

ДЕМЕНОВА В. В., УРОЖЕНКО О. А.

## Искусствоведческие подходы к анализу образа Будды в современном искусстве



**Деменова  
Виктория  
Владимировна**

кандидат искусствоведения, доцент, Институт гуманитарных наук и искусств, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация  
e-mail: vikina@mail.ru

Статья посвящена попытке сформулировать основные критерии анализа современного искусства, включающие сакральное изображение Будды, с позиций искусствоведческой науки. Выработка экспертного подхода в данной области является необходимым шагом, поскольку в основном произведения современного искусства, содержащие в себе различные религиозные или сакральные образы, большинством исследователей либо художественно описываются, либо анализируются исключительно из общекультурологических позиций. В качестве критериев авторы предлагают несколько вопросов, ответы на которые помогут сформировать искусствоведам свою позицию при анализе подобных произведений: какова цель создания изображения? какую роль в формировании художественного образа играет выбранный мастером новый материал? проявляется ли бытийная многомерность смыслов в художественном образе произведения? существует ли в произведении феномен «non-finite»? В ходе раскрытия этих вопросов в статье анализируются работы Пема Намдол Тхае, Климента Брие, Нам Джун Пайка, Еше Гомбо и др.

**Ключевые слова:** современное буддийское искусство, Пема Намдол Тхае, анализ и критика современного искусства, экспертиза современного искусства.



**Уроженко  
Ольга  
Алексеевна**

кандидат философских наук, доцент, Институт гуманитарных наук и искусств, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация  
e-mail: vikina@mail.ru

*Demanova V. V., Urojenko O. A.  
Buddha image in modern art: critical approaches*

*The article is devoted to formulation the main criteria for the analysis of contemporary art and, in particular, works including a sacred image of Buddha from the perspective of art history. The development of an expert approach in this area is a necessary step, because most of the researchers of contemporary art, containing various religious or sacred images, only artistically described or analyzed this type from general cultural positions. The authors offer authors offer several questions, as expert criteria, and answers to which will be able to help the experts for their position. What is the purpose of creating an image? What role does the material chosen by the master play in shaping the artistic image? Does the multidimensionality of meanings appear in the artistic image of the work? Does the work have a non-finite phenomenon? In the course of the disclosure of these issues, the article analyzes the work of Pema Namdol Thae, Climent Brie, Nam Joon Paik, Yeshe Gombo and others.*

*Keywords: contemporary Buddhist art, Pema Namdol Thae, analysis and criticism of contemporary art, examination of contemporary art.*

Образ Будды Шакьямуни в современном мире является одним из наиболее часто репрезентируемых изображений. Выйдя далеко за пределы буддийской культуры, он нередко используется художниками и вне ее непосредственного контекста. Начиная с середины XX в. изображение Будды прочно вошло в художественную культуру западных стран, а со второй половины века и в массовую культуру. Выработка искусствоведческого подхода к анализу в данной области является необходимым шагом, поскольку в основном произведения современного искусства, содержащие в себе различные религиозные или сакральные

образы, большинством исследователей либо художественно описываются, либо анализируются исключительно исходя из культурологических позиций. К таковым можно отнести проблему этичности использования образа Будды в массовой культуре или исследования, касающиеся анализа влияния идей буддизма (и особенно дзен-буддизма) на современное актуальное искусство и др. [5; 6]. Тем не менее изображение Будды является, прежде всего, сакральным визуальным образом, поэтому возникает целый ряд дискуссионных проблем, связанных с тем, как именно подходить к искусствоведческому анализу подобных произведений. На основе

многочисленных изображений, рассмотренных нами в ходе подготовки этой статьи, позволило предложить для обсуждения несколько вопросов, очерчивающих круг критериев такого искусствоведческого взгляда.

### Какова цель создания изображения?

Несмотря на обыденность формулировки, этот вопрос довольно точно следует логике самого буддийского учения и при первом знакомстве с современным произведением, включающим в себя буддийскую образность, помогает понять, с какого рода произведением мы имеем дело. Произведение ли это, использующее буддийские образы и являющееся самовысказыванием мастера (способом его самоидентификации), произведение ли это на буддийскую тему или собственно буддийское искусство. Он может быть задан и зрителем, и художником самому себе.

В современном художественном процессе эта типология представляется очевидной и может служить базисом для дальнейшего применения тех или иных необходимых критериев искусствоведческого анализа, ибо к анализу сакральных произведений мы подходим иначе, нежели к анализу современной живописи. Что касается произведений буддийского искусства, то их цель реализуется через религиозную практику, помощи буддисту в его следовании по пути Дхармы. Такие образы обязательно подлежат сакрализации с помощью ритуала, сделаны в соответствии с иконографическим и иконометрическим канонами, а любые серьезные изменения иконографии согласованы с духовным наставником (Учителем) художника.

У тех мастеров, чья цель лежит вне буддийского пути, — образ Будды маркирует определенные смысловые и символические коннотации, намекающие на философские (часто теоретически-рассудочные) раздумья авторов о буддийской концепции взаимозависимости Формы и Пустоты, о всепроникающей природе Будды, о всеобщей связанности или метафизике материи и т. д. Еще в 1974 г. основатель видео-арта Нам Джун Пайк создал одну из самых знаменитых инсталляций «TV-Будда», материалом которой, по сути, стала не столько скульптура с ее классической иконографией (также входящая внутрь инсталляции), сколько изображение некоего философского концепта, отсылающего к положениям буддизма об иллюзорности и множественности тел проявления Будды (концепция трикайя), который художник пытался

«ухватить» с помощью видеопроекции. Более простые по своему воплощению работы, такие как коллаж Тензинг Риндола «Растворяющийся Будда» (экспонировался в Тибет-хаусе, Нью-Йорк, 2011 г.), также иллюстрируют подобную мысль. В этой работе абрис погрудного изображения Будды и изображение его абхамандалы (мандорлы) художник наполняет фрагментами географических карт, рекламных объявлений, кроссвордов и классических тибетских тканей, как бы намекая на положение буддизма о дхарма-частицах или проводя более простую мысль о том, что природа Будды присутствует в каждом явлении материального мира, в том числе принадлежащего массовой культуре.

Несколько наивное и буквализированное размышление о Великой Пустоте (Шуньяте) чувствуется в скульптуре «Лик Пустоты» автора Шукхи Барберы (Sukhi Barber), представляющего слепок фигуры, сидящей в позе лотоса, чьи формы очерчены полосками материала, в промежутках между которыми зияет пустота, что создает ощущение «частично забинтованного» человека<sup>1</sup>. Этот грубый прием не передает состояние медитации, которое проявляет себя в лучших произведениях буддийской скульптуры посредством утончения, разуплотнения материала, особой чуткости к светотеневым градиентам поверхности, а скорее демонстрирует мумифицированное тело. Буквализованная «пустотность» скульптуры, приобретающая различные формы, разуплотнения материала, особой манеры художницы, ее своеобразной визитной карточкой.

Определенная иллюстративность этих работ ведет, на наш взгляд, к уморассуждениям: в духе постмодернизма художники предлагают скорее поиграть в рассуждение об известных массовому сознанию «буддийских истинах», но не открывать их в процессе со-переживания.

Одной из целей создания произведения, как было отмечено, может быть создание художниками-буддистами картин на буддийскую тему. Их цель — передать в художественной форме опыт личного переживания, медитативного состояния, сновидения и т. д. Чаще всего одновременно эти мастера работают и в рамках традиционного буддийского искусства, выступая в качестве преемников конкретных художественных школ тханки или скульптуры. Эти работы зачастую создаются мастерами,

в основном родившимися в 1970–1980-х гг. в Непале, Бутане, Тибете. Сегодня эти художники достаточно хорошо известны на Западе. Таково творчество мастера Пема Намдол Тхае (Pema Namdol Thaye), органично сочетающего создание традиционных тханок, объемных мандал, современных буддийских архитектурных проектов, написание книг о принципах буддийской живописи и архитектуры с живописными работами на буддийскую тему<sup>2</sup>. В его изображениях «Трансформация» и «Промежуточный опыт», экспонировавшихся в Тибет-хаусе в Нью-Йорке в 2011 г., несмотря на известную рефлексивность, чувствуется подлинное медитативное ощущение, выраженное посредством тонких переходов тона, всплывающих и растворяющихся образов [7].

К этой же группе художников-буддистов можно отнести и творчество российской художницы Елены Болсохоевой, работающей в смешанной технике батика [1].

Третью группу составляют собственно буддийские молитвенные изображения, которые могут создаваться с помощью новых материалов и нести в себе признаки визуальной культуры XXI в. Например, огромные объемные изображения — тханки, созданные в смешанной технике мастером Еше Гомбо, родившимся в Казахстане и ныне живущим в Сан-Франциско [2].

Таким образом, выявление цели создания произведения в качестве критерия для искусствоведческого анализа помогает определить, в каком ключе или профессиональном поле мы можем анализировать изображение: является оно собственно буддийским, произведением на буддийскую тему или использующим образ Будды для иллюстрации собственных размышлений.

### Какую роль в формировании художественного образа играет выбранный мастером новый материал?

Мировой историко-художественный процесс свидетельствует о том, что отношения «художник — материал — художественный образ» изменяются вполне определенным образом. Согласно страницам истории искусства, обычно работа с новым материалом проходит как минимум три этапа: поверхностное использование нового материала, имитация под знакомый материал; раскрытие отдельных, «особенных» качеств нового материала

1 Персональный сайт художницы Sukhi Barber — Appearance/Emptiness.

2 Официальный сайт художника www.padmastudios.com/pema-namdol.



Иллюстрация 1. Будда (набор 3). Церин Ньяндак. 2006 г. Выставка в Тибет-хауз, Нью-Йорк, 2011 г. Фотоархив автора

(от декоративных до конструктивных, композиционных и т. п.) для создания образа; преодоление/преображение/одухотворение нового материала. Классическим примером последнего служит анализ работы с камнем мастеров европейского средневековья (от романского стиля к пламенеющей готике), предпринятый Ван де Вальде. Он выделил в качестве устойчивой тенденции стремление к истощению косного физического тела материала, его отончению, дематериализации, т. е. к одушевлению [3].

Три вышеназванных этапа освоения материала могут быть использованы при анализе изображений Будды в современном искусстве.

Как известно, наиболее остро проблема материала и нового формообразования в целом встала в начале XX в. На фоне общей усталости культуры начался новый пассионарный виток развития искусства. «Провидцы будущего», мастера авангарда, отказавшиеся от фигуративности и предметной формы, стремились выйти на новый уровень осознания мира, новой целостности. Опора на абстрактные формы неизбежно подталкивала их к экспериментам и с материалами. Материал, так же как и форма, должен был бы быть преобразован, но эта задача так и не была решена, поскольку материалы оставались в основном прежними, хотя и появились нововведения в виде инкрустирования в живописный слой бумаги, ткани, стекла и т. д. Позднее, в течение XX в. развитие науки и техники дало возможность художникам осваивать совершенно новые материалы, а также выходить за границы привычных свойств трехмерной физической реальности вообще. Сегодня внутри актуального и современного искусства широко присутствуют све-

товые, звуковые, тактильные инсталляции и т. д., используются достижения нейрофизиологии и квантовой физики. В конечном итоге с середины XX в. понятие «материал» вышло за пределы традиционно определяемых историй искусства границ — появилось стремление художественно освоить качественно иной уровень материи. Инновационными стали попытки освоить вещество в его разных агрегатных состояниях (лед, вода, пар), освоить мирообразующие стихии: вода — воздух — ветер — огонь — земля. Нельзя не отметить обращение художников и к таким феноменам, как свет, не в качестве «освещающего», «проникающего», «излучаемого», а именно как материала создания самого произведения.

Отчасти визуальные размышления авторов произведений, использующих образ Будды, совпадают с общим путем развития мирового художественного процесса.

В этом ключе можно рассматривать световые инсталляции Климента Брие, проецирующие скульптурные образы индонезийского храма Ангкор Ват на листву деревьев. Его попытка погрузить зрителей в мир, где Будды, бодхисатвы, гандхарвы, якши, якшини населяют окружающий нас повседневный мир, может быть понята как раскрытие образного потенциала дыхания ветра, игры светотени на листве деревьев в качестве нового материала. Очевидно, что в данной инсталляции образы полугневных божеств смотрятся более убедительно и органично. Их энергия и пространство жизни, связанное с силами земли и растений, здесь представлены наиболее ярко, а новый материал «работает» на проявление художественного образа с помощью пластики живой светотеневой лепки.

В этом же ключе могут быть рассмотрены произведения художников, создающих работы в духе буддизма с помощью воды, такие как знаменитые тающие композиции из льда Ice Buddha корейского художника Атта Кима (Atta Kim), не раз экспонировавшиеся в Нью-Йорке, или образ Будды, созданный из капель воды Церин Ньяндак (Tsering Nyandak)<sup>3</sup> (Иллюстрация 1).

Их объединяет стремление передать в эстетически привлекательной форме смутное предчувствие единства «видимого» и «невидимого», взаимоотношения «проявленного» и «непроявленного», пусть и превращая онтологические характеристики в буквально поняту метафору.

Что в данном случае могло бы стать критерием «преображенного» материала? Вероятно, то, в какой именно эстетической форме происходит таяние или испарение воды.

На наш взгляд, наличие или отсутствие преобразованного материала (не только в изображении Будды) может в целом стать одним из своеобразных критериев для отличия искусства от креативных поисков или художественных проектов.

### Проявляется ли бытийная многомерность смыслов в художественном образе произведения?

Как и предыдущие, данный критерий может быть отнесен не только к современным изображениям Будды, но и к широкому кругу современных произведений в целом, поскольку многомерность смыслов является одной из важных черт, свойственных подлинному искусству вообще. Имен-

<sup>3</sup> Официальный сайт художницы Tsering Nyandak Art Gallery — Tsering Nyandak Artworks (artscad.com).



Иллюстрация 2. Одно из помещений храма Линь Фуок в г. Далат, Вьетнам. Фотоархив автора. 2019 г.



Иллюстрация 3. Будда в дхармачакра-мудре, Китай. Династия Мин, XV в. Делийский национальный музей, Индия. Фотоархив автора

но это свойство позволяет по-новому осмыслить, заново переживать, осваивать, открывать произведения, созданные в прошлом. Однако в изображениях, включающих в себя религиозно-философские коннотации, бытийная многомерность смыслов как черта, априорно им присущая, обнаруживается и поддается анализу наиболее ясно.

С точки зрения процесса создания произведения этот вопрос может быть сформулирован несколько иначе: каков горизонт события, осмысляемого художником? Смотрит ли художник на фигуру Будды усеченно/одномерно, как на исторического персонажа или ощущает/переживает/прикасается к полноте смыслов, которые присущи этому образу? Видит ли он бытовую канву или может подняться до медитативного, молитвенного осознания Будды? Многомерность смыслов открывает врата в неисчерпаемость художественного содержания, в его беспредельномерность, она проявляется

через систему ассоциаций, метафор, подобий и аналогий, возникающих внутри культурного контекста; через психофизическую многослойность произведения; через фрактальность линий и пластических форм, ритмов частей и целого и т. д.

Как ни странно, но проблемность наличия «художественного образа» характерна не только для произведений современного искусства, включающих в себя буддийскую символику и изображения, но ее можно встретить и в современных буддийских храмах. В основном это касается тех территорий, где художественная традиция в силу исторических причин была прервана. К таковым, например, можно отнести цокольный этаж храма Линь Фуок в г. Далат (Вьетнам) (Иллюстрация 2).

Верхние этажи этого храма, созданного из различных кусков фарфора, несут смешанный стилистический характер, и при всей авангардности используемого материала несут определенную образность, близкую

китайской и вьетнамской народной скульптурной и архитектурной традиции. Цокольный этаж представляет собой с театральной эффектностью залитое зеленым светом пространство, в середине которого располагается Будда Шакьямуни под деревом бодхи, с обратной стороны дерева находится Амитабха яркого зеленого цвета, выполненный из стекла в традиционной вьетнамской стилистике, по периметру центральной композиции располагаются архаты. Будда Шакьямуни и архаты выполнены в духе гиперреализма, ярко-зеленое окружение создано с помощью стекловидной массы и множества искусственных веток, лиан и цветов. Нужно отметить, что с точки зрения буддизма любое изображение Будды, выполненное без нарушений иконографии и иконометрии, приносит благо, а его создание приносит благую заслугу. Не имеет значения для буддизма и материал изготовления, что, например, многократно повторяет в своем трактате один из великих учителей буддизма Цонкапа [4]. Однако мы говорим о вопросах искусствоведческого анализа, и в данном случае неизбежно встает вопрос о том, насколько гиперреализм как стиль, практически лишенный какой-либо степени художественного обобщения, способен передать всю многомерность образа Будды не только как исторического лица, достигшего состояния Пробуждения. Ответ скорее будет отрицательным.

#### Существует ли в произведении феномен «non-finite»?

Эта недосказанность, едва уловимая неоконченность, зазор в произведении, его дыхание, особая неправильность является одним из высших критериев художественности. В нем проявляется одухотворенное мастер-

ство художника наравне с возможностью зрителя «вхождения» внутрь произведения, через него произведение искусства оживает, обретая полноту художественной реальности. В классических произведениях буддизма, так же как и в выдающихся произведениях искусства в целом, «non-finite» — это путь к обретению целостности и одновременно возможность «войти в произведение» как в «открытую систему», даже на уровне обычного зрителя, а не только человека, находящегося внутри буддийской культуры.

Такова, например, еле заметная пространственная пауза мудры (жеста) поворота колеса Учения Будды династии Мин из Делийского музея или минимальный «интервал касания» между опущенной правой рукой Белой Тары и лотосовым пьедесталом в знаменитой скульптуре монгольского мастера XVII в. Дзанабадзара из Музея изобразительных искусств им. Дзанабадзара в Улан-Баторе (Иллюстрация 3). Единая пластическая фигура обоих произведений, образованная межпредметным пространством и осязаемой телесностью, является неперменным критерием подлинных художественных шедевров вне зависимости от времени их создания и может быть присуща и современным изображениям Будды.

В скульптуре «non-finite» может проявляться неожиданным совмещением или переходом друг в друга фактур, отсутствием идеальной симметрии в фигуре, упомянутой межпредметной паузой, в живописи — неожиданным, а иногда и диссонирующим всплеском цвета, композиционными решениями, но каждый раз это будет нечто, что как бы «сбивает» наш взгляд с предсказуемости линии мастера, деталь (чаще всего еле заметная), которая меняет весь смысл или расширяет поле познания произведения.

## Заключение

В заключение хотелось бы отметить, что названные вопросы, очерчивающие критерии искусствоведческого анализа образов Будды в современном искусстве, могут быть значительно расширены и дополнены. Отталкиваясь от первого критерия и понимая, с какого рода произведением мы имеем дело (буддийским, на буддийскую тему или использующим буддийскую образность), способы анализа могут быть дополнены и классическим стилистическим методом анализа, и формальным, иконографическим, иконологическим, и многими другими.

## Список использованной литературы

- [1] Альбедиль М.Ф. Буддийские сюжеты и образы в творчестве Елены Зонхоевой: синтез архаики и современности // Буддийское искусство: традиции и инновации: сб. ст. II Междунар. науч. симпозиума, 4–6 августа 2017, г. Улан-Удэ. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. — 218 с.
- [2] Деменова В.В., Уроженко О.А. Поиск «новой тождественности» в образах современного буддийского искусства и творчество А.Г. Рахметова // Современное буддийское искусство: традиции и инновации: сб. ст. междунар. науч. симпозиума. Улан-Удэ, 25–26 июля 2013 г. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. — С. 33–43.
- [3] Декоративное искусство СССР. — 1965. — № 2. — С. 35–36.
- [4] Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дис. ... канд. ист. наук. — М., 1977.
- [5] Baas Ja. Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today. — California: Univ. of California Press; First edition (September 14, 2005). — 310 p.

- [6] Levine Gregory P. A Long strange journey: on modern zen, Zen art and other predicaments. — Hawaii: Univ. of Hawaii Press, 2017. — 344 p.
- [7] Pema Namdol Thaye. Tibetan Thangka Painting: Portrayal of Mysticism. G. C. Shannon; 1st Edition (January 1, 2000). — 209 p.

## References

- [1] Al'bedil' M.F. Buddijskie syuzhety i obrazy v tvorchestve Eleny Zonhoevoj: sintez arhaiki i sovremennosti // Buddijskoe iskusstvo: tradicii i innovacii: sb. st. II Mezhdunar. nauch. simpoziuma, 4–6 avgusta 2017, g. Ulan-Ude. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2019. — 218 s.
- [2] Demenova V.V., Urozenko O.A. Poisk «novoj tozhdestvennosti» v obrazah sovremennogo buddijskogo iskusstva i tvorchestvo A. G. Rahmetova // Sovremennoe buddijskoe iskusstvo: tradicii i innovacii: sb. st. mezhdunar. nauch. simpoziuma. Ulan-Ude, 25–26 iyulya 2013 g. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2015. — S. 33–43.
- [3] Dekorativnoe iskusstvo SSSR. — 1965. — № 2. — S. 35–36.
- [4] Ogneva E. D. Tibetskij srednevekovyj traktat po teorii izobrazitel'nogo iskusstva: dis. ... kand. ist. nauk. — M., 1977.
- [5] Baas Ja. Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today. — California: Univ. of California Press; First edition (September 14, 2005). — 310 p.
- [6] Levine Gregory P. A Long strange journey: on modern zen, Zen art and other predicaments. — Hawaii: Univ. of Hawaii Press, 2017. — 344 p.
- [7] Pema Namdol Thaye. Tibetan Thangka Painting: Portrayal of Mysticism. G. C. Shannon; 1st Edition (January 1, 2000). — 209 p.

Статья поступила в редакцию 28.11.2022.

Опубликована 30.03.2023.

## Demenova Viktoriya V.

Candidate of Art History, Associate Professor, Institute for the Humanities and Arts, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation  
e-mail: vikina@mail.ru

## Urojenko Olga A.

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Institute for the Humanities and Arts, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation  
e-mail: vikina@mail.ru