

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
(СПбГУ)»**

**ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ**

Кафедра философии и культурологии Востока

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

на тему:

**ОБРАЗ ТАРЫ В ТИБЕТСКОЙ ИКОНОГРАФИИ**

Специальность *Культурология (033000) – Индийская культура*

Исполнитель:

Кочергина Татьяна Александровна

Научный руководитель:

доцент кафедры философии и культурологии Востока,

канд. филол. наук

Парибок А.В.

Рецензент:

канд. истор. наук

Терентьев А.А.

Санкт-Петербург

2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	2
<b>ГЛАВА I. Культ Тары в Тибете</b> .....	10
<b>I.1. Появление и распространение культа Тары в Тибете</b> .....	10
<b>I.2. Значение культа Тары</b> .....	14
<b>ГЛАВА II. Иконография богини Тары</b> .....	20
<b>II.1. Основная иконография</b> .....	23
<b>II.2. Зеленая Тара</b> .....	26
<b>II.3. Белая Тара</b> .....	30
<b>II.4. Тара, спасающая от восьми великих страхов (опасностей)</b> .....	33
<b>ГЛАВА III. Двадцать одна Тара</b> .....	38
<b>III.1. Гимн, посвященный восхвалению двадцати одной Таре, и его проблематика</b> .....	41
<b>III.2. Соотношение цвета тела и активности божества в сюжете «Двадцать одна Тара»</b> .....	44
<b>III.3. Сюжет «Двадцать одна Тара» и его сравнение в разных иконографических традициях</b> .....	48
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	59
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	61
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1</b> .....	64
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2</b> .....	72

## ВВЕДЕНИЕ

Почти во всех известных религиях в ходе сакральной практики происходит обращение к иконографическим образам. Через священные изображения и скульптуры адепты приближаются к высшей силе и коммуницируют с ней. Визуальный образ настраивает на внутренний контакт человека с сакральным миром и, при правильном обращении, переносит человека за пределы мирского существования. Такой общий вид использования иконографических образов характерен и для буддизма.

Развитие буддийской иконографии происходило параллельно с развитием *тантры*<sup>1</sup> и расширением количества медитативных образов для практик [Герентьев, 1ч, [видеофайл], 0:39:20]. Каноны изображения сначала находились в сборниках медитативных текстов - *садханах*<sup>2</sup>, а после стали создаваться упорядоченные сборники буддийских изображений. Однако нет возможности говорить о едином труде, собравшем в себя все количество буддийских иконографических образов. Буддийские школы создавали свои сборники с иконографией божеств, но они не содержали всеобъемлющую информацию по образу.

Сложно говорить о явном различии тибето- и индо-буддийской иконографии. В данном исследовании речь идет именно о тибетской, потому что сохранилось больше информации и примеров этой традиции. Однако, на факт того, что две традиции связаны между собой, указывает возникновение буддийского искусства в целом. Его истоки, несмотря на проблему датировки, находятся в Индии [Рерих, 2000, с. 8]. Именно здесь зарождаются первые буддийские образы в школах *Матхуры* и *Гандхары*. Первоначально они были представлены в виде ступ и скульптуры. В Тибет буддизм попадает

---

<sup>1</sup> *Тантра* (санскр. tantra, «нить», «непрерывность») – в буддизме – система йогических практик ваджраяны, способствующих «созреванию» потока сознания практикующего до уровня «тантрического плода», а также описывающие эти практики обширные тексты. // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 672

<sup>2</sup> *Садханы* – особые тексты, где фиксируется иконография божеств, описывается их визуализация. Незаменимый источник сведений по иконографии. // *Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН* / под ред. А.В. Зорина – стр. 10

уже не в своей первоначальной форме, а со значительным влиянием шиваизма и других магических практик [Рерих, 2000, с. 16]. Благодаря такому изменению можно говорить, что предметом тибетской иконографии является поздняя версия буддизма. В Тибете появляются основные школы буддизма, здесь закрепляются иконографические образы, отсюда эта религия распространяется в другие регионы.

Несмотря на центральное место страдания в философии буддизма, место эстетическому удовольствию в позднем буддизме есть, а вместе с ним, и место искусству. До наших дней сохранилось некоторое количество примеров буддийского искусства – ступ, скульптур, рельефов, живописных образов. Стоит заметить, что всё буддийское искусство содержит религиозный смысл. Так, ступы несли в себе идею погребальных курганов [Рерих, 2000, с. 9], а в живописи долгое время главенствующую роль занимали иллюстрации прошлых жизней Будды – *джатаки*<sup>3</sup>. Однако наибольший религиозный смысл содержится в изображениях, следующих иконографическим принципам. Иконография в контексте тибетского искусства – это система изображения буддийских образов, регламентированная сакральными текстами. Изображения, созданные по иконографическим принципам, имеют практическое религиозное применение. Созерцание иконографических изображений божеств содержит магическое свойство, за счет которого человек встает на путь освобождения ума, спасения от страданий. Увидеть божественный облик – есть благо, быть причастным к изображению этого облика – тоже благо. Поэтому художник, как правило, должен обладать определенным посвящением и относиться к своей работе, как к сакральному ритуалу.

Много иконографических работ сохранилось до наших дней, однако какая-то их часть была утеряна. Это произошло по нескольким причинам. Во-первых, из-за специфики климата и природных условий полотна с

---

<sup>3</sup> *Джатаки* – жанр буддийской словесности, первоначально устный. Рассказ обычно тематически связан с личной ситуацией адресата. // Философия буддизма. Энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 273

изображениями теряли свой первоначальный вид, портились. Во-вторых, в ходе исторических и политических событий в Тибете и других регионах тибетского буддизма (в частности в Бурятии, Калмыкии и Туве) уничтожались монастыри, а вместе с ними и библиотеки, содержащие как тексты, так и коллекции сакрального искусства. Эти причины затрудняют поиск материалов для исследования тибетской иконографии, но, несмотря на это, европейские ученые уже достигли определенных результатов в данной проблеме.

Профессиональный интерес со стороны европейцев к странам Востока, к их культуре и истории начинается в конце XIX века. Первые экспедиции и путешествия в этот регион открывают перед глазами людей новый неизведанный мир, совсем иной уклад жизни. Постепенно возрастает научный интерес к восточным странам, в том числе к религиям и искусству этих народов. Европейцы открывают для себя буддийскую иконографию и предпринимают первые попытки идентификации и описания изображений. Работа начинается с коллекционирования и создания сборников с примерами иконографии, смысл которой пока не ясен. Примером такой работы может послужить сборник Е. Пандера *“Das Pantheon des Tschangtscha-Hutuktu”* [Pander, 1890], в котором содержится 190 точно воспроизведенных китайских ксилографий с изображением буддийских божеств. Первым ученым, пытающимся определить истоки буддийской иконографии, является француз по происхождению Альфред Фуше. В своей работе *“The Beginnings of Buddhist Art”* [Foucher, 1914] он обращает внимание на индийские корни буддизма и проделывает огромную работу по изучению восточного искусства. Однако интерес к профессиональному изучению буддийских феноменов характерен не только для европейцев, но и для индийцев. Глобальная работа Б. Бхаттачарьи *“The Indian Buddhist Iconography”* [Bhattacharya, 1924], где происходит одна из первых научных попыток классификации образов буддийского пантеона.

В XX веке начинается расцвет изучения буддийской иконографии, появляется все больше работ по этой теме. Надо отметить, что ученые, занимающиеся изучением и систематизацией иконографических образов, не пренебрегали достижениями предшественников и часто развивали их выводы и идеи в своих исследованиях.

Научный интерес к буддийским образам в иконографии проявляли не только зарубежные исследователи. У истоков российской буддологии стоит С.Ф. Ольденбург, который занимался переводом буддийских философских текстов и опубликовал сборник иконографических изображений «300 бурханов» [Ольденбург, 1903]. Огромный вклад в изучение Тибета внес Ю.Н. Рерих. Свой богатый искусствоведческий материал по тибето-буддийской иконографии он опубликовал в работе «Тибетская живопись» [Рерих, 2000]. В 30–40-ые года XX века наступил этап кризиса отечественной буддологии, связанный с деятельностью Сталина и его репрессий по отношению к востоковедам-буддологам СССР. В течение двадцати лет практически не издавались достойные работы по востоковедению. Оживление произошло после возвращения Ю.Н. Рериха на родину, примерно в 1960-м году. Тогда же и возобновляется изучение буддизма на территории России, появляются новые исследователи, внесшие вклад в отечественную буддологию. Здесь перечислены лишь некоторые представители этого периода исследований: К.М. Герасимова, Э.В. Ганевская, А.Ф. Дубровин, Е.Д. Огнева, Ю.И. Елихина, А.В. Зорин, А.А. Терентьев и другие.

Так, проблема изучения тибетской иконографии уже имеет большой пласт авторитетных научных работ. Однако изучение этого феномена актуально и в наши дни. Актуальность исследования иконографического образа заключается в до сих пор остающейся проблеме определения божества на изображении. С годами исследователи находят новые танки, требующие идентификации иконографического образа. Более того, интересна проблема соотношения сакральных текстов и изображения, чтобы понять,

какие аспекты изображения являются каноническими, а какие поддаются изменению и могут содержать творческое выражение автора. Здесь же появляется проблема смыслового содержания изображения. В наше время значительно увеличивается интерес людей к восточной культуре, однако иногда в несколько упрощенном варианте - иконографические образы теперь могут встречаться не только в контексте религиозных практик, но и как арт-объекты, что не соответствует их первоначальной функции.

Невозможно охватить всю проблематику тибетской иконографии в одной работе. Для частичного решения вопросов, связанных с иконографическим изображением, необходим определенный пример буддийского божества. Данное исследование сфокусировано на образе Тары как репрезентативном примере тибетского искусства, во многом отражающем проблемы и подходы к изучению и других иконографических образов.

Тара, объект данного исследования, – это одно из немногих женских божеств буддизма, милость и сострадание которого определило ее как мать и покровительницу всех живых существ. Тибетское имя этого божества *Sgrol.ma*, однако в данном исследовании будет использоваться ее название на санскрите - *Tārā*. Это имя, очевидно, происходит от санскритского глагола «*tr*» - переправлять, то есть *Tāgā* означает «пересечь океан существования» [Chandra, 2004, с. 3505]. Так как женских божеств в буддизме встречается не так уж много, Таре часто отдается место как главному женскому божеству.

Образ Тары может встречаться в различных воплощениях, в зависимости от иконографической традиции или школы. Различия и сходства таких изображений является предметом исследования.

На данный момент времени уже существуют работы, посвященные как культу богини Тары, так и изучению ее визуального образа. Изучением общего представления о культуре Тары и его месте в тибетском буддизме

занимался Стивен Бэйер – автор труда “*Magic and Ritual in Tibet. The Cult of Tara*” [Beyer, 2001], где даны основные вехи в развитии культа, его религиозного значения, а также приведены примеры канонических текстов. Наиболее полная информация по иконографическому изображению Тары содержится в двух следующих работах: во-первых, в многотомном труде индийского ученого Локеша Чандры “*Dictionary of Buddhist Iconography*” [Chandra, 2000-2005], где помимо объекта исследования содержится двенадцать тысяч образов основных и второстепенных божеств буддизма. Из этого труда для исследования взят принцип выделения различных образов Тары и общая иконография. Второй источник - это сборник Мартина Уилсона и Мартина Брауэна “*Deities of Tibetan Buddhism*” [Wilson, Brauen, Beer, 2000] - энциклопедия буддийских икон. Эта работа очень важна для изучения иконографии в целом, потому что здесь оригинальный тибетский текст (в английском переводе) соотносится с изображениями, что позволяет более детально изучить смысловую нагрузку иконографии. Также в этом труде находятся высококачественные рисунки изображения божеств, которые в данном исследовании необходимы для анализа различных образов Тары. Наиболее полное смысловое содержание иконографического изображения изложено в работе английского художника Роберта Бира «*Энциклопедия тибетских символов и орнаментов*» [Бир, 2011]. Роберт Бир объясняет семиотическое значение максимального количества предметов, встречающихся на изображении, что очень важно для общего понимания образа. Стоит отдельно выделить работу нашего соотечественника Терентьева А.А. «*Определитель буддийских изображений*» [Терентьев, 2003], которая используется в исследовании не только для понимания смысла изображенного, но и для определения божества. Здесь дана система, поясняющая, как через обращение к атрибутам, позам, положению рук, средствам передвижения (*ваханам*) можно определить божество на изображении. Данная работа помогла работникам музеев и исследователям



частных коллекций идентифицировать изображения многих *танок*<sup>4</sup>.

Помимо научных трудов невозможно обращаться к изучению иконографического образа, не используя садханы и гимны. Садханы, как было сказано ранее, это специальные медитативные тексты, содержащие информацию по иконографическому образу божества. Гимны – это тексты, обычно стихотворной формы, в которых находятся слова восхваления того или иного божества. Гимны первоначально составлялись на санскрите и использовались в ритуальных практиках. Иконографический образ божества обычно соотносится с определенной садханой или гимном, но этому соотношению посвящено не так много исследований. Поэтому в контексте данной работы одна из задач будет касаться рассмотрения гимнов и образов божеств и нахождения сходств между ними. Более того, будет проделана практическая работа, которой исследователи еще не уделяли внимание: установление соотношения гимна, посвященного восхвалению двадцати одной Тары, и иконографической традиции, которая, по-видимому, восходит к этому гимну.

У иконографического образа Тары есть собственная проблематика, некоторые аспекты которой будут изучены в данном исследовании. Стоит заметить, что в ходе развития культа Тары, появляется несколько разных воплощений её визуального образа. В данной работе будет рассмотрено четыре наиболее популярных сюжета изображения Тары: Зеленая Тара, Белая Тара, Тара, спасающая от восьми великих страхов и двадцать одна Тара.

Одной из задач исследования является сопоставление текста и изображения божества на примере сюжета двадцати одной Тары. Этот образ довольно проблематичен и актуален по нескольким причинам. Во-первых, существенна разница изображения в зависимости от иконографической традиции. Во-вторых, до сих пор не решен вопрос соотношения этого сюжета

---

<sup>4</sup> *Танка* – тип иконы, который может быть развернут на плоскости, отсюда его определение как «свертка». // Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН / под ред. А.В. Зорина – стр. 7

с религиозным текстом. Другая задача исследования - это сравнение разных иконографических традиций для понимания основных принципов изображения. Эта проблема также будет рассмотрена на примере образа двадцати одной Тары в двух традициях. В целом, в ходе исследования будет стоять попытка понять место визуализации божества в буддизме и возможность вариативности его изображения.

В качестве основного метода исследования будет взят метод сопоставления иконографического материала с соответствующими письменными текстами. Метод сравнения нескольких иконографических традиций поможет определить характерные, обязательные для данного божества черты.

Работа начинается с раздела «Введение», где поясняется проблематика тибетской иконографии и ставятся цели и задачи исследования. В первой главе изучены основные моменты, касающиеся культа богини, ее появления и развития на территории Тибета. Во второй главе появляются иконографические образы Тары. Здесь разбираются три основных образа богини, которые сравниваются с соответствующими каноническими текстами. Третья же часть работы полностью посвящена проблеме сюжета «Двадцать одна Тара», где разбирается связь этого иконографического образа с текстами, изучается соотношение иконографических аспектов (в частности, цвета божества) с ее религиозной нагрузкой (то есть функцией). Образ двадцати одной Тары рассматривается в двух основных иконографических традициях с целью выявления общих сходств. Также в третьей главе стоит задача найти ответ на следующий вопрос: какая из иконографических традиций соответствует гимну, посвященному двадцати одной Таре? В заключении даются основные выводы и результаты исследования. Заканчивается работа разделом «Приложение», состоящим из двух частей. В первом представлены изображения, используемые в исследовании, во втором – гимны, к которым идет обращение в ходе работы.

# ГЛАВА I

## *Культ Тары в Тибете*

### **I.1. Появление и распространение культа Тары в Тибете**

История появления и распространения культа Тары на территории Тибета до сих пор поддается изучению. Эта проблема напрямую связана с распространением буддизма в этом регионе. По причине изустной индийской традиции, долгое время учения не фиксировались в письменной форме. А из-за сложных факторов природного и политического характера, многие имеющиеся подлинные тибетские тексты и канонические изображения были уничтожены. Отсутствие точных материалов приводит к большому разнообразию мнений по данному вопросу. Большинство ученых полагают, что свои истоки образ Тары берет в индуистской традиции женских божеств. По мнению Стивена Бэйера [Beyer, 2001, с. 9], упоминание о Таре есть в поэме «*Васавадатта*» древнеиндийского санскритского писателя *Субандху* (VI - VII вв. н.э.). Также существуют тенденции отождествления Тары с индуистской богиней Голубой Сарасвати или с супругой Шивы. Некоторые ученые говорят о полном сохранении образа богини индийской традиции в тибето-буддийской [Островская-младшая, 2002, с. 135]. Возможность зарождения образа Тары в Индии подтверждается тем, что ни в одном из значительных махаянских текстов, датируемых ранее VIII в, нет упоминания этого образа. Первое упоминание Тары появляется лишь в «*Махавайрочана сутре*», переведенной *Шубхакарасимхой*<sup>5</sup> в VIII в [Поповцев, 2012, с. 278]. То есть, очевидно, что богиня Тара была известна в индийском буддизме раньше, чем в тибетском, однако, возможно, имела немного другое представление и значение. Действительное появление Тары в Тибете связано с переводческой деятельностью с санскрита на тибетский язык, которая набирает оборот в середине первого тысячелетия вместе с ростом тантрических учений.

---

<sup>5</sup> *Шубхакарасимха* (637-735) – буддийский монах и переводчик, родом из Индии. За 20 лет пребывания в Китае перевел 17 довольно объемных текстов, включая «*Махавайрочана-сутру*». // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 809

Как бы то ни было, культ Тары широко распространен на территории Тибета. Именно здесь Тара является главным женским божеством. Началом распространения этого культа в Тибете по одной из версии можно считать VII в н.э. Одной из причин формирования культа на этой территории является прибытие в Тибет двух великих принцесс, которые считались воплощениями Тары [Beyer, 2001, с. 5].

Первой из них была принцесса непальского происхождения *Бхрикути*, которая стала женой великого тибетского царя *Сонцен Гампо* в VII веке н.э. Согласно легенде, став женой правителя и переместившись в Тибет, Бхрикути привезла с собой сандаловую статую Тары и разместила ее в специально созданном храме. Тибетцы объединяли Бхрикути с образом Зеленой Тары. Вторым воплощение Тары являлась принцесса китайского происхождения *Вэнь-чэн*, также ставшая женой великого тибетского императора Сонцен Гампо. Образ Вэнь-чэн сопоставлялся с образом Белой Тары. Очевидно, именно благодаря непальской и китайской принцессам, сформировались первые отчетливые иконографические образы Белой и Зеленой Тары [Chandra, 2004, с. 3505]: Белая Тара держит в правой руке распустившийся белый лотос, а Зеленая Тара – голубой лотос с закрытыми лепестками.

Надо отметить, что культ Тары в VII веке н.э. был непосредственно связан с политическими событиями. Сонцен Гампо, вступая в брак с непальской и китайской принцессами, объединил ряд раздробленных княжеств в единое государство, утвердил политическое место Тибетской империи и укрепил связи с близлежащими государствами. Он же установил буддизм как официальную государственную религию, несмотря на сопротивление верхушки знати, придерживающейся традиции *бон*<sup>6</sup>. Даже происхождение тибетского письма связывают с деятельностью этого царя. Дело в том, что для понимания и продвижения буддизма в государстве

---

<sup>6</sup> *Бон* (тиб. bon, «религия», «доктрина») – общее наименование ряда духовных традиций Тибета. Одно из первых значений – древние религии тибетского плато, согласно которому мир населен богами и духами и их нужно умиротворять посредством различного рода подношений и практик. // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 168

требовались священные тексты. Они же были написаны только на санскрите и нуждались в переводе. Тогда Сонцен Гампо отправляет в Индию для обучения 40 юношей, и один из немногих вернувшихся, *Тхонми Самбхота*, который занимался изучением санскрита и буддизма, разрабатывает тибетский алфавит и переводит первые буддийские тексты [Философия буддизма., 2011, с. 933]. Для Сонцен Гампо Тара, как и некоторые другие буддийские божества, изначально представлялась чуждой силой, к которой необходимо относиться с уважением для достижения успехов в политической деятельности империи. То есть появление этого культа на территории империи обусловлено расширением политических связей. Культ Тары первоначально воспринимался как акт «политической магии» и использовался отдельно от культа домашних тибетских божеств.

Дальнейшее развитие культа Тары происходит совместно с распространением и укреплением буддизма в Тибете. Высший пик развития этого учения приходит на VII - IX вв. В 830-ые года появляются переводческие центры, в которых происходит реформа тибетского письма и вводится единая система перевода санскритских буддийских терминов и понятий на тибетский язык; пересматриваются и редактируются предшествующие переводы священных текстов. Во многом именно активный интерес в изучении индийских текстов помогает укреплению тибетского государства и буддизма.

Говоря о культе Тары в Тибете, невозможно обойти стороной фигуру великого *Атиша*<sup>7</sup>. Бенгалец по происхождению, Атиша попадает в Тибет под божественным влиянием Тары. Дело в том, что Атиша являлся глубоким почитателем этой богини; с детства она являлась к нему с пророчествами и наставлениями. Она же одобрила его идею отправления в Тибет. Именно благодаря деятельности Атиши появляются переводы на тибетский язык индийских гимнов и садхан, посвященных богине Таре. Как последователь

---

<sup>7</sup> *Атиша* (982-1054) – индийский ученый, буддийский монах, проповедник. Родился в Бенгалии, но позже покинул семью и вступил в буддийскую сангху. Получил превосходное образование в монастырских университетах. В 1042 г. прибыл в Тибет по приглашению царя для распространения буддизма. Автор 117 сочинений.// Философия буддизма: энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 127

данного культа он создает собственные тексты, где описываются внешний вид, мантры и обряды Зеленой Тары - изначальной формы богини, по мнению Атиши. Он ставит Тару наравне с Шакьямуни, Аволокитешварой и Ачалой. Созерцанию этой группы четырех существ Атиша придает наибольшее значение. Однако сначала его тексты были восприняты как «тантрические» и, таким образом, запрещены из-за противоречия с учениями тибетской неоортодоксии [Beyer, 2001, с. 12]. Несмотря на это, на основе работ Атиши, в том числе и переведенных, выстраивалась структура тибетского культа Тары, появлялись гимны, посвященные ей. Так, именно в XI веке начинает развиваться культ почитания богини. С именем Атиши связано другое важное событие истории Тибета – появление одной из ранних «новых» школ тибетского буддизма – школы *Кадампа*. Во второй половине XI века в Тибете появляется важный канонический текст культа Тары, воспевающий образ двадцати одной Тары. Этот гимн переводится с индийского языка и широко распространяется в Тибете. Вместе с ним культ Тары достигает своего расцвета. Образ Тары в глазах жителей Тибета ассоциируется с образом матери и прочно устанавливает свою позицию среди других культов божеств. Появление новых буддийских школ *Сакья*, *Кагью* и, несколькими веками позже, *Гелуг* лишь расширяет значения культа и функций богини.

Таким образом, богиня Тара, несмотря на не совсем ясные корни происхождения, получает широкое распространение в Тибете и занимает почетное место среди пантеона божеств.

## I.2. Значение культа Тары

Перед началом разбора буддийского культа Тары стоит отметить отсутствие единого общепринятого мнения насчет почти любого буддийского феномена. Как и многие другие аспекты буддизма, значение культа Тары имело разные вариации в зависимости от времени и текстов, по которым выстраивался ее образ. В буддийской культуре сложно говорить о фактических данных или неоспоримых доказательствах. Однако, касательно Тары, исследователи уже достигли некоторых общих заключений, а оставшиеся расхождения лишь способствуют дальнейшему изучению этого культа.

В Тибете Тара является одним из важнейших женских божеств. Ей выделяется место супруги *Авалокитешвары*, главного *бодхисаттвы*<sup>8</sup> сострадания и главы одного из семейств по системе низших тантр. По другой версии, Тара является одной из его форм, то есть эманацией, иногда грозной. Связь с Авалокитешварой обуславливает безграничное сострадание Тары, которое является основой пробуждения. Также Тара зачастую считается матерью семейства или генезиса лотоса и тождественна *Праджняпарамите*, Матери всех будд [Поповцев, 2012, с. 278]. Однако иногда ее относят к другим семействам. Например, Б. Бхаттачарья [Bhattacharaya, 1958, с. 56] отдает Таре место в семействе Карма, тем самым связывая ее с пятым Дхьяни-Буддой *Амогхасиддхи*, что соответствует высшей системе тантр. Стоит заметить, что деление на семейства и отношение Тары к ним прочно связано с классификацией тантр. В символике же тантрического буддизма Тара олицетворяет чистое состояние первоэлемента «воздух» [Поповцев, 2012, с. 278].

Об огромном значении деятельности Атиши для становления культа Тары в Тибете было сказано в предыдущем разделе. Здесь же хотелось бы уделить внимание другому тибетскому деятелю, изучающему именно жизнь

---

<sup>8</sup> *Бодхисаттва* – в традиционном буддизме и буддизме махаяны лицо, принявшее решение стать буддой, чтобы достичь нирваны и помочь другим существам выйти из безначальных реинкарнаций и страданий. // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 162

богини в действительности.

Историю существования Тары и ее деятельности можно найти в произведении «Золотые четки Тары» [Источник блага..., 2012, с. 5] автора *Таранатхи*<sup>9</sup>. Этот текст является некой биографией Тары и описывает ее прошлые жизни, где она была человеком. Одним из центральных моментов, например, является история, где Тара обещает спасти все существа от боли и печали и воплощаться в женском теле до тех пор, пока не опустеет сансара. Интересно, что Тара придает значение воплощению именно в женском теле, то есть доказывает, что достичь просветления можно не только в мужском облики. Такой подход является первым шагом на пути к пониманию бессмысленности привязанности к «мужскому» и «женскому», иллюзорности этих понятий.

Также благодаря Таранатхе известны другие сказания, в которых превозносится слава богини Тары. Совершая в течение сотен тысяч лет *парамиты*<sup>10</sup>, Тара не отказывалась от чувственных удовольствий. Она достигла *самадхи*<sup>11</sup> «Терпение нерожденной Дхармы» и самадхи «Спасение Всех Живых Существ» [Поповцев, 2012, с. 284], которое впоследствии стало причиной появления образа Тары как «Спасительницы». Помимо этих историй существуют и другие не менее мистические сюжеты, в ходе которых раскрывается связь Тары с бодхисаттвой Авалокитешварой, буддами прошлого, настоящего и будущего.

Текст «Золотые четки Тары» не ограничивается лишь повествованиями о жизни и поступках Тары. Таранатха также рассказывает о сверхъестественных случаях людей, поклоняющихся этой богине и спасенных ею же. Тара часто возникает в сюжетах в роли проводницы или

---

<sup>9</sup> *Таранатха* (1575-1634) – тибетский ученый и религиозный деятель, автор многотомного собрания сочинений по всем отраслям буддийского знания, в т.ч. знаменитой «Истории буддизма в Индии». // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 674

<sup>10</sup> *Парамиты* – наиболее известный способ совершенствования в махаяне; добродетель, совершенство. // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 528

<sup>11</sup> *Самадхи* – в индийских теориях медитации сосредоточение внимания, концентрация, созерцание с целью познания объекта как бы изнутри // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 590



спасительницы героя из трудной ситуации. Истории Таранатхи повысили интерес последователей тантрического буддизма к образу Тары и, возможно, способствовали укреплению ее культа.

Необходимо уделить внимание характеру и образу богини. По характеру Тара всегда описывается милостивой и сострадательной, заботящейся о людях. Согласно традиции, богиня возникла как благожелательный помощник для каждой мучающейся души. Она принимает огромное участие в жизни своих последователей и всегда готова спасти их от несчастий, помочь победить страх и неведение. Именно к Таре обращаются адепты для устранения препятствий на их пути освобождения, спасения от всего, что их устрашает или волнует. Очевидно, такая отзывчивость со стороны Тары стала причиной закрепления одного из ее образов как «спасительницы от восьми великих страхов (опасностей)». Основные качества Тары, отличающие ее от других божеств – это красота, грация, способность заботиться, защищать и лелеять. С ней связывают сверхъестественные активности и ее практики широко развиты не только в сутрах, но и в тантрах. Так, образ Тары характеризуется двумя относительно противоположными началами: с одной стороны, она благосклонна и милосердна, с другой – обладает воинственными качествами и решимостью, необходимыми для защиты последователей.

Практикуя садханы Тары, можно принести пользу не только себе, но и другому человеку, визуализируя его вместе с собой. Это объясняется тем, что практикующий человек начинает обладать качествами Тары, которые на самом деле есть скрытые и не проявленные черты нашей природы. А, как было сказано выше, ключевое свойство этой богини – быстрая помощь и спасение живых существ в крайне трудных ситуациях. Однако чтобы получить помощь от божества, нужно его реализовать, то есть практиковать соответствующим образом, включая его визуализацию.

Обращение к Таре зачастую используют в экстренных ситуациях для

получения срочной помощи. Основная *мантра*<sup>12</sup> Тары: «OM TARE TUTTARE TURE SVANA» (санскр.) [Beyer, 2001, с. 208], однако могут встречаться и другие варианты: «OM TARE TAM SVANA» или варианты длиннее, похожие на основную, но содержащие дополнительные выражения с конкретными целями. Более того, для разных образов божества существуют другие мантры. Отдельные сакральные слоги встречаются в гимнах Таре, самые популярные из которых составлены Нагарджуной. Эти слоги имеют разное значение, например, защиты, дарования и т.д. Мантры и гимны имеют достаточно важные отличия. Мантры выступают как звуковой аспект не описания, а бытия божества. То есть с мантрами ощущается присутствие высшей силы и попадание в мир восплаемого божества. Главная же цель гимнов – это описание божества и его восхваление. Мантры, краткие по объему, но богатые внутренним смыслом помогают почувствовать духовную связь с божеством и ощутить сферу сакрального. Гимны же выполняют коммуникативную функцию и помогают вызвать благосклонность божества посредством его восхваления и перечисления достоинств. Гимны важны при изучении иконографии, ведь именно здесь встречается упоминание атрибутики и внешнего вида божества. Но самым главным источником для понимания культа Тары и другого буддийского персонажа являются садханы. И гимны, и мантры организуются в определенную практику божества, которая называется садханой. Это сакральное действие, представляющее собой синтез всех отношений к данному персонажу. То есть в ходе этой практики все человеческое естество направлено на созерцание *йидама*<sup>13</sup>. Садханы выполняются по определенным текстам, имеющим одноименное название. В этих текстах кроется глубокий философский и йоговский смысл, с постижением которых происходит объективизация воображения.

---

<sup>12</sup> *Мантра* – психотехнический текст на санскрите, предназначенный для управления звуковым каналом смыслообразования и сознательной активности. Мантра это не молитва, т.к. не предполагает дуализма молящегося и адресата. // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 435

<sup>13</sup> *Йидам* – по определению, тот, кто связывает ум, т.е. тот, с чьей помощью укрощается ум йогина; тантрическое божество, посредством созерцания которого йогин достигает целей своей практики. // *Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН* – стр. 9

Для изучения Тары, находящейся в буддийском пантеоне, необходимо коснуться темы буддийской тантры. Практика Тары как тантрического божества непосредственно связана с различными психотехническими и йогическими методами. Однако разнообразие тантрических текстов настолько велико, что вопрос о единой системе тантр долгое время был спорным. На данный момент времени существует две авторитетные классификации тантр [Терентьев А.А., 2006, с. 318]: шестиричная классификация тантр, согласно старой школе *Ньингма*, и четверичная классификация, разработанная *Будоном*. Именно вторая классификация рассматривается исследователями как исходная и она же принята во всех тибетских изданиях Канона. Тибетский буддийский ученый, историк, переводчик, кодификатор и редактор тибетского канона буддийских текстов первой половины XIV века Будон Ринчендуб смог свести многие разнообразные пятреричные, шестеричные и девятреричные классификации к одной четверичной. При этом он обосновывает такое деление разными доводами: соотносит по кастам, «по способностям», «по времени» и другим признакам [Терентьев А.А., 2006, с. 323]. Приводимая им классификация тантр, от низшей к высшей, выглядит так: *кроя-тантры* (тантры действия), *чарья-тантры* (тантры исполнения), *йога-тантры* (тантры йогической внешней и мысленной практики) и *анутара-йога-тантры* (тантры высшей йоги). В каждом из четырех уровней тантры имеются свои практики Тары. Но вопрос последовательности практики подвергается обсуждениям. Так, по легенде, Атиша и *Ринчен Санпо* (переводчик многих санскритских текстов, современник Атиши), имели разные взгляды на практику тантр: первый уверял, что надо сразу практиковать все тантры, а второй склонялся к варианту последовательной практики, от низшего к высшему. В целом цель практики тантры в буддизме заключается в реализации идеалов бодхисаттвы и достижении состояния будды ради блага всех существ через развитие сострадания и постижения пустоты.

Суммируя все сказанное выше можно сделать следующий вывод о том,

что культ Тары включает в себе стремление живых существ к достижению освобождения. Почитание этого йидама помогает адептам на их сложном пути. К Таре обращаются за помощью в разных ситуациях и в большинстве случаев получают эту помощь. Это божество является благодетельным проводником и защитником последователей, милостивым другом и в какой-то степени заботящейся матерью.

## ГЛАВА II.

### *Иконография богини Тары.*

Изучение иконографического образа Тары представляет собой огромное поле деятельности. Учесть все школы и иконографические традиции изображения практически невозможно. Несмотря на это, существуют работы, собравшие в себе большое многообразие образов богини Тары. К таким важным работам можно отнести многотомный труд Локеша Чандры «Словарь буддийской иконографии» [Chandra, 2004] и сборник «Божества тибетского буддизма» Уилсона и Брауэна [Willson M., Brauen M., Beer R., 2006]. Эти книги не дают единую четкую классификацию Тары, однако выделяют варианты, которые можно считать классическими.

«Словарь Буддийской иконографии» состоит из 20 томов, где разбираются практически все образы тибетского буддизма. Локеш Чандра детально разбирает 50 образов богини Тары, некоторые из которых имеют дополнительные изображения и имена. В своем исследовании Чандра ссылается на разные иконографические традиции: *Нагарджуны*<sup>14</sup> и Сурьягупты. Также в пример он использует не только тибетские изображения, но и китайские. Однако основу его классификации составляют уже закрепленные образы богини: Зеленая Тара, Белая Тара, Тара, спасающая от восьми великих страхов, 21 Тара. Каждый из этих разделов дополнительно включает в себя отдельные изображения. Локеш Чандра уделяет отдельное внимание положению Тары – сидящая или стоящая, количеству рук – четырехрукая и шестнадцатиручая, количеству глаз – два, три, семь, и даже лиц.

Работа Уилсона и Брауэна «Божества тибетского буддизма» построена по другому принципу. В своем труде авторы соотносят текст (садхану) с изображением. Однако они не выделяют каждое божество по отдельности. Основу их работы составляют три отдельных сборника изображений.

---

<sup>14</sup> *Нагарджуна* – буддийский мыслитель II- начала III в., основоположник мадхьямаки; отнесен к разряду святых, канонизирован в тибето-монгольской иконографии // *Философия буддизма: энциклопедия* / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 479

Первый сборник, так называемый *RINJING GYATSA*, составленный Таранатхой, содержит 420 изображений, из которых около 50 посвящены Таре. Второй, под названием *NARTHANG GYATSA*, состоит из 33 садхан и соответствующих им изображений. Этим собранием занимался настоятель монастыря в Нартанге *Чим Намкатра* в 1251-1288 гг. [Willson M., Brauen M., Beer R., 2006, с. 379]. Он разделил изображения согласно четырем классам тантр. В двух нижних тантрах он выделил 3 семейства божеств: семейство Татхагата, семейство Лотоса (где встречается два изображения Тары – Белой и Зеленой) и семейство Ваджра. Затем отдельно идут изображения мирской семьи божеств, а заканчивает сборник два божества из ануттара-йога-тантры. Наконец, последний сборник *VAJRAVALI* относится к одноименной трилогии, составленной *Абхаякарагуптой* [Willson M., Brauen M., Beer R., 2006, с. 397]. Здесь образ богини Тары не встречается.

Упомянув основные классификации Тары, используемые в приведенных выше книгах, становится ясно, что существует большое количество традиций изображения божества. Каждая из четырех буддийских школ - Ньингма, Сакья, Кагью, Гелуг - имеет собственную традицию изображения богини. Правда в новых школах, последних трех из списка, разница не велика и возможно их рассмотрение в рамках одной традиции. Помимо школ, известны изображения, канонические принципы которых составлялись великими деятелями, например, Атишей, Нагарджуной или Сурьягуптой. Еще один повод для появления новых веяний в изображении – это место создания. Тибетский образ божества значительно отличается от китайского.

Помимо иконографии изображения существует стиль изображения. Для не специалиста не так уж просто понять, где иконография, то есть смысловое содержание, а где стиль, то есть художественная трактовка. Стиль изображения не меняет его смысл, а вносит художественное видение и помогает определить примерное время и место создания изображения. Однако разнообразие стилей приводит к еще большему разнообразию

изображений и усугубляет трудность систематизации образов. В данной работе не будут рассматриваться стили изображения, а все внимание будет уделено иконографии и ее смыслам.

Также интересен вопрос определения Тары к группе божеств. Общая схема персонажей буддизма такова: Будда Шакьямуни, йидамы, будды, бодхисаттвы, внемирские защитники Учения, мирские защитники Учения. Обычно, Тара является йидамом крия-тантр. Однако с учетом того, что йидам – это будда в тантрическом воплощении, иногда Тара встречается в группе будд, например, в сборнике танок «Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН». Также мнение о Таре как о форме Авалокитешвары позволяет отнести Тару к классу бодхисаттв. В целом можно заметить, что по своим свойствам и функциям Тара может относиться ко всем трем приведенным выше классам. Ведь, так или иначе, Тара оказывает помощь живым существам в достижении духовных целей, но при этом, она сама на пути к освобождению.

Итак, как стало ясно из предыдущего вступления, иконографический образ богини Тары многообразен и вариативен. Многие исследователи пытались систематизировать канонический образ богини, однако учесть все мельчайшие детали практически невозможно. Основой классификации изображения Тары является ее многочисленные воплощения. Поэтому в данном исследовании ее образ будет рассматриваться в четырех, можно сказать, наиболее популярных версиях:

- 1) Зеленая Тара
- 2) Белая Тара
- 3) Тара, спасающая от восьми великих страхов
- 4) 21 Тара

## II.1. Основная иконография

Перед разбором приведенных выше отдельных образов Тары хочется выявить основные иконографические моменты, которые характерны для всех изображений этого божества. Для примера возьмем изображение Тары из сборника Уилсона и Брауэна «Божества тибетского буддизма» [Willson M., Brauen M., Beer R., 2006, с. 98, рис. №206] - «Лакшми с золотой каплей в глубине души» (см. приложение 1, рис. №1)

Для начала рассмотрим фоновые элементы пейзажа на изображении с Тарой. В целом, изображение ландшафта – прерогатива художника и не меняет смысловую нагрузку изображения. Иногда, через изображение пейзажа художники закрепляли свое авторство, та как подписывать созданную работу запрещалось. Однако, на мой взгляд, уделить немного внимания рассмотрению ландшафта на изображении стоит. Обычно пейзаж изображения с Тарой делится на две составляющие – горы и небо. Вероятно, такой набор обусловлен родиной буддийского искусства – Тибета – где основной ландшафт представлен в виде гор и скальных образований. Горы на танках изображаются в синем или зеленом цвете. Цвет неба варьирует от голубого до темно-синего. Иногда на небе изображаются облака. Облака в тибетской живописи обладают многообразными формами, но это больше вопрос стиля. Также на небе обязательно присутствует изображение луны и солнца. Вопрос символики этих двух небесных светил довольно интересен, потому что для разных традиций солнце и луна могут иметь свое значение. По традиции, в буддизме они символизируют два принципа: мудрость и сострадание (то есть метод). В садханах, как правило, говорится о мудрости, как о солнце, а о луне, как о сострадании. Однако возможна трактовка наоборот. По другой версии нахождение на одном изображении солнца и луны символизирует постоянную цикличность бытия и круговорот сансары. На тонком уровне сознания луна и солнце связаны с двумя боковыми каналами.



От пейзажа перейдем на первый план изображения – образу Тары. Тара всегда изображается на лотосовом сиденье. Как известно, лотос – это символ абсолютной чистоты, ведь этот цветок вырастает посреди грязного болота, но остается прекрасным и чистым. Согласно буддийской традиции, на лотосе может изображаться только то божество, которое достигло уровня *арьи*, то есть духовной реализации, выражающейся в обладании непосредственно данным в опыте осознанием пустоты. На двойном лотосе, то есть с лепестками, направленными вверх и вниз, или многоцветном лотосе, изображаются будды, к которым иногда относится и Тара. На нашем изображении двойной лотос, с розовыми лепестками. На лотосе непременно располагается солнечный или лунный диск, в случае с Тарой, чаще второй вариант (исключение – грозная форма Тары). Лунный диск является символом относительной, или условной, *бодхичитты*<sup>15</sup>, которая подразумевает альтруистическое решение достичь просветления на благо всех существ [Бир, 2011, с. 40]. Вокруг головы Тары находится нимб, который появляется над существом, достигшим уровня арьи или выше. На рассматриваемом нами изображении нимб изображен синего цвета, но его цвет может меняться. Вокруг фигуры божества также находится *мандорла* (аура), центральная точка которой располагается в сердце божества. У Тары мандорла изображается характерными золотистыми линиями поверх основной части ауры. Эти линии символизируют естественное излучение мудрости и сострадания из тела божества [Бир, 2011, с. 35].

Теперь можно перейти к облику самой Тары. В целом образ богини сравнивают с вечно молодой и прекрасной 16-летней девушкой. Её одежда богата и сравнима с одеянием бодхисаттв. Невозможно представить изображение Тары без многочисленных драгоценностей на руках, шеи, в ушах и характерным для Тары головным убором с ушнишей и пятизубцовой короной, из под которой видны распущенные локоны чуть ниже плечей.

---

<sup>15</sup> *Бодхичитта* – мысль, нацеленная на пробуждение или просветление. В Махаяне означает сознательное решение бодхисаттвы достичь просветления ради освобождения всех живых существ от страданий. // Философия буддизма: энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 166

Лицо богини обычно излучает спокойствие и умиротворение, наблюдается легкая улыбка.

О позе, жестах и атрибутике Тары будет сказано отдельно в контексте каждого образа. Сейчас же стоит отметить, что изображение Тары невозможно представить без лотоса. Часто исследователи пишут о голубом лотосе (*утпала*), реже о белом лотосе (*надма*). И тот и другой в руках богини Тары наделяется благоприятной символикой: чистоты, как было сказано ранее, света, просветления, долголетия.

## II.2. Зеленая Тара

Во многих рассмотренных сборниках Зеленая Тара открывает раздел всех Тар, то есть выступает как основная формы Тары. Для анализа Зеленой Тары мы возьмем изображение №64106 с Интернет-ресурса Himalayan Art [Himalayan Art [сайт], <http://www.himalayanart.org/items/64106>]. На этом изображении, вероятно, представлен образ Тары-Кхадиравани с Маричи и Экаджати по краям (см. приложение 1, рис. №2).

Наиболее полное описание Зеленой Тары дает Нагарджуна [Chandra, 2004, с. 3509]. Он посвящает гимн Таре-Кхадиравани, опираясь на который можно подробно представить образ богини. Эта Тара изображается в зеленом цвете, т.к. это, во-первых, означает ее силу выполнять любой акт действия (т.е. присущий семейству *карма*) и, во-вторых, подчеркивает связь с буддой Амогхасиддхи, который также изображается в зеленом цвете и осуществляет контроль над действием. Зеленая Тара восседает в «односторонней позе» [Терентьев, 2003, с. 46] - *лалита*, со спущенной правой ногой, опирающейся на малый лотос. Можно найти разную трактовку такой позы. Нагарджуна отмечает, что правая спущенная нога говорит об отказе Тары от всех видов грехов, а левая же, подогнутая под себя, выражает способность реализовать все виды добродетели. В сборнике «Сто восемь буддийских икон из собрания института восточных рукописей РАН» сказано что, такая поза Зеленой Тары говорит о быстром приходе божества на помощь страждущим людям [Сто восемь буддийских..., 2013, с. 110]. Правая рука Тары находится в мудре даяния (*варадамудра*), которая символизирует метод [Терентьев, 2003, с. 56] или, по Нагарджуне, относительную истину. Левая рука – в *кхатакамудре*, где между большим и безымянным пальцами зажат стебель лотоса. Нагарджуна ассоциирует левую руку Тары с абсолютной истиной. Два распустившихся лотоса белого или синего цвета располагаются на уровне ушей божества. Лотос, стебель которого Тара держит в руке, выражает происхождение всех живых существ от этой богини и ее способность уничтожить неведение. Часто на изображении Тары-Кхадиравани

присутствуют спутницы – Маричи и Экаджати, по которым можно определить форму Тары.

В гимне Нагарджуны дано очень подробное иконографическое описание Тары, но нужно заметить, что это не единственный гимн, посвященный этой богинею. На мой взгляд, символика Тары и ее сострадательные качества более полно раскрываются в гимне Атиши под названием «Гимн Святой Таре» [Гимны Таре..., 2009, с. 18], который мы будем использовать для разбора (см. приложение 2, гимн №1). Как говорилось ранее, Атиша внес огромный вклад в развитие культа Тары в Тибете и написал несколько гимнов, посвященных ей. Этот гимн можно отнести именно к Зеленой Таре, потому что в 7 строфе говорится о «иссиня-зеленом» цвете (*нила*, что в переводе означает цвет ближе к иссине-черному). Но отдельный культ Тары в синем или черном цвете не развит, поэтому можно отнести гимн именно к Зеленой Таре. К тому же, дополнительные характеристики внешнего вида божества определяют этот гимн к Зеленой Таре:

Кланяюсь цветок держащей,  
Дивной, иссиня-зелёной,  
Той, чей трон — луна и лотос —  
Чист, как утпала в ладони!

Помимо цвета Тары из этой строфы абсолютно ясно, что богиня восседает на лotosовом троне с лунным диском, а в ее руке находится лотос.

Из других строф этого же гимна можно понять основные добродетельные качества Тары. Примеры сострадания Тары к живым существам и оказания помощи для них не раз появляются в гимне: «дарящей от.. невзгод свободу» (1 строфа), «струющей дождь..сострадания» (2 строфа), «прогоняющей... унынье тьмы» (6 строфа), «несущей помощь» (10 строфа), «плод желанный даришь всем» (11 строфа). Возможно, есть некая архаичная связь культа Тары с плодородием: «льющей дождь на всех мирян посевы» (5 строфа). В целом, в гимне через обращение к Таре с просьбами, дается представление о ее функциях и возможностях.

Интересна для исследования другая форма Зеленой Тары, а именно *Divā-śāntā Rātri-kruddhā Tārā* (санскр.) [Chandra, 2004, с. 3512] – Тара мирная днем и гневная ночью (см. приложение 1, рис. №3). На этом изображении находится сразу две формы Тары – мирной (слева в верхнем углу) и грозной (справа в нижнем углу). В сборнике «Божества тибетского буддизма» Уилсона и Брауэна, откуда взято это изображение, приводится садхана такого воплощения Тары [Willson M., Brauen M., Beer R., 2000, с. 77 (рис. №136), с. 271-272 (описание)]. Мирный образ Тары совпадает с образом Зеленой Тары: богиня восседает в позе *лалита*, с мудрой даяния и двумя белыми лотосами в руках. Грозная же форма Тары имеет другую иконографию. Во-первых, это божество в грозной форме всегда стоит, причем стоит не на лунном диске, а на солнечном, так как Тара в грозном воплощении связывается с достижением уровня абсолютной бодхичитты, просветленной мудрости [Бир, 2011, с. 40]. Во-вторых, Тара принимает другую позу - *прати-алидха*, «левая выпрямлена» [Терентьев, 2003, с. 48] - правая нога согнута, а левая вытянута в сторону. Такая поза характерна для многих тантрических воплощений будд. В-третьих, отличается символика жестов Тары. В правой руке она держит *ваджру* – символ метода и несокрушимого, недвижимого, неизменного и неделимого состояния просветления [Бир, 2011, с. 26]. Левая рука находится в угрожающем жесте *тарджани* [Бир, 2011, с. 168], с характерно выставленным указательным пальцем. Шелковые одежды мирной Тары теперь уступают место тигриной и леопардовой шкуре, а желтая аура вокруг тела превращается в огненное кольцо – «пылающий огонь осознанности», означающего нахождение божества в пространстве абсолютной реальности просветленного ума будды. На голове вместо привычной пятизубцовой короны появляется головной убор с пятью черепами – характерный знак грозного воплощения йидамов, символизирующий победу над «пятью ядами» - неведение, ревность, страсть, зависть и гнев [Терентьев, 2003, с. 34]. Наконец, лицо грозного воплощения совсем иное – появляется злобный оскал и третий глаз на лбу, который,

подобно двойному лотосу, является символом достижения *арьи*, постижения пустоты.

Локеш Чандра связывает этот сюжет с цикличностью времени [Chandra, 2004, с. 3512]. Грозная Тара, по Чандре, воплощает *Маричи* – богиню рассвета в Тибете, супругу Хаягривы. Цикличность времени может рассматриваться как в суточном, так и в месячном ритме. День начинается с восхода солнца, которое на изображении располагается как раз над богиней рассвета, а завершается с появлением луны. С точки зрения месячного цикла *шукла-пакша* - светлая половина лунного месяца (вероятно, олицетворение с мирным образом), сменяется *кришна-пакшей* - темной половиной лунного месяца (олицетворение с грозным образом). И в первом и во втором случае смена двух явлений происходит бесконечно - в этом и заключается цикличность времени.

Приведенные выше рассуждения показывают многообразие форм Зеленой Тары и разнообразие понимания этого образа. Именно Зеленой Таре отдается предпочтение как основной форме Тары, потому что она может встречаться в популярных сюжетах тибетской иконографии, например, в сюжете изображения «трех прекрасных женских божеств» [Терентьев, 2ч, [видео файл], 1:56:35]: Зеленая Тара, Ушнишавиджая и Праджняпарамита.

### II.3. Белая Тара

Наравне с Зеленой Тарой по значимости и частоте изображений стоит образ Белой Тары. Белая Тара, или Сита Тара, хорошо укрепилась в традиции Атиши, поэтому для примера мы возьмем изображение этой традиции (см. приложение 1, рис. №4) из сборника «Сто восемь буддийских икон из собрания института восточных рукописей РАН» - изображение №53, [Сто восемь буддийских..., 2013, с. 118].

Для начала стоит рассмотреть развитие культа Белой Тары, который имеет свою собственную историю, связанную с деятельностью великого индийского мыслителя *Вагишваракирти*. Бэйер отмечает, что Белая Тара была личным откровением Вагишваракирти, которое он изложил в своих записях под названием «Обман смерти» [Beyer, 2001, с. 12]. Уже по названию его труда становится понятна основная функция Белой Тары – спасение от смерти, а значит, долголетие. Впоследствии Атиша перевел работу Вагишваракирти, содержащую 3 текста о Белой Таре, и так о культе этой богини узнали в Тибете. *Гампопа*<sup>16</sup> выделяет три линии передачи культа Белой Тары, каждая из которой в той или иной степени обязана деятельности Атиши [Beyer, 2001, с. 449]. Но самое примечательное в появлении этого культа, то, что изначально он не был основан на изложении тантрического писания и зарождался через собственный духовный опыт буддийских мыслителей.

Основная цель обращения последователей к Белой Таре, как уже было сказано выше, это просьба о даровании долгой жизни. Бэйер говорит, что данная способность Белой Тары продлить и сохранить жизнь существ возможно только при частом совершении ритуала и чтении мантр, которые важны в этом культе. Так же в связи с такой способностью богини, Белая Тара иногда изображается вместе с Амитаюсом и Ушнишавиджаей; три этих божества символизируют долголетие, и поклонение им дарует здоровье и

---

<sup>16</sup> *Гампопа* (1079-1153) - тибетский ученый монах, ученик известного тибетского религиозного деятеля и поэта Миларепы. // Философия буддизма: энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц – стр. 234

долгую жизни. Однако с возрастанием популярности расширяется спектр функций Белой Тары – добавляются просьбы об исполнении желаний, даровании счастья и увеличения всех благ [Beyer, 2001, с. 363].

Итак, образ Белой Тары прочно связан с исполнением желаний и долголетием, поэтому одним из самых распространенных является сюжет «Белая Тара – Колесо, Исполняющее Желание» (см. приложение 1, рис. №4). Поза Белой Тары отличается от позы Зеленой Тары и носит название *ваджрасана* («ваджрная поза») [Терентьев, 2003, с. 44], которая является одной из самых распространенных поз буддийского пантеона. Здесь правая нога божества лежит поверх левого бедра. Эту позу в буддизме иногда называют «позой лотоса», что, по мнению Терентьева А.А., является ошибкой [Терентьев, 2003, с. 44], т.к. в буддийской «позе лотоса» ноги божества располагаются иначе. Как и Зеленая Тара, Белая Тара держит в левой руке стебель лотоса, на котором располагается от одного до трех цветков. Три лотоса связывают с тремя временами: прошедшим, настоящим и будущим [Гимны Таре, 2009, с. 106]. Такая связь, по-видимому, отражает возможность Тары поддержать жизнь живых существ и даровать им долголетие. А вот положение правой руки может встречаться разное. На приведенном нами рисунке, правая рука выражает жест проповеди – *упадеша* [Терентьев, 2003, с. 58]. Однако чаще встречается Белая тара с мудрой даяния (*варадамудра*). Характерной чертой Белой Тара в традиции Атиши является наличие семи лотосообразных глаз – дополнительный глаз на лбу, а также по паре на ладонях и ступнях. Семь глаз связывают с возможностью Тары следить за всем происходящим в мире. В других традициях Белая Тара может изображаться с двумя или тремя глазами.

Обратившись к гимну «Белой Тары, обладающей колесом, исполняющим желания» [Гимны Таре, 2009, с. 101-107] (см. приложение 2, гимн №2), можно обнаружить два содержательных раздела. Первый содержит информацию, касательно визуального образа Тары, а второй – информацию духовного характера о добродетельных свойствах богини



(собственно, так же, как и в предыдущем гимне, посвященном Зеленой Таре). В этом гимне, в отличие от предыдущего, появляются сакральные слоги, через которые последователь приближается к божеству. Рассмотрим подробнее 2 строфу:

ОМ!  
ТАРЕ, ты влечёшь из мира,  
ТУТТАРЕ, хранишь от страхов,  
ТУРЕ, гонишь все болезни —  
Кланяюсь богине Таре!

Видно, что в качестве слогов используется основная мантра Таре - «ОМ ТАРЕ ТУТТАРЕ ТУРЕ СВАНА». Вероятно, в этом контексте ТАРЕ — означает способность Тары оказать помощь живым существам на пути к освобождению, ТУТТАРЕ — способность защищать живых существ от страхов и ТУРЕ — дарование защиты от болезней. Далее идет несколько строф (3,4,5,10,11) с описанием облика Тары. В 8 строфе перечисляются имена, выражающие функции богини («Мать-спасительница», «долголетия богиня»). В остальных строфах выражается просьба читающего к Таре, используются слова «защити», «даруй», «прошу». Интересна 13 строфа:

Пусть мы все с Тобою станем схожи,  
О Богиня с чакрой чудотворной, —  
Телом, свитой, жизни сроком, сферой,  
Именем прекрасным, наивысшим!

Здесь, по-видимому, выражается идея идентичности божества и практикующего. Дело в том, что только во время ритуального служения божество и практик сливаются в одно, и через эту связь практикующий достигает магических свойств [Beyer, 2001, с. 246].

Таким образом, Белая Тара обладает теми же функциями доброжелательной и дарующей Тары, только особенно подчеркнута ее склонность к продлению жизни и поддержания здоровья. Поэтому сильно развиты практики именно Белой Тары.

#### **II.4. Тара, спасающая от восьми великих страхов (опасностей).**

Данный сюжет интересно воплощается на полотне: изображается не только богиня, но и мирские сюжеты. Обычно, изображение имеет примерно такую структуру: в центре находится фигура Тары, а вокруг - еще восемь ее же изображений, под которыми прорисованы иллюстрации того или иного страха. Однако иногда на изображении всего 8 Тар, то есть и под центральной фигурой есть содержательная сцена. Таков наш пример изображения (см. приложение 1, рис. №5), взятый из сборника «Сто восемь буддийских икон из собрания Института Восточных Рукописей РАН», изображение 51, стр. 114. Здесь, помимо восьми тар, изображены спутницы богини – Маричи и Экаджати, а также в центре вверху Амитабха, что, очевидно, указывает на иконографическую школу Гелуг [Поповцев, 2012, с. 292]. Стоит заметить, что большое внимание здесь уделяется значению и изображению страхов, а не самому образу Тары. В связи с этим, главным персонажем может быть как Шьяма Тара (Зеленая Тара), так и Сита Тара (Белая Тара). Сита Тара чаще встречается в изображениях школы Кагью. В нашем же случае центральное божество на полотне - Тара-Кхадиравани.

Л. Чандра пишет [Chandra, 2004, с. 3531], что к восьми великим страхам относятся: страх врагов (демонов), львов, слонов, огня, ядовитых змей, разбойников, заточения в тюрьму, водного пространства. Однако «страхи» здесь могут обладать разными уровнями значений: внешним, внутренним и секретным. Внешнее значение самое понятное и логичное – это реальные страхи материального мира, с которыми сталкивается человек в течение жизни. Внутренний смысл связан со страстями и негативными желаниями человека. Секретное же значение, самое трудное, относится к пониманию философии тантры, с помощью которой возможно трансформировать негативные эмоциональные состояния в просветленные и осознанные состояния. Так, внутреннее значение перечисленных страхов соотносятся с негативными чувствами: демоны – сомнения, лев – гордость, слон – неведение, огонь – гнев, змея – ревность, разбойники – ложные

представления, тюрьма – жадность, вода – желание [Chandra, 2004, с. 3531]. Все эти эмоциональные состояния мешают человеку на пути к просветлению, пагубные желания привязывают к мирской жизни, поэтому Тара стремится уничтожить их. Она освобождает человека от препятствий к пониманию Дхармы.

Истоки данного сюжета изображения Тары и страхов можно найти в книге Таранатхи [Jo-Nan Taranatha, 1981]. Однако здесь он говорит не о 8, а о 16 видах страха, от которых избавляет Тара [Jo-Nan Taranatha, 1981, с. 15-22]. К приведенным выше 8 видам страха, Таранатха добавляет следующие 8: страх ракшасов, болезни, вреда, посылаемого посланниками Индры, нищеты, потери друзей, наказания со стороны власти, небесных осадков, неудачливости. В сюжетах Таранатхи существо, попавшее в опасность и переживающее страх, обращается к Таре с мольбой. После этого обращения Тара появляется либо в своем образе, либо в качестве какого-то явления и устраняет причину страха. При этом, согласно легендам, она никого не убивает и действует не насильственным, а мирным путем. Например, спасение от страха огня Таранатха описывает так [Jo-Nan Taranatha, 1981, с. 16, самостоятельный перевод]:

«Однажды ночью домовладелец поджег дом своего конкурента. Хозяев этого другого дома пытался бежать, но огонь был повсюду. Тогда он взмолился: «О Тара, О Мать-Тара!». Вдруг над горящим домом появилось прекрасное голубое облако, и именно над пламенем огня начался сильный ливень, потушивший пожар».

В другой легенде, рассказывающей о спасении от страха воды (волн океана) Таранатха пишет [Jo-Nan Taranatha, 1981, с. 17-18, самостоятельный перевод]:

«Однажды индийские торговцы переправляли неслыханные богатства через воды океана. Первый корабль достиг точки назначения без труда. Когда же торговцы во второй раз отправились в путь, на них разгневался Бог океана и напустил на корабль шторм с огромными волнами, в ходе которого корабль занесло в неизвестные воды. Скитались торговцы по водному

пространству, но так и не смогли найти нужное направление. Их снова настигли огромные волны, и торговцы стали молиться всем известным богам: Брахме, Вишну, Шиве, Луне и Солнцу, Кубере и другим. Однако помощи не получили. Лодка с драгоценностями начала трескаться и тонуть. Тогда один приверженец буддизма, *Упасака*, вспомнил о Таре и стал с воодушевлением произносить десятислоговую мантру Таре. Моментально возник приятный ветер, и лодку развернуло в правильную сторону. Через одну ночь торговцы достигли берега».

В этой легенде Тара опять появляется как благоприятное явление, устраняющее проблему. Этот сюжет интересен тем, что здесь говорится о неспособности индуистских божеств помочь в данной ситуации, что показывает, по-видимому, религиозные воззрения автора.

Бэйер имеет иную точку зрения на происхождение культа Тары, спасающей от восьми великих страхов. В этом культе он видит влияние и соединение многих воззрений не только буддийских, но и индуистских. Для начала, он связывает культ Тары-спасительницы с индийской мифологией, в частности, с богиней *Дургой*, которая спасает человека от пленения, засухи, блуждания в лесах, утопления и ограбления [Beyer, 2001, с. 229]. В целом, тема соотношения богини Тары с индуистскими женскими божествами довольно распространена, поэтому такая точка зрения имеет право на существование. Сюжет спасения от страхов также встречается в «Лотосовой сутре», где Авалокитешвара выступает как защитник от семи ужасов: воды, огня, духов, демонов, мечей, тюрьмы и воров [Beyer, 2001, с. 229]. Так, образ Тары-спасительницы, по Бэйеру, складывается из заимствований некоторых из приведенных выше опасностей и добавления новых.

Говоря об иконографии изображения, стоит осветить интересную структуру композиции. На всех изображениях Тары – спасительницы от 8 великих грехов присутствует не одна Тара, а семь или восемь. Очевидно, желание дополнительно изобразить божество на полотне совпадало с духовным долгом тибетских художников, ведь даже процесс создания

изображения являлся практикой и одним из методов, ведущих к освобождению. Поэтому для каждой иллюстрации той или иной опасности стала изображаться своя богиня Тара [Beyer, 2001, с. 230]. Такая традиция изображения все больше становилась популярной.

На нашем изображении (см. приложение 1, рис. №5), центральная Тара предстает в образе Тары-Кхадиравани. Остальные семь Тар изображены в зеленом цвете, принимают ту же позу, что и центральная фигура. Отличие же в том, что держат по одному лотосу в руке, в отличие от Тары-Кхадиравани. Между собой семь малых Тар отличаются только цветами ореолов над головой и вокруг тела. Достаточно понятны сюжеты страхов, приведенные на изображении. Если двигаться с правого верхнего угла по часовой стрелке, то последовательность сцен следующая: страх слонов, страх огня, страх демонов, страх океанских вод, страх ядовитых змей, по-видимому, страх заточения в тюрьму (однако, на мой взгляд, на изображение показан страх потери друзей), страх львов и под центральной фигурой – страх разбойников. В целом, последовательность изображения сюжетов не закреплена и в зависимости от иконографической традиции может изменяться.

Более точную картину страхов помогает представить гимн «Святой Таре, спасающей от восьми великих страхов», составленный *Чандрогамином* (см. приложение 2, гимн №3). Гимн состоит всего из 10 строф. Первая строфа является как бы введением: здесь говорится о цели всего гимна. Дальше идет 8 строф, посвященных различным страхам. Помимо самого страха в строфе тем или иным образом говорится, что опасность минует того, кто «предан Таре», «верит в Тару», «вспомнит о Таре». Последняя 10 строфа резюмирует все вышесказанное – возможность спасения от восьми страхов через обращение к Таре. Также в этой строфе автор подчеркивает свою духовную заслугу созданием гимна.

Подводя итог предыдущим размышлениям, необходимо сделать следующие выводы. Во-первых, «8 великих страхов» это не только реальные вещи и явления, относящиеся к материальному миру, но и феномены,

связанные с ментальным миром. Опасности, которых боятся живые существа, отчасти находятся внутри них в виде негативных эмоций и желаний. Во-вторых, сюжет «8 великих страхов» закрепился в иконографической традиции, однако возможен расширенный вариант в 16 страхов. В-третьих, изображение причин страха варьирует в зависимости от традиции и школы, так же как и вариант изображения центрального образа – богини Тары.

## Глава III.

### *Двадцать одна Тара.*

Сюжет «Двадцать одна Тара» наиболее популярный и распространенный в тибетской иконографии. При этом он остается малоизученным и вызывающим вопросы. Западные ученые давно занимаются анализом и описанием этого сюжета, однако он содержит еще много неоднозначных моментов. Проблематика темы «Двадцать одна Тара» широка, поэтому в этой главе речь коснется лишь малой части неясных и спорных моментов. Вероятно, трудность изучения образа «Двадцать одна Тара» связана с тем, что этот сюжет сильно отличается в зависимости от иконографической традиции. Само происхождение изображения связано с гимном двадцати одной Таре. Этот гимн, первоначально существующий на санскрите, появился на территории Тибета ко второй половине XI века, благодаря переводчику *Дармадре* из Ньена [Weyer, 2001, с. 13]. Позже Сурьягупта написал к этому гимну комментарий, тем самым сделав гимн одним из самых важных канонических текстов культа Тары. Некоторые тибетцы считают гимн двадцати одной Таре даже более эффективным, чем утверждение мантр [Weyer, 2001, с. 231].

Много информации по данному культу содержится в работе Бэйера. Он говорит о трех основных традициях изображения двадцати одной Тары: традиция Сурьягупты (ныне мало популярная), традиция Нагарджуны, в Тибете восходящая к Атише, и традиция старой школы Ньингма, опирающаяся на канонический текст «Капли сердца Лонченпы» [Weyer, 2001, с. XIII].

Чаще всего встречается изображение двадцати одной Тары в традиции Нагарджуны (см. Приложение 1, рис. №6). Согласно этой традиции, изображение выглядит так: центральная фигура – Зеленая Тара, сидящая в позе «царского отдыха» с правой рукой в жесте *варадамудра* и левой рукой, держащей стебель раскрытого лотоса. Вокруг нее находятся 20 лотосов, на которых восседают Тары чуть меньше. Эти 20 Тар изображаются так же, как

центральная фигура, отличие лишь в цвете тела, который у каждой свой. Также в правых руках эти Тары держат сосуд, соответствующий цвету тела. Этот сосуд олицетворяет особую активность богини. Цвет малых Тар на одном изображении может быть разным: красным, белым, желтым, золотым, темно-красным, черным. Сосуды в руках также имеют связь с разнообразными активностями Тары: сосуд подчинения, умиротворения, увеличения благ, удачи, дарования долгой жизни, защиты от всех страхов, победы над демонами, очищения грехов, увеличения мудрости, уничтожения страданий, выздоровления. Вопросу соотношения цвета тела богини и ее функционального назначения будет посвящен отдельный раздел ниже (см. III.2.). Можно заметить, что культ двадцати одной Тары включает в себя всевозможные магические активности Тары и уместает их всех в одно изображение. Именно поэтому он является одним из главных культов, с помощью которого можно найти и спасение, и совет, и получение блага.

В традиции школы Ньингма изображение двадцати одной Тары схоже с изображением в традиции Нагарджуны. Здесь богини также различаются между собой цветом тела и атрибутом. Атрибут находится в чашечке лотоса, которая каждая из Тар держит в правой руке [Поповцев, 2012, с. 293-294].

Наибольшее научное внимание сконцентрировано на сюжете двадцати одной Тары в традиции Сурьягупты (см. Приложение 1, рис. №7). Локеш Чандра и Уилсон в своих трудах разбирают образ именно этой традиции. По-видимому, это связано с тем, что здесь присутствует наибольшее разнообразие Тар, их поз, жестов, атрибутов, обликов. Каждая из двадцати одной богинь необычна и имеет свою историю. В этой традиции помимо двадцати одного проявления Тары изображаются ее спутницы – Маричи и Экаджати, а в центре находится главная Тара – чаще всего, Тара-Кхадиравани. Так в сборнике Уилсона приводится 24 изображения к сюжету двадцати одной Тары. Также традиция изображения двадцати одной Тары, составленная Сурьягуптой, интересна, так как именно Сурьягупта отнес гимн к высшему из четырех классов тантр и, по сути, отдал ему центральное место



к культуре Тары.

Однако изображение двадцати одной Тары встречается и в других иконографических школах. Вышеперечисленные три традиции – основные, но не единственные в своем роде. Об этом всегда нужно помнить, потому что, при изучении данной темы, можно столкнуться с изображениями, не подходящими этим канонам. В таком случае, надо искать тексты и письменные упоминания данного изображения и относить к другой школе; не стоит все сводить к известным трем.

Для того чтобы перейти к изучению самого сюжета двадцати одной Тары, нужно прояснить несколько важных моментов. В данной главе сначала будет разобран гимн двадцати одной Таре, у которого есть своя проблематика. Второй раздел будет посвящен соотношению цвета тела Тары и ее функциональной активности. И, наконец, в третьей заключительной части будет проведено сравнение сюжета «Двадцать одна Тара» в двух традициях – Сурьягупты и Нагарджуны.

### **III.1. Гимн, посвященный восхвалению двадцати одной Таре, и его проблематика.**

Как известно, иконографические изображения создаются по письменным текстам. Обращаясь к текстам, можно найти полное или частичное описание и пояснение изображения [Рерих, 2000, с. 33]. Сюжет двадцати одной Тары не исключение, он создавался, опираясь на текст. В противном случае, была бы абсолютно не ясна идея изображения на одном полотне одного и того же божества несколько раз. Выше было упомянуто, что текст, который лег в основу изображения, был переведен с санскрита к середине XI века. И к этому переводу стали создаваться многочисленные комментарии, которые также влияли на изображение.

Самый известный комментарий к образу двадцати одной Тары – это комментарий Сурьягупты, который положил начало одноименной традиции. В этом разделе будет рассмотрено сходство гимна двадцати одной Таре (в русском переводе) и изображения этого сюжета, данное в традиции Сурьягупты [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. № 276-299].

На данный момент времени существует много переводов этого гимна на европейские языки. На русском языке для данной работы взяты перевод гимна, сделанный Зориным А.В. с тибетского языка [Зорин, 2009, с. 37-47], и перевод того же гимна, выполненный Терентьевым А.А. с санскрита [Терентьев, 1993, с. 4-8]. В этих двух переводах много схожих моментов, однако есть различия трактовки гимна, например, его названия. Согласно переводу, предложенному Терентьевым А.А., - «Двадцать одна хвала благословенной Арья Таре» - речь здесь идет об одной богини и множестве восхвалений ее одной. В названии же Зорина все на первый взгляд по-другому – «Гимн двадцати одной Таре» - что, как будто бы здесь много разных богинь, каждой из которых мы посвящаем один гимн. И все же идея существования одной богини, но выделения нескольких аспектов ее воплощения с учетом склонности буддизма к секретным смыслам и знакам, кажется более правдоподобной. Поэтому, в данном разборе, будет взят за

основу именно перевод Терентьева А.А (см. Приложение 2, гимн №4).

Структура этого гимна сильно не отличается от рассмотренных ранее. Можно выделить две крупные части гимна – сначала идет 21 строфа, каждая посвященная восхвалениям той или иной возможности Тары, и, затем, еще 6 строф с наставлением о правильном чтении гимна и предполагаемым результатам. Периодически в гимне появляются сакральные слоги – мантры – обладающие магической силой и используемые для совершения практики.

Главный вопрос этого гимна заключается в следующем: какая иконографическая традиция соответствует гимну? Традиция Сурьягупты или традиция Нагарджуны? Это можно проверить, обращаясь к отдельным строфам гимна и изображениям.

В гимне говорится обо всех воплощениях Тары: грозных и мирных; о разных позах богини (сидящие и стоящие Тары). Если обратимся к рисункам, то увидим такую же картину – Тары здесь с разными выражениями лица, могут сидеть, а могут стоять. Явно грозная ипостась Тары имеется в виду в 7, 11, 13, 14 строфах. В 7 строфе идет речь про позу *пратиалидха* - «левая выпрямленная» [Терентьев, 2003, с. 48], которая, по-видимому, принадлежит *Вади-прамардани-таре* [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №282]. В 13 строфе встречается поза *алидха* - «правая выпрямленная» [Терентьев, 2003, с. 46], очевидно относящаяся к *Парупачане-таре* [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №291]. Две эти позы характерны для божеств в грозном воплощении, и их упоминание в гимне дает основание для проявления Тары в грозном облике. В 11, 14 строфах фразы про «гневно сдвинутые/нахмуренные брови» указывают не на спокойный вид Тары. Обратившись к рисункам, где изображены одиннадцатая и четырнадцатая Тары, мы как раз увидим гневные образы. Единственное несоответствие происходит с восьмой Тарой. В 8 строфе речь идет о Таре с «гневно сдвинутыми бровями», но на изображении, соответствующему восьмому номеру, перед нами появляется спокойное божество без выраженной агрессии. Это, пожалуй, единственное расхождение между гимном и изображением.

Сравнение милостивого и умиротворенного образа Тары не столь информативно для исследования, потому что в гимне все, отличные от перечисленных выше Тар, - мирные, и к ним дается меньше визуальных характеристик, а больше именно функциональных. Но, для примера, «лучезарная улыбка» во 2 строфе подчеркивает доброту богини, отображенную на втором изображении Тары [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №277]. В 15 строфе идет описание Тары как «милрой и кроткой», что также отражено в соответствующем изображении [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №293]. Дополнительные интересные сходства между определенными строфами и изображениями будут даны в третьем разделе данной главы. Однако, проанализировав имеющиеся совпадения, можно уверенно сказать, что иконографическая традиция Сурьягупты точно следует описанию, данному в гимне двадцати одной Таре.

Если, например, взять этот же гимн и сравнить с традицией Нагарджуны, то мы сразу столкнемся с несовпадением образа и текста. Более того, Нагарджуна также составил комментарий к гимну двадцати одной Тары, где выразил свой иконографический взгляд на образы. В связи с такой разницей, интересно разобрать сюжет двадцати одной Тары в контексте этих двух разных иконографических традиций и соответствующих им текстов, что и будет составлять основную часть этой главы (см. III.3.).

## III.2. Соотношение цвета тела и активности божества в сюжете «Двадцать одна Тара»

Вопросов, связанных с образом двадцати одной Тары, большое множество. Изучить все их в одной работе практически невозможно. В этом разделе внимание уделено соотношению функции Тары и цвета ее тела с целью выявления закономерностей.

Для анализа был использован сюжет в традиции Нагарджуны. За основной письменный источник был взят комментарий Нагарджуны, предложенный Бэйером [Beyer, 2001, с. 333-335], в переводе Василия Тимашкова [Двадцать одна Тара, 2011, с. 7-14]. Источником иллюстраций выступил интернет-ресурс Himalayan Art [Himalayan Art [сайт]].

В традиции Нагарджуны в изображении Тары можно выделить четыре основных цвета: красный, белый, желтый, черный. Помимо этих основных, говорится о нескольких смесях цветов: красно-желтый и красно-черный. Однако если обратиться к изображениям, то восьмая «красно-черная Тара» предстает в темно-красном, близком к коричневому цвету [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/450>]; одиннадцатая «красно-желтая Тара» на самом деле имеет желтое тело [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/336>], семнадцатая «красно-желтая Тара» изображается в красном цвете [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/331>]. То есть эти смеси, указанные в тексте, можно свести к одному доминирующему цвету. Значит, для исследования достаточно использовать только основные четыре оттенка.

Наибольшее количество Тар (а именно восемь) изображены в красном цвете (или доминирует красный цвет): образы №1, 6, 8, 10, 13, 16, 17, 20. Лик этих Тар разный: от умиротворенного выражения лица до нахмуренных бровей. Интересно, что почти все эти облики Тары (шесть из восьми), выражают способность Тары устранить препятствия и победить демонов, мешающих на пути к просветлению. Лишь два образа выбиваются из этой закономерности. Шестнадцатая Тара, изображаемая в красном цвете,

олицетворяет увеличение мудрости, а двадцатая Тара, также красная, обладает возможностью рассеивать лихорадку. Однако, даже эти два, казалось бы, выбивающихся образа можно свести к функции устранения препятствий. В образе шестнадцатой Тары, возможно, речь идет не о простой мудрости как знания чего-то, а мудрости, постигающей пустоту – одного из главных шагов на пути к освобождению. То есть эта шестнадцатая по счету Тара помогает преодолеть препятствие в виде омрачения и сделать большой шаг к просветлению. Касательно двадцатого образа Тары, можно предположить следующее: возможно, лихорадка понимается здесь не просто как физическая болезнь, а как болезнь помутнения сознания. А помутнение сознания происходит из-за препятствующих демонов. Так, выходит, что в этом случае Тара опять выступает как победительница над темными, мешающими на пути силами. В образе остальных шести Тар очень четко прослеживается борьба с препятствиями и их преодоление.

Для логичности анализа стоит перейти к черному цвету, который в смысловом значении связан с красным. В черном цвете, согласно Нагарджуне, изображается только две Тары (№7, 14). При этом, их функции полностью совпадают с функцией Тар в красном цвете: победа над другими неблагоприятными силами и уничтожение препятствующих демонов. Возможно, черный цвет делает акцент именно на уничтожении и разрушении препятствий, в то время как красный подразумевает отвод, преодоление этих препятствий. Недаром же Тары в черном цвете предстают с несколько грозными ликами, оскалами, что подчеркивает их разрушающую функцию.

Следующее место за красным цветом, по количеству изображаемых в нем Тар, занимает белый цвет (шесть образов): Тары №2, 9, 15, 18, 19, 21. Здесь набор подразумеваемых функций различен, однако все они связаны с умственно-физическим здоровьем человека и со спокойной жизнью в миру (умиротворение, уничтожение страхов и болезней, очищение, рассеивание страданий, сочетание всех активностей). Интересно, что возникает образ Тары, спасающей от страхов. И этот образ здесь в белом цвете, хотя в

прошлой главе было сказано о более частом изображении этой Тары в зеленом цвете. Очевидно, это подчеркивает вариативность изображения в зависимости от школы и традиции. Возможно, что, так как здесь мы рассматриваем традицию Нагарджуны, которую впоследствии в Тибете развил Атиша, то в иконографии школы Кадам, основание которой положил Атиша, Тара, спасающая от восьми страхов, изображается в белом цвете. Это всего лишь предположение, но по такой логике, оно имеет место быть. Второй интересный момент, касающийся образа Тары в белом цвете следующий. Двадцать первая Тара, которая как бы включает в себя все возможные активности Тары, изображается в белом цвете. Трудно сказать, почему именно в этом цвете возникает образ Тары, совмещающий все функции, но, возможно, это связано с пониманием этого цвета как начала и чистоты.

В последнем разбираемом нами цвете – желтом – встречается пять Тар (№3, 4, 5, 11, 12). Стоит отметить, что этот цвет в некоторых случаях выступает как золотой (что уже указывает на определенную функцию дарования богатства). Несмотря на разные активности этих пяти Тар, можно определить их все к общей цели – даяние и дарование благ (здесь и удача, и помощь в достижении высшей жизни, и (опять) рассеивание страданий, и увеличение благ, и избавление от нужды). То есть здесь Тара выступает как милостивая сила, дающая некоторые сверх блага.

Таким образом, разбор образа двадцати одной Тары Нагарджуны помог выявить некие соответствия между цветом и функцией богини. Определенный цвет уже несет в себе какую-то функцию, характерную для Тары. Более того, была замечена важность красного цвета Тары. Интересно, что в закрепленных в культе образах богини, образ отдельной красной Тары встречается редко.

В нашем исследовании отсутствует соотношение цвета и функции образа двадцати одной Тары в традиции Сурьягупты, по нескольким причинам. Во-первых, в гимне этой традиции [Терентьев, 1993, с. 4] большой акцент идет

на восхваление, а не на образ богини. Конечно, можно обратиться к сборнику Уилсона и сопоставить с гимном, но похожую работу мы будем производить ниже (см. III.3.). Во-вторых, смысловая близость изображений разных традиций, скорее всего, приведет к похожим результатам соотношения цвета и функции.

Единственный момент, на который бы хотелось обратить внимание, это связь между цветом, функцией и семейством божества. Уилсон и Брауэн в своей работе приводят пояснения к каждому образу двадцати одной Тары в традиции Сурьягупты [Willson, Brauen, Beer, 2000, с. 316-319]. Здесь же они относят каждую Тару к одному из пяти «семейств татхагат». В ходе исследования была проделана попытка соотнести цвет Тары к одному из семейств, однако общих результатов это не принесло. Интерес вызывает лишь следующее наблюдение: из пяти белых Тар, по Сурьягупте, три относятся к семейству Амитабхи. Интересно, что Амитабха всегда изображается в красном цвете, из чего следует отсутствие прямого отношения Тар к семействам по цвету. Скорее здесь другая связь: Амитабха, как один из пяти будд, символизирует функции очищения и умиротворения. Это как раз похоже на вывод, что был сделан выше касательно белого цвета тела и функции Тары в традиции Нагарджуны.

Так или иначе, проанализировав отношение цвета и функции Тары, можно сказать, что они связаны между собой. Это подчеркивает связь смысловой нагрузки и иконографического изображения в целом. На изображении все имеет смысл и все перекликается между собой.



### **III.3. Сюжет «Двадцать одна Тара» и его сравнение в разных иконографических традициях**

Для изучения сюжета двадцати одной Тары интересно сравнить между собой две основные традиции изображения: традицию Нагарджуны и Сурьягупты. В введении к главе были отмечены основные отличия изображений. В традиции Сурьягупты в центре изображается Зеленая Тара, а вокруг нее двадцать одна Тара в разных, сильно отличающихся обликах. По Нагарджуне, изображение двадцати одной Тары не столь разнообразное, отличается только цвет тела и сосуд. Согласно этой традиции, на полотне изображается всего двадцать одна Тара, включая центральную.

В этой главе будут сопоставлены тексты двух этих традиций и соответствующие им изображения. Гимн «Двадцать одна хвала благословенной Арья Таре» в переводе Терентьева А.А. [Терентьев, 1993, с. 4-8] был использован, касательно традиции Сурьягупты. Возможность использования этого гимна в контексте этой традиции доказано в разделе III.1. Гимн традиции Нагарджуны взят из работы Бэйера [Beyer, 2001, с. 333-335]. Здесь было использовано это описание в переводе Тимашкова Василия [Двадцать одна Тара, 2011, с. 7-14] как основное, но с авторской корректировкой. В качестве изображений двадцати одной Тары Сурьягупты были взяты изображения из работы Уилсона и Брауэна [Willson, Brauen, Beer, рис. №276-299]. Для традиции Нагарджуны – изображения с интернет-ресурса Himalayan Art [Himalayan Art [сайт]]. Сравнение происходило следующим образом: с левой стороны приведен комментарий к образу Тары по Сурьягупте. С правой стороны – по Нагарджуне. Название каждой из Тар взято из сборника Уилсона (санскритский вариант). Название Тары в тибетском варианте отсутствует в работе, потому что, в силу сложности тибетской транскрипции, во всех сборниках ее имя пишется не одинаково.

В ходе работы возникли трудности с разбором образа Тары в традиции Нагарджуны по нескольким причинам. Во-первых, в некоторых сборниках эту традицию относят к традиции Атиши (например, в интернет-сборнике

Himalayan Art, откуда взяты изображения для анализа). Однако в этом исследовании предпочтение отдано мнению Бэйера, поэтому здесь речь идет о Нагарджуне, ведь, согласно традиции, именно он дал комментарий к наработкам Атиши, закрепивший культ богини. Во-вторых, достаточно сложно найти изображение, точное этой традиции. Во многих случаях попадаются похожие изображения, но с другой центральной фигурой, другим соотношением цвета тела и цвета сосуда богини. По-видимому, художники брали за основу традицию Нагарджуны, но вносили свои авторские штрихи. В-третьих, довольно сложно найти изображения хорошего качества, чтобы детально рассмотреть каждую богиню. Очевидно, это связано с тем, что их схожесть между собой привела к отсутствию детальной прорисовки образов со стороны авторов, а также малый интерес исследователей к каждому отдельному образу.

Тем не менее, благодаря имеющемуся материалу, можно перейти непосредственно к сравнению двух традиций.

#### Первая Тара – *Правира-тара*

1. Слава Таре, героине  
С молниеподобным взором,  
Ликом-лотосом рожденной  
Покровителя Вселенной!

1. Тара стремительная и храбрая, которая  
устраняет препятствующих демонов и  
причиненный вред, ее тело красного  
цвета, она держит красный сосуд,  
который покоряет.

На первый взгляд, здесь нет очевидного сходства. Однако, «молниеподобный взор» подразумевает решительность богини. Эпитет «героиня» указывает на ее храбрость и силу. Если обратиться к изображению №276 в сборнике Уилсона, то сходство становится более явным – здесь Тара изображена в красном цвете, о котором и пишет Нагарджуна. По Нагарджуне, именно эта Тара занимает центральное место на изображении. Также можно увидеть чуть напряженный взор богини, если обратиться к интернет-ресурсу Himalayan Art, изображение №294. Обобщая, можно сказать, что и в первом и во втором случае показана активность Тары как сильной и отважной богини, побеждающей темные силы.

## Вторая Тара – *Чандрауджах-шукла-тара*

2. Слава той, чей лик вмещает  
Полноту луны осенней,  
Чья улыбка лучезарна,  
Словно тысяч звезд скопленья!

2. Тара белая, подобно осенней  
луне, она побеждает заболевания  
и злых духов, держит белый  
сосуд, который умиротворяет.

Касательно второго образа Тары сразу видно сходство двух описаний из-за упоминания в обоих случаях «подобия осенней луне». Эта же луна указывает на белый цвет богини. В первом отрывке нет очевидного указания на активность Тары, но через второе описание становится ясно восхваление Тары за возможность даровать спокойствие и спасение от заболеваний.

## Третья Тара – *Канака-варна-тара*

3. Слава лотосы держашей,  
Пребывающей в даянье,  
Рвенье, подвиге, покое,  
В созерцанье и терпенье!

3. Тара, которая увеличивает жизнь и  
наслаждения, желтого цвета, держит  
желтый сосуд, который увеличивает  
[все блага].

Сложно найти прямое доказательство того, что эти два описания относятся к одному образу. В первом отрывке, по-видимому, речь идет о шести парамитах (совершенствах). Совершенство даяния или дарования в первом отрывке перекликается со способностью Тары увеличивать блага во втором отрывке. Большее сходство можно обнаружить, обратившись к изображениям богини. Здесь мы опять сталкиваемся с одинаковостью цвета тела Тары в этих двух примерах.

## Четвертая Тара – *Уиниша-виджая-тара*

4. Слава той, на ком ушниша  
Татхагат победоносных,  
Кого хвалят дети Джины,  
Все парамиты постигнув!

4. Победоносная Тара, которая дарует  
высочайшую жизнь, желтого цвета,  
держит желтый сосуд жизни.

Очевидно, в обоих отрывках идет восхваление Тары как достигшей освобождения, но помогающей живым существам на этом пути, то есть Тары как бодхисаттвы. Богиня здесь выступает «победоносной» - преодолевшей сансару. «Жизнь» во втором отрывке, по-видимому, подразумевает внемирскую, высшую духовную жизнь, достичь которую помогает Тара. Если обратиться к рисункам, то интересно, что, по Сурьягупте, в одной из

четырёх рук богини находится кувшин с водой [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №279]. Возможно, сосуд каким-то образом связан с идеей сосуда жизни Нагарджуны.

#### Пятая Тара – *Хум-шабдини-тара*

5. Слава громом «ТУТТАРА! ХУМ!»  
Жизнь заполнившей всецело,  
Семь небес стопой поправшей,  
Всех к себе привлечь способной!

5. Тара, выкрикивающая звук слога ХУМ, которая подчиняет и призывает жестом мудрости, ее тело красно-желтого цвета, держит красный сосуд, который восхищает.

Очевидно, в обоих случаях идет речь о всемогуществе Тары, о ее способности подчинить и привлечь всех живых существ к себе. Здесь появляются священные слоги, что уже позволяет говорить о сходстве отрывков. Однако цвет, который обычно совпадает, здесь имеет небольшое различие. У Сурьягупты Тара изображается желтой [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №280], в то время как Нагарджуна пишет о красно-желтом цвете и, по-видимому, ближе к красному, так как сосуд, который держит Тара, выступает в красном цвете.

#### Шестая Тара – *Трай-локая-виджая-тара*

6. Слава той, кого чтут Агни,  
Шакра, Маруты и Брахма,  
Бхуты, ветапы, гандхарвы,  
Ишвары и сонмы якшей!

6. Тара, победившая тройной мир, которая покоряет призраков, ее тело красно-черного цвета, она держит голубой сосуд, который отпугивает призраков и восставших мертвецов [веталов].

Обращение к шестой Таре в обеих традициях - это восхваление Тары, как всемогущей богини, покорившей весь мир. Боги из высшего мира почитают Тару, а мертвецы и призраки из низшего покорены ею. Интересно, что во втором отрывке цвет сосуда отличается от цвета тела Тары, что не характерно для традиции Нагарджуны.

#### Седьмая Тара – *Вади-прамардани-тара*

7. Слава “ТРАТ!” и “ПХАТ!”  
раскатом  
Мантры чуждые разбившей.  
В позу встав “пратиалидха”,  
Все преграды устранившей!

7. Тара, одерживающая победу над другими, которая отводит магические мантры других, ее тело черного цвета, она держит черный сосуд, который отводит магические мантры.

Если обратиться к первому отрывку или к изображению Сурьягупты,

этот образ богини грозный [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №282]. По Нагарджуне, сложно сказать о грозном облике богини, однако черный цвет может это подразумевать. Также, при близком рассмотрении Тар Нагарджуны можно заметить, что в некоторых случаях лик Тары не совсем спокойный, а скорее грозный и напряженный. И чаще такой феномен встречается у богини в темных тонах или в красном цвете.

Восьмая Тара – *Прамабхишека-да-тара? Вашиоттама-да-тара?*

8. Слава той, кто поразила  
Ужасом героев Мары,  
Той, кто, гневно сдвинув брови,  
Все дурное растоптала!

8. Тара, которая одерживает  
победу над демонами Мары и  
врагами, ее тело красно- черного  
цвета, она держит красный сосуд,  
который побеждает демонов Мары  
и врагов.

В этих отрывках прослеживается очевидное сходство активности Тары. Богиня выступает в обоих случаях как победоносная сила, уничтожающая всех врагов на пути к освобождению. Интересно, что Сурьягупта изображает Тару, сидящую на теле некоего существа, как бы растаптывая его [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №283]. Однако на изображении лик Тары спокойный и умиротворенный, нет и намека на «сдвинутые брови». Еще одно наблюдение, это несоответствие цветов в двух случаях. По Сурьягупте Тара желтая, а по Нагарджуне, красно-черного цвета. В изображении Нагарджуны как раз видно нахмуренное лицо богини [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/450>].

Девятая Тара – *Варада-тара*

9. Слава осенившей сердце  
Жестом трех сокровищ высших,  
Заблуждений тьму повсюду  
Своим светом озарившей!

9. Тара, чей жест символизирует  
Три Драгоценности, которая  
защищает ото всех страхов, держит  
белый сосуд, который побеждает  
все страхи.

«Три сокровища» или «Три драгоценности» - символ веры буддизма: Будда, Учение и Община. Жест “трех сокровищ” изображается как соединение большого и безымянного пальцев, образующее подобие треугольника [Терентьев, 1993, с. 7]. На изображении Сурьягупты одна из

четырёх рук Тары находится в этой мудре [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №287]. «Заблуждения» в первом и «страхи» во втором случае выступают как преграды на пути к просветлению, а Тара от них защищает. Видно, что в этих отрывках много схожих моментов, однако цвет богини различается. У Сурьягупты Тара изображена красной, а у Нагарджуны – белой [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/451>].

#### Десятая Тара – *Шока-винодана-тара*

10. Слава той, чья блещет радость  
И искрится в диадеме,  
Кто усмешкою “ТУТТАРЕ!”  
Устрашает мир и Мару!

10. Тара, которая покоряет всех Мар  
и устраняет препятствия, ее тело  
красного цвета, она держит красный  
сосуд, который побеждает демонов  
Мары.

Здесь можно говорить об абсолютном сходстве двух отрывков. Тара выступает здесь как одолительница Мары, всех его демонов и препятствий. Даже цвет тела в обоих случаях совпадает – Тара изображается в красном цвете. Это один из немногих случаев полного соответствия смыслового и визуального образа в двух традициях.

#### Одиннадцатая Тара – *Апад-нашани-тара*

11. Слава той, кто пред собою  
Вмиг владык земель сзывая,  
Звуком “ХУМ!”, нахмутив брови,  
От напастей всех спасает!

11. Тара, рассеивающая страдания  
бедности, дарующая магические  
достижения, ее тело красно-  
желтого цвета, она держит желтый  
сосуд, который рассеивает нужду.

Одиннадцатые Тары в традиции Сурьягупты и Нагарджуны сильно отличаются между собой, как и в смысловом, так и в визуальном плане. В традиции Сурьягупты эта Тара изображается стоя, в черном цвете, в грозном облике [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №289], на что указывает фраза «нахмутив брови». Здесь подчеркивается ее спасительная функция, без уточнения какой именно «напасти». По Нагарджуне, одиннадцатое воплощение Тары делает акцент на уничтожение бедности и нужды. Эта Тара изображается желтой с легкой улыбкой на лице [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/336>]. Видно, что Тара в этих двух традициях

выступает в совсем разных обликах, и даже, казалось бы, очевидная функция спасения в двух случаях отличается.

#### Двенадцатая Тара – *Мангалавабхаша-тара? Свастибхашура-тара?*

12. Слава светлый полумесяц  
Поместившей на прическу,  
Где в узле волос сиянье  
Амитабхи постоянно!

12. Тара, которая дарует удачу, ее тело  
цвета золота, она держит белый сосуд  
удачи.

Трудно анализировать двенадцатый образ Тары этих двух традиций, потому что в первом отрывке не дано информации о восхваляемой активности Тары, а лишь внешнее описание. Нагарджуна же дает краткое описание этого образа, подчеркивающее способность способствовать удаче. Единственное доступное сходство этих двух образов – цвет тела. Если обратиться к рисунку № 290 Уилсона, то видно, что Тара изображается в желтом цвете, как и у Нагарджуны (который он называет «золотым»).

#### Тринадцатая Тара – *Парипачана-Тара*

13. Слава той, кто в центре четок,  
Где пылает кальпы пламя,  
Рассмеявшись, встав в “алидху”,  
Все кольцо врагов пронзает!

13. Тара, которая побеждает  
препятствующих демонов и  
препятствия, ее тело красного  
цвета и пылает подобно огню, она  
держит красный сосуд, который  
защищает от препятствий.

Образ же тринадцатой Тары очень схож в обеих традициях, несмотря на то, что в первом случае Тара возникает в грозном проявлении [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №291], а во втором – нет, лишь немного серьезный взгляд и отсутствие улыбки подсказывают о возможной грозности божества [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/340>]. Также на схожесть богинь указывает упоминание об огне – пламя огня вокруг божества и «тела, цвета пламя». Надо сказать, цвет тела у обоих образов одинаковый – красный. Касательно активности богини здесь тоже все очень похоже – в обоих случаях восхваляется способность уничтожить врагов, препятствующих на пути к спасению.

### Четырнадцатая Тара – *Чалад-бхрикути-тара*

14. Слава той, кто топчет Землю  
И рукою ударяет,  
Звуком “ХУМ!”, нахмутив брови,  
Потрясает семь пределов!

14. Тара с нахмуренными бровями,  
которая уничтожает препятствующих  
демонов, ее тело черного цвета, она  
держит темно-синий сосуд, который  
пронзает препятствующих демонов,  
ее брови слегка нахмурены.

Четырнадцатое воплощение Тары также одинаково в двух традициях. Обе Тары изображаются в черном цвете, с нахмуренными бровями. Сурьягупта говорит, что эта Тара «потрясает семь пределов», то есть семь «адов», где обитают демоны и злые духи. О том же сказано в отрывке из Нагарджуны, где идет речь об уничтожении препятствующих демонов. Так можно сказать о сильном сходстве этих образов.

### Пятнадцатая Тара – *Маха-шанти-тара*

15. Слава тихой, милой, кроткой,  
Пребывающей в нирване,  
“СВАХА!” в “ОМ!” соединяя,  
Омрачения разбившей!

15. Тара, великая и спокойная,  
которая очищает проступки и  
омрачения, ее тело белого цвета, она  
держит белый сосуд, который  
очищает проступки и омрачения.

Пятнадцатая по счету Тара и в традиции Сурьягупты, и в традиции Нагарджуны возникает в мирном облике. При этом, обе они схожи между собой, что довольно редко для мирного воплощения божества. В обоих отрывках речь идет о спокойствии Тары и ее возможности спасти от омрачений. Схож цвет тела богинь, который и в том, и в другом случае белый. Еще интересно, что дополнительное сходство подчеркивается тем, что Тара Сурьягупты в одной из шести рук держит кувшин с водой, что можно сопоставить с сосудом Тары Нагарджуны.

### Шестнадцатая Тара – *Санга-нашани-тара*

16. Слава той, что веселится,  
Вражье тело рассекая,  
В десятислоговой мантре  
“ХУМ!” познание освещает!

16. Тара, победоносная над разногласиями  
других, которая увеличивает умственные  
способности, ее тело красного цвета, она  
держит красно-желтый сосуд, который  
увеличивает мудрость.

Этот образ в двух рассматриваемых традициях не так явно схож, хотя одинаковые моменты имеются. Очевидно, и в первом и во втором отрывке



речь идет о способности Тары помочь на пути познания. Акцент именно на этой способности раньше не встречался, поэтому его сходство важно для анализа. Также, одинаков цвет тела богини в обоих случаях – красный [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №294].

#### Семнадцатая Тара – *Сукха-сиддхи-тара*

17. Слава “ТУРЕ!”, ноги сдвинув,  
Семя “ХУМ!” в себя принявшей,  
Меру, Мандару, Кайласу,  
Три обители потрясшей!

17. Тара, умиротворяющая демонов  
Мары и омрачения, которая  
сотрясает тройственный мир, ее  
тело красно-желтого цвета, она  
держит желтый сосуд, который  
подавляет магические мантры.

Сходство семнадцатого образа Тары не столь очевидно. Явно, что в обоих случаях речь идет о трех обителях, т.е. о трех сферах обитания существ: земля, атмосфера и космос [Терентьев, 1993, с. 8]. Богиня сотрясает эти три обители, три мира, и умиротворяет демонов. Однако визуальный образ не схож. По Сурьягупте, эта Тара в желтом цвете [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №295], по Нагарджуне, хоть и говорится о красно-желтом цвете, однако на деле получается красный [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/331>].

#### Восемнадцатая Тара – *Прануитти-тара*

18. Слава чтимой божествами,  
На ладони лань держащей,  
“ТАРА! ТАРА! ПХАТ!”, —  
воскликнув,  
Уничтожившей все яды!

18. Тара, успокаивающая яд змей  
нагов, которая рассеивает его, ее тело  
белого цвета, она держит белый  
сосуд, который рассеивает яд и  
болезни.

Восемнадцатый образ Тары также имеет схожие моменты. В обоих случаях говорится о способности Тары уничтожать яд и, очевидно, болезни. Также одинаковый белый цвет имеют эти богини в двух традициях.

#### Девятнадцатая Тара – *Духкха-дахана-тара*

19. Слава всех божеств владыке,  
Асуров, киннар и якшей,  
Блеском радостным доспехов  
Сны развеявшей дурные!

19. Тара, которая рассеивает плохие  
сны и страдания, ее тело белого цвета,  
она держит белый сосуд, который  
рассеивает страдания.

Девятнадцатый образ Тары, как и предыдущий, схож и в смысловом и

в визуальном плане. Эта Тара в обоих случаях развеивает дурные сны и следующие из них страдания. И Сурьягупта, и Нагарджуна изображает богиню в белом цвете.

#### Двадцатая Тара – *Сиддхи-самбхава-тара*

20. Слава той, глаза чьи полны  
Солнца и Луны сияньем,  
Кто болезни исцеляет  
Двойным “Хара!” и “ТУТТАРЕ!”

20. Тара, которая рассеивает все  
лихорадки, ее тело красного цвета,  
она держит красный сосуд,  
который рассеивает лихорадки.

В двадцатом образе сходство есть, но не полное. Одинаковое смысловое значение Тары в этих случаях – ее способность исцелить от болезней. Но, в то же время, она изображается в разных цветах. У Сурьягупты двадцатая Тара желтая [Willson, Brauen, Beer, 2000, рис. №298], а у Нагарджуны – красная.

#### Двадцать первая Тара – *Пари-пурана-Тара*

21. Слава знающей трехзвучье  
Силе, слившейся с покоем,  
Сонмы грахов, ветал, якшей  
Полностью разбившей, “Туре!”

21. Тара, которая совершает все  
функции активности, ее тело  
белого цвета и излучает  
многоцветный свет, она держит  
зеленый сосуд, откуда исходят  
все магические достижения.

Двадцать первый заключительный образ как бы обобщает все предыдущие. В обоих случаях говорится о ее функции выполнять все активности. Интересно, что Нагарджуна говорит о зеленом сосуде, который не соответствует цвету тела Тары. Однако на изображении, используемом нами [Himalayan Art, <http://www.himalayanart.org/items/337>] этого расхождения нет, сосуд остается белым.

Таким образом, проанализировав сюжет двадцати одной Тары в двух традициях можно сделать следующие выводы:

1) двенадцать образов Тары в большей или меньшей степени схожи как в смысловом, так и в визуальном смысле (Тары №1,4, 6, 7, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21)

2) пять образов схожи по отображаемым активностям Тары, но не по цвету (Тары №5, 8, 9, 17, 20)

3) три образа одинаковы по цвету, но не по функциональному значению (или функциональное значение не ярко выражено в тексте). Это Тары №2, 3, 12

4) Один образ Тары (№11) полностью различен в двух традициях.

Стоит отметить, что под смысловым или функциональным значением подразумевается то, что восхваляется в Таре в той или иной строфе. Под визуальным образом анализируется только цвет тела и, иногда, выражение лица, так как выше было сказано о совершенно разных мудрах и позах в двух традициях. Интересно, что грозного воплощения богини в традиции Нагарджуны нет, но есть намеки на таковые – некоторые Тары изображаются с нахмуренными бровями или приоткрытым ртом в оскале.

Получается, что в большей степени, несмотря на отношение к определенной традиции, суть изображения остается неизменной – восхваление определенной активности Тары. Также, в ходе анализа можно было заметить, что чаще всего восхваляется возможность Тары спасти или избавить живых существ от разных недугов и препятствий, что подчеркивает ее функцию как «спасительницы».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы был определен большой спектр возможных иконографических образов Тары. Очевидно, каждый из образов создавался с целью выражения определенной активности богини. Несмотря на то, что религиозный образ не может быть усреднен и сведен к единому стандарту, в ходе исследования можно было обнаружить, по крайней мере, часто повторяющиеся иконографические признаки рассматриваемой богини. Так, например, зачастую Таре присуща *варадамудра*, указывающая на ее щедрость и возможность дарования милости. Другой признак богини – стебель лотоса в ее руке, указывающего на абсолютную чистоту. Помимо повторяющихся иконографических признаков, все виды активности, восхваляемые в гимнах, перекликаются и подчеркивают место Тары как сострадательного и милостивого божества.

Большую часть работы занял подробный разбор образа двадцати одной Тары. По его завершению были сделаны интересные выводы.

Во-первых, исходя из возможности происхождения иконографической традиции от гимна, было проведено исследование различных переводов и комментариев к гимну двадцати одной Таре и их сопоставление с изображением. Так, была установлена связь гимна, данного в переводе Терентьева А.А. с санскрита, и иконографической традиции образа, восходящей к Сурьягупте. С учетом существования различных вариантов изображения двадцати одной Тары, этот вывод важен для определения иконографической традиции.

Во-вторых, вне зависимости от иконографической традиции образ и идея изображения двадцати одной Тары имеют сходный смысл. Это было доказано на примере разбора образа в традиции Сурьягупты и в традиции Нагарджуны. Здесь использовались как примеры изображений, так и соответствующие этим традициям тексты. Несмотря на заметные расхождения в изображениях божества, смысл сюжета одинаков в обеих традициях.

В-третьих, в образе двадцати одной Тары, очевидно, есть связь между цветом тела и функцией. За каждым цветом стоит своя смысловая нагрузка, одинаковая почти во всех случаях. Данное заключение было достигнуто в ходе изучения изображения двадцати одной Тары в традиции Нагарджуны. Однако в силу вывода, приведенного выше, можно говорить об этой связи в целом, вне зависимости от традиции. Так, в изображении присутствуют единые символические значения.

В целом, рассмотрев богиню Тару в качестве примера иконографического образа тибетского божества, было замечено, что основные принципы иконографии содержатся в текстах. Работа художника невозможна без следования предписаниям канонов, таких как садханы или гимны. Однако есть место и авторскому взгляду на тот или иной аспект изображения, особенно пейзажа. Количество изображений с разными воплощениями богини, а также количество разных традиций изображения указывает на важность визуализации образа в буддийских медитациях. Очевидно, образ созерцаемого йогиним божества (в тантрических медитациях оно именуется йидамом) в тибетском буддизме является одним из связующих звеньев между адептом и сакральным миром. Через этот образ возможно достижение религиозных идей и целей.

Огромно количество иконографических образов тибетского буддизма. Даже для разбора иконографии лишь одного божества необходимо провести ряд исследований, ведь есть много аспектов его изучения. Конечно, определенные выводы по изучению тибетской иконографии уже достигнуты, но будущим востоковедам-буддологам еще предстоит столкновение с новыми вопросами. Автор исследования надеется, что результаты данного исследования будут полезны для дальнейшего изучения тибетской иконографии.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Литература на русском языке:

- 1) Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов; пер с англ. Л. Бубенковой – М.: Ориенталия, 2011
- 2) Гимны Таре. Перевод с тибетского, критический текст, предисловие, приложения А. В. Зорина. — М.: Открытый Мир, 2009
- 3) Двадцать одна Тара – М.: Джонангпа, 2011
- 4) Источник блага и счастья. Истории происхождения Учений и махасиддхов Тары, Садхана «Четыре Высшие Мандалы», Поклонение 21 Таре и хвала коренной мантре — М.: Институт общегуманитарных исследований, 2012
- 5) Ольденбург С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов. Т. V. Часть первая. — Bibliotheca Buddhica. Собрание буддийских текстов. — Санкт-Петербург: Императорская Академия наук, 1903
- 6) Поповцев Д.В. Бодхисаттва Авалокитешвара. История формирования и развития махаянского культа. – Спб: ЕВРАЗИЯ, 2012
- 7) Рерих Ю.Н. Тибетская живопись – Самара: Агни, 2000
- 8) Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН / под ред. А.В. Зорина – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2013
- 9) Терентьев А.А. Двадцать одна хвала благословенной Арья Таре. Перевод с санскрита // Буддизм России, №12(18) – СПб.: Нартанг, 1993. С. 4-8.
- 10) Терентьев А.А. Классификация тантр в буддийских традициях Тибета // Smaranam. Сборник статей памяти Октябрины Фёдоровны Волковой. - М.: Восточная литература. 2006. С. 315-332.
- 11) Терентьев А.А. / Определитель буддийских изображений - СПб.: Нартанг, 2003

- 12) Философия буддизма: энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц;  
Институт философии РАН – М.: Вост. лит., 2011

**Литература на иностранном языке:**

- 13) Beyer S. Magic and Ritual in Tibet. The Cult of Tara – Delhi: Motilal Banarsidass Publishers pvt. Ltd., 2001
- 14) Bhattacharayya B. The Indian Buddhist Iconography – London: New Oxford University Press, 1924
- 15) Chandra L. Dictionary of Buddhist Iconography. Vol. 1-15 – New Delhi: Aditya Prakashan, 2000-2005
- 16) Chandra L. Dictionary of Buddhist iconography. Volume 12 - New Delhi: Aditya Prakashan, 2004
- 17) Foucher A. The Beginnings of Buddhist art and other essays in Indian and Central-Asian Archeology - University of Paris: 1914
- 18) Pander. E Das Pantheon des Tschangtscha-Hutuktu. Ein Beitrag zur Iconographie des Lamaismus von Professor Eugen Pander. Herausgegeben und mit Inhaltsver-zeichnissen versehen von Albert Grunwedel - Sonderabz. Aus Verof. k. Mus. f. Volkerkunde I. 2/3, Berlin, 1890
- 19) Taranatha Jo-Nan / The origin of the Tara Tantra. Translated and edited by David Templeman - New Delhi: Library of Tibetan works and archives, 1981
- 20) Willson M., Brauen M., Beer R. / Deities of Tibetan Buddhism: The Zurich Paintings of the Icons Worthwhile to See - Wisdom Publications, 2000

**Интернет-источники:**

- 21) Himalayan Art // [website]. URL: <http://www.himalayanart.org> (дата обращения 02.05.2017)
- 22) Терентьев А. Иконографика и символика Буддизма (HD) 1ч // [видеофайл Юрия Вдовина на платформе yu.mail] URL:

[https://my.mail.ru/mail/iura\\_kontakt/video/24/116.html](https://my.mail.ru/mail/iura_kontakt/video/24/116.html) (дата обращения 20.04.2017)

- 23) Терентьев А.А. Иконографика и символика Буддизма (HD) 2ч [видеофайл Юрия Вдовина на платформе my.mail] URL: [https://my.mail.ru/mail/iura\\_kontakt/video/24/117.html](https://my.mail.ru/mail/iura_kontakt/video/24/117.html) (дата обращения: 26.04.2017)