленениями из лепестков, подобно мандорле. Глассированная пластическая фигура Бодхисаттвы слагается из соотношения полированной по-

верхности карнации в декоре из тончайших гравированных орнаментов с рельефной инкрустацией, выполненной в безукоризненной технике, что становится стилеобразующим мотивом.

Орнаментально-графическая структура лица и шеи, как компонентов совершенных качеств Будд и Бодхисаттв (буддхагунасампад), может быть описана лишь в презумпции "неописуемости": на блистающем отшлифованном овале лица, отлитость и отмеченность контуров и очертаний которого рафинированно соразмерны, выведены глаза, глазные впадины с обрисовывающими их линиями, длинные изогнутые, подобные тонким драгоценным перьям, брови, три складки на шее начертаны линиями, твердая, ровная структура которых напоминает гравировку на чисто-прозрачной поверхности горного хрусталя.

Пластика скульптуры, еще индийская в переходе от гармонического ритмического наполнения дыханием (пра-на) почти исчезающей плоти к изошренной графической отделке конструктивных и декоративных линий, в блеске люминистической формы и фона, отсылает к трансфигурациям стиля, в котором преобладают непроницаемая плотность оптических отношений или брутальная пластическая сила, чередующаяся с напряженным ритмом декора и проработки поверхности, избытком украшений в многослойных литургических одеждах. Чувственная сделанность формы скульптуры переводит экстравизуальную рациональность пропорций (прамана) в визуальную культуру стиля.

Скульптура Бодхисаттвы Ваджрапани являет акме индийского стиля искусства ваджраяны, когда достигнута эталонность, развертывающаяся в формах и стилях тантрийского искусства Тибета. Внутренняя поэтическая семантическая связанность иконографии и агиографических циклов классического буддийского комплекса стенных росписей Аджанты (ср.: "Бодхисаттва Ваджрапани", роспись пещеры № 1, IV—V вв.) в скульптуре Бодхисаттвы Ваджрапани становится иллюминированной символической формой отождествления мысли бодхи с почитаемым божеством (ахамкара). Пластика, как метафора наполнения дыханием (пра-на), воспроизводящая сопричастность густо насыщенному сакральностью идеалу индийской каллистики, преобразуется в новую и уникальную совокупность, удостоверяющую присутствие сакрального как символов просветления, составленных из кшатрийских инсигний, блеска божеств, разработанного и сложного многоцветия форм иллюминации тон-

кой энергией, более неуловимой, чем дыхание (пранапратиштха).

Пластическая фигура в целостности формы /энергии, поверхностей/ потаенности, драгоценных аксессуаров /сверкающих вложений напоминает о высветлении внутреннего мира страстей в бесцветной ясности мысли, не-описуемом соприкосновении бинара ветер-мысль, "отождествляемого" с Самбхогакая, с "украшенностью" Бодхисаттвы (ср.: "Так, имеются многочисленные Бодхисаттвы, многочисленные Самбхогакая, многочисленные украшения" ...— Махаянашраддхотпадашастра" [Лама Анагарика, 1967, с. 226]). "Сияние" и "дуновение" выстраивают метафорический ряд описания пластической красоты. Едва уловимый рисунок грусти на лице "Того-Чья-Сущность-Просветление", проступающий сквозь алмазную твердость очертаний, вписывает эмоцию в несовершенное, несвободное от иллюзий восприятие.

ЛИТЕРАТУРА

- Бод-ргйуд, 1990 — *Bod-rgyud nang-bstan-gyi sgyu-rtsal* (Искусство "внутреннего учения" тибетской тантры). Пе- çin, 1990.
- Бхаттачарья, 1958 — *Bhattacharyya B. The Indian Buddhist Iconography: Mainly Based on the Sādhana-mālā and Cognate Tantric Texts of Rituals*. Calcutta, 1958.
- Гюнтер, 1951 — *Guenther H.V. The Jewel of Buddhahood // Stepping Stones*. Kalimpong, 1951. Vol. 2. August. N 4.
- Дэнс, 1978 — *The Dance of Heruka*. By Gyalwa Kalzang Gyatso The Seventh Dalai Lama // *Essence of Refined Gold*. Dharamsala, 1978.
- Дьё, 1977 — *Dieux et démons de l'Himalaya*. P., 1977.
- Дуджом Ринпоче — Н.Н. *Dudjom Rinpoche*. — *Heart-Essence of the Great Masters / Transl. by Bhakha Tulku and C. Wilkinson*.
- Лама Анагарика, 1967. — *Lama Anagarika Govinda: Foundations of Tibetan Mysticism*. L., 1967.
- Ламотт, 1968. — *Lamotte E. Mañjuśrī // T'oung Pao*. Leiden, 1960. Vol. XLVIII, livr. 1--3.
- Лессинг, Вайман, 1968. — *Lessing F.D., Waiman A. Mkhas Grub Rje's Fundamentals of the Buddhist Tantras*. Mouton, The Hague; Paris, 1968.
- Майзеналь, 1976. — *Meiszahl R.O. Akṣobhya-Mañjuvaira: Iconographie und Iconologie des Ekaṇavimśadātma-kamañjuvājra-maṇḍala // Oriens* (Leiden), 1976, Vol. 25—26.
- Пал, 1975. — *Pal P. Bronzes of Kashmir*. Graz, 1975.
- Судзуки, 1972. — *Suzuki D.T. Essais sur le Bouddhisme Zen*. P., 1972.
- Тантра, 1977. — *Tantra in Tibet: The Great Exposition of Secret Mantra by Tsong-ka-pa*. Introduced by His Holiness Tenzin Gyatso The Fourteenth Dalai Lama. L., 1977.
- Тартанг Тулку, 1972. — *Tarthang Tulku. Sacred Art of Tibet*. Emeryville, 1972.
- Тюоку, 1988. — *Тюоку тибетто миншотэн* (Выставка тайных сокровищ Китая и Тибета).

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
БУРЯТСКИЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ТИБЕТСКИЙ БУДДИЗМ: теория и практика

Ответственный редактор
доктор исторических наук *Н.В. Абаев*



НОВОСИБИРСК
"НАУКА"
СИБИРСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА
1995

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Дандарон Б.Д. Махамудра как объединяющий принцип буддийского тантризма	6
Дандарон Б.Д. Теория Шуньи у мадхьямиков	33
Дандарон Б.Д., Пупышев В.Н. Общая схема совершенствования по пути Мантраяны	50
Железнов А.И. О тибетских традициях в бурятском буддизме	58
Вязниковцев А.И. Об основах философии сознания в традициях Ваджраяны и Дзогчена	84
Ленехов С.Ю. Праджняпарамита в ранней Махаяне	99
Нестёркин С.П. "Абхисамаяламкара" в Индии и Тибете	149
Ленехов С.Ю. Свапакшара-сутра в традициях Праджняпарамиты и Ваджраяны	167
Болсохоева Н.Д. Основы тибетского медицинского образования	178
Бадмажапов Ц.-Б. Иконография и искусство тибетского буддизма	197
Бадмажапов Ц.-Б. Тибетские традиции в буддийской иконографии Бурятии	208
"История о Большой ступе Джарунг-Кхашор" (пер. с тибетского, предисловие и примечания А.Д. Цендиной)	227