

«ПРИНЦИП ТЕЛЕСНОСТИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА ВАДЖРАЯНЫ И ЕГО ВЗАИМОСВЯЗЬ С РЕЛИГИОЗНО- ФИЛОСОФСКИМ ПОЛОЖЕНИЕМ «КАУА» (САНСКР.: «ТЕЛО»)

В. В. Деменова

Уральский федеральный университет имени первого Президента России

Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Российская Федерация

В статье рассматривается буддийская религиозно-философская концепция «трех тел Будды» и ее влияние на смысловую и иконографическую составляющую искусства ваджраяны, – основного направления буддизма на территории исторического Тибета, Монголии, Непала, а также трех буддийских регионов России. Анализируется терминологический аппарат и концептуальный контекст различных буддийских текстов, касающихся феномена «кауа» (санскр.: «тело»). Исследуется термин «изображение» (тиб.: кусук, санскр.: кауа-гура – «тело-форма»), понимаемый традицией буддизма как «опора тела» в практике медитации и одновременно являющийся визуальным воплощением духовных качеств изображенного, что определяет сакральный статус скульптуры и живописных изображений тханка в искусстве буддизма ваджраяны. Выдвигается тезис о том, что взаимосвязь религиозно-философского термина «кауа» (санскр.: «тело») с основными законами формообразования объектов искусства буддийского тантризма в совокупности со спецификой их восприятия адептами буддизма в искусствоведческом аспекте может быть названа «принципом телесности». Данный принцип, в поле искусствоведческих исследований помогающий лучше понять внутреннюю сущность, цель создания и уровни восприятия объектов сакрального искусства буддизма, раскрывается в статье на примере живописных свитков-тханка, скульптуры и архитектурной формы ступы.

Ключевые слова: искусство буддизма, теория искусства Востока, ваджраяна, Будда, трикая.

Введение

В буддологических исследованиях учение буддизма обычно делится на три основных направления: хинаяна (малая колесница), махаяна (большая колесница) и тесно связанная с ней традиция ваджраяны (алмазная колесница). Ваджраяна как самостоятельная ветвь буддизма, предполагающая возможность быстрого достижения состояния пробуждения, формировалась на территории Индии в VII–XII вв., но с XII века ее центром принято считать историческую территорию Тибета и регионы его влияния – Непал, Бутан, Монголию, российские Бурятию, Калмыкию, Туву, где учение ваджраяны является основным видом буддизма. Также ряд ваджраянских школ можно обнаружить в Китае и Японии. Для достижения скорейшего (или мгновенного, т. е. за одну жизнь) пробуждения в ваджраяне были разработаны новые методы и практики тренировки ума и состояния сознания, а также специфические тексты – тантры (отчего еще одним названием данного направления является «тантрический буддизм»). Нужно отметить, что данное обозначение в большей степени характерно для исследовательского корпуса текстов, внутри самого же учения принято говорить о «колеснице мантр» и «колеснице сутр»¹ [1].

Практики тантрического буддизма имеют закрытый характер, поскольку для неподготовленного сознания могут представлять реальную опасность, а тексты (тантры) хотя и являются доступными для чтения в данный исторический период времени, без особых посвящений и наставлений духовного Учителя (тиб. «ламы») не могут быть использованы по назначению. Таким образом, кроме текстовой и визуальной традиции, наиболее важной для ваджраяны является система передачи знания посредством Учителя [2].

Визуальный мир ваджраяны занимает уникальное место внутри буддийского искусства. И хотя основные формы пространственных искусств буддизма были заложены в нем еще в момент рождения, именно в ваджраяне эти формы искусства (живописный и скульптурный антропоморфный образ, а также архитектурно-скульптурное сооружение ступы) достигают своего максимума в качестве искусства, представляющего собой метод, опору для достижения состояния пробуждения, а также визуальную поддержку во время тренировки ума. Несмотря на то что ряд изображений, таких как Будда Шакьямуни или бодхисаттва сострадания Авалокитешвара, можно встретить

¹ В отношении этих терминов Его Святейшество Далай Лама отмечает: «Я не употребляю термины “Малая Колесница” и “Великая Колесница”, поскольку подобная терминология многое усложняет; мне кажется, что уместнее было бы говорить о “Колеснице шраваков” и “Колеснице бодхисаттв”. Дело в том, что термин “Малая Колесница”, или Хинаяна, вовсе не означает нечто второстепенное и потому достойное пренебрежения. В “Мантраяне” представление о том, что посредством “Колесницы шраваков” невозможно преодолеть препятствия на пути к освобождению и вырваться из сансары – круговорота бытия, – считается грубым нарушением тантрических обетов. Посему подчеркивается, что Колесница шраваков достойна глубокого уважения и не должна считаться второстепенной. К тому же с точки зрения практики следует применять все практики всех колесниц, за очень немногими исключениями».

практически во всех направлениях буддизма, визуальный язык ваджраяны серьезно отличается от других направлений как по количеству (пантеон доходит до 500 канонических изображений), так и по иконографии (появление многочисленных изображений, связанных с созерцательной практикой и учением о дхьяни-буддах (татхагатах), чье изображение может быть единичным, а может быть представлено в виде божественного союза со своими супругами (тиб. яб-юм, санскр. майтхуна – «соитие»), появление в подобной же иконографии изображений йидамов (например, Чакрасамвара, Гухьясамаджа, Калачакра и др.), большого количества гневных образов (например, Махакала, Ваджрапани, образы гневных дакинь и т. д.)) [3].

Внешнее разнообразие изображений божеств ваджраяны, огромное количество их атрибутов, их отличность в каждой стране бытования и различные уровни восприятия сакральных образов самими буддистами может произвести впечатление большого визуального хаоса, однако учение ваджраяны, как и в целом буддизма, представляет собой стройную и логически выверенную систему, внутри которой лежат определенные правила и принципы. Эта системная стройность и взаимосвязанность всех ее элементов может быть рассмотрена на примере иерархичности персонажей пантеона в иконографии, или, например, на общем теоретическом искусствоведческом подходе, ставящем перед собой задачу раскрытия смысловых коннотаций сакрального образа, с точки зрения заложенных в нем уровней отражения философско-религиозных феноменов. На основе анализа буддийских текстов, комментариев на них современных учителей этой традиции, а также развитой отечественной и зарубежной традиции буддологии таких «фокусирующих» принципов в искусстве ваджраяны может быть выделено несколько. Вероятно, одним из ключевых религиозно-философских представлений, повлиявших на принципы формирования в искусстве буддизма ваджраяны, стало представление о «кауа» (санскр.: «тело»).

Обзор литературы

С точки зрения стилистического анализа и иконографических исследований искусство ваджраяны хорошо изучено. Первые разработки в этой области датируются еще началом XX века и были сфокусированы в основном на искусстве Тибета, поскольку долгое время в целом искусство ваджраяны рассматривалось прежде всего в региональном ключе и описывалось исключительно как «тибетское искусство». Это труды, касающиеся специфичности пантеона ваджраяны первой трети XX века (А. Гетти, 1914; А. К. Гордон, Ф. Д. Лессинг, Р. Небески-Войковиц, Ю. Н. Рерих «Тибетская живопись», все – 1925; Б. Бхаттачарья «Индийская буддийская иконография», 1931; А. Кумарасвами «Элементы буддийской иконографии», 1935, а также труды Дж. Туччи и многих других).

Вторая половина XX столетия ознаменовалась формированием исследовательских школ, описывающих искусство ваджраяны на основе крупных музейных коллекций и материалов экспедиций, среди которых особо стоит выделить итальянскую школу и работы Дж. Туччи, среди которых ключевой является работа «Тибетские живописные свитки» (1949) [4], школу исследователей, сформировавшихся вокруг Рубин-музея (Нью-Йорк), и исследования Дэвида Джексона «История тибетской живописи» (1996) [5], работы Дебрецени (2012) [6], а также отечественную школу исследователей, рассматривающую уже шире – искусство ваджраяны в региональном аспекте его бытования, на базе крупных собраний буддийского искусства в собраниях Государственного Эрмитажа, Государственного музея Востока, Национального музея Республики Бурятия и ряда других. Это фундаментальные труды и каталоги Ю. И. Елихиной, С. Б. Бардалеевой, С. Г. Батыревой, Э. В. Ганевской, А. Ф. Дубровина, Е. Д. Огневой, Д. В. Иванова, Ц. Б. Бадмажапова, Е. В. Асалхановой, А. Ж. Бальжуровой и многих других.

Ряд аспектов, раскрывающих взаимосвязь иконографии ваджраяны, ее символики и религиозно-философских положений буддизма, изложены в докторской диссертации Ю. И. Елихиной «Проблемы формирования и развития тибетского буддийского искусства XI – нач. XX вв. (по материалам тибетской коллекции Государственного Эрмитажа)» (2022) [7]. В плане методологических подходов, исследователей, касающихся сходной проблематики, необходимо отметить работу Лауры Вейн (2016), рассматривающую на трех примерах тибетской живописи взаимосвязь изображения и сотериологическую цель ее создания в тантризме [8].

Методы исследования

В основу методологии исследования легли принципы школы традиционалистов и их последователей, полагающих, что для выявления внутренних смыслов объектов сакрального искусства необходимо исследование религиозных текстов, в том числе вычленение в них системообразующих религиозно-философских констант, повлиявших на зарождение принципов и форм определенной религии. Исследования ключевых представителей традиционализма (Т. Буркхардт, Р. Генон, А. Кумарасвами, Ф. Шуон, М. Лингс, С. Х. Наср, к этим именам также можно отнести труды Павла Флоренского и др.) заложили методологическую основу искусствоведческих подходов в области описания и анализа объектов сакрального искусства в XX веке. В случае с буддизмом также крайне важным является не только изучение текстологического корпуса в его сопряжении с визуальным каноном и иконографией, но и сам принцип передачи Учения, исследование специфики его методов.

Как уже было отмечено выше, применительно к буддийскому искусству ваджраяны исследовате-

ли в основном использовали иконографический, иконометрический и стилистический способы анализа, т. е. в основном опирались на историко-искусствоведческий подход. На современном этапе обширный корпус буддологических исследований (особо выделим выдающихся отечественных исследователей-буддологов В. П. Андросова, А. М. Донца, С. П. Нестеркина [9–11]), а также корпус размещенных в открытом доступе различных текстов тантрического буддизма и весомая база иконографических и стилистических исследований искусства буддизма позволяют применить методологию традиционализма относительно анализа объектов искусства буддийского тантризма. Этот подход позволяет затрагивать не только вопросы истории буддийского искусства, его стилистики и бытования, верхнего уровня символики, но и глубже заглядывать в смысловые коннотации, заложенные самой религиозной традицией в объектах искусства, чуть лучше понимать типы взаимосвязей эстетического и сакрального внутри буддийской культуры.

Результаты и дискуссия

Представление о трех телах Будды возникло в лоне махаяны в I–II вв. в Индии. Внутри буддийского учения дхармакая (с санскр. «тело закона / учения») рассматривается в соотнесенности с рупакая (с санскр. «тело форм»), которое делится на два: самбхогакая (с санскр. «тело наслаждений») и нирманакая (с санскр. «явленное тело»). Тело закона Будды (дхармакая) невозможно постичь в обычном состоянии сознания, оно описывается как непостижимое с помощью размышления, поскольку постигается прямым видением, оно недвойственно, и его визуальным отражением считается ступа. Самбхогакая является телом, которое доступно видению бодхисаттв, но тем не менее оно имеет ряд иконографических форм, с точки зрения ваджраяны в этом же теле Буддой была изложена тантра. Нирманакая – явленное тело, в форме которого Будда воплощался как царевич Сиддхарха и достиг пробуждения и затем давал учение, а также в иконографическом плане нирманакая представлена наставниками, учителями.

Вероятно, не случайно не постижимое размышлением тело Будды (дхармакая) в практике и искусстве буддизма представлено самой абстрактной объемно-пластической формой – формой ступы. Оставив за рамками данной статьи эволюцию ее формы и предназначения от реликвария (восемь легендарных ступ, в которых был размещен прах (санскр. шарира) Будды Шакьямуни), до многочисленных ступ Тибета, выполнявших роль сакрализации ландшафта, отметим, что, являясь символом дхармакаи (телом учения / Дхармы) и будучи объемно-пластическим объектом, несущим в себе смыслы и архитектуры, ступа являлась «зашифрованным модулем», содержащим в себе всю многомерность буддийского символизма, который рас-

крывается в зависимости от уровня погружения в учение. Ступа как олицетворение «тела дхармы», образ которой уже не доступен обычным существам, абстрактно символична. Три основные части ступы при любых регионально-стилевых особенностях означают тело (основание), речь (купол) и ум Будды (хармика-шпиль). Но несмотря на эту абстрактность, свернутость смыслов, на уровне пропорционирования ступа в своем классическом тибетском облике, где купол заменяется на сосуд, также «незримо» включает в себе и тело Будды в его антропоморфном виде. Титус Буркхардт, описывая скрытый / внутренний антропоморфизм формы ступы, отмечает, что форма ступы есть олицетворение мирового тела Татхагаты, а ее разнообразные уровни символизируют собой разнообразие уровней существования, подобно человеческому телу Будды [12, с. 165]. Эту соотнесенность «тела Будды» и формы ступы как «тела Дхармы» создал в качестве наглядного рисунка художник, исследователь и буддийский практик Роберт Бир. Сделав на основе сопоставления пропорций графическое наложение двух объектов друг на друга, исследователь отмечает, что квадратное основание ступы, состоящее из нижнего пояса стен, трех ступеней, основного фасада, карниза, кромки и вершины, следует тем же иконографическим пропорциям, что и львиный трон Будды. Далее ступени, идущие от основания ступы, соотносимы с со скрещенными ногами в лотосовой или ваджрной асане. Основное тело (сосуд / купол) ступы соотносимо с торсом Благословенного, но главное – это ниша в центре основного объема ступы, где может быть установлено изображение божества, которое точно совпадает с анахатой (сердечной чакрой) Будды. Хармика над куполом представляет его лицо [13, с. 143]. Соотнесенность антропоморфизма «тела Будды» и «тела Дхармы» в форме ступы можно увидеть не только в тибетских чортенах, но и, например, в непальских ступах, форма которых близка к первым индийским образцам, и где существует традиция изображать «глаза Будды» с четырех сторон квадратной хармики. В образе самой знаменитой из ступ подобного рода, ступе Сваямбхунатх в Катманду, телесность ступы становится визуальной очевидностью. Сочетание человеческого «взгляда» ступы и ее абстрактных геометрических форм позволяет скорее ощутить, чем осознать, визуальное указание на то, что собой являет дхармакая, как эта абсолютная природа пробужденного ума бесконечна в своих проявлениях.

Телесность ступы как «тела Дхармы» неочевидна, это телесность другого порядка, телесность, уже не имеющая форм, поэтому она не может быть сведена к какому-то одному символическому прочтению. Абстрактность, геометричность ее форм дают целый веер значений, каждое из которых представляет собой самостоятельную область зна-

ний внутри буддийской философии, и каждое из этих значений является своеобразным системным кодом внутри тантры. К таким смысловым слоям можно отнести тот факт, что оплотнение образа «дхармакаи» в форме ступы происходит на основе плана-мандалы. И именно в системе ваджраяны ступа (тиб. чортен) как объемно-пластическая форма, вобравшая в себя в том числе и смыслы ранних индийских ступ как реликвариев, проявляет в себе смыслы, структуру и функцию ступы, храма и мандалы одновременно, о чем свидетельствует ряд памятников Ладака или знаменитая тибетская ступа XV века в Гьянце, которая даже визуально является и храмом, и чортеном одновременно. Как пространственные и пространственно-архитектурные модели (дворец божества) живописные и графические мандалы очень разнообразны и использовались в передаче самых закрытых (тайных) учений внутри тантры.

Как отмечалось выше, самбхогакая (тело наслаждений) и нирманакая (явленное тело) могут быть изображены в виде различных антропоморфных буддийских образов в живописи и скульптуре.

Как и в ранней махаяне, так и в современный период, тело Будды, его трансцендентная природа может описываться в текстах и наставлениях буддийских учителей с точки зрения двух тел Будды: тело дхармы (дхармакая) и тело цветов и форм (рупакая), которое уже в ваджраяне стало делиться на два: самбхагакая и нирманакая [14, с. 238]. О типе взаимосвязи дхармакаи и рупакаи Его Святейшество Далай-Лама XIV отмечает: «Считается, что у Будды два тела: Дхармакая и Рупакая. Благо других осуществляют посредством возвышенного деяния речи Будды, но подобная речь влияет на учеников, только если она исходит от явленного тела – Рупакаи. По этой причине Рупакая называется “тело для других”. К тому же, чтобы обрести такую Рупакаю, необходимо достичь полного постижения и полной свободы, когда все препятствия растворяются в сфере реальности. Полное постижение и полная свобода составляют Дхармакаю, которая считается осуществлением собственного блага. Таким образом, есть связь между Рупакаей и устремлением принести благо другим, а также между Дхармакаей и устремлением к собственному просветлению» [1, с. 103]. Это объяснение взаимосвязи «непроявленного» и «проявленного» тел Будды на философском уровне имеет непосредственное отношение к особой медитативной практике ваджраяны, называемой «йога божества», которая предполагает после особых ритуалов посвящения и наставлений учителя возможность с помощью визуального воображения практикующего переносить образ божества на собственное сознание и ощущения.

Изображение в таком случае (будь то живописный образ или скульптура) представляет собой «опору тела» медитирующего. Само слово «изоб-

ражение» (тиб. «кусук», на санскрите «кауа-гира») буквально можно перевести как «тело-форма». Этот термин до сих пор является широко применимым в тибетском языке, в специальных трактатах, например, он является одним из главных объектов размышления в тексте Ламы Цонкапы «“Ясное восприятие 35 Будд, очищающих от греха” и “Мера тел богов, называемая Зеркало, в которых ясно видно отражение Победителя”» (XIV в.), который носит иконометрический и иконографический характер. В целом феномен «изображение» рассматривается буддийской традицией с точки зрения относительной и абсолютной природы Будды (относительная и абсолютная истина являются одним из главных предметов размышления в наивысшей школе буддийской философии – мадхьямики). В этой логике Будда есть абсолютная драгоценность, т. к. указывает путь существам к пробуждению, а его изображения являются относительными драгоценностями, но если выполнять практику перед изображением Будды, как перед самим Буддой, то будет накапливаться столько же благих заслуг, как перед самим Буддой [2]. Таким образом, с помощью памятования о том, что изображение имеет относительную природу, преодолевается опасность привязанности практикующего к изображению как таковому. Также отметим, что для высокореализованных практиков и учителей, чей ум развит и натренирован, изображение как опора ума уже не имеет смысла, поскольку и эта привязанность преодолена, а образы уже глубоко отпечатаны в сознании и сердце.

До этого момента изображение играет для практикующего буддиста роль «ку ртен» – sku rten (тиб.) – «опоры тела», наравне с «опорой речи», которыми являются тексты, и «опорой ума», символом которого является ступа. Применение изображения в качестве «опоры тела», как и любая практика или феномен в буддизме, имеет множество смысловых значений и зависит прежде всего от уровня сознания практикующего и его взаимодействия с изображением. Одним из самых глубоких уровней и закрытых аспектов тантры в этом отношении является процесс представления себя в образе божества. Практика «Йоги Божества» является главной практикой в тантризме [15], внутри которого каждый текст и каждое практическое действие должно сопровождаться «посвящением», что накладывает определенные трудности, вернее, очерчивает границы научного познания его аспектов. Однако вопрос о влиянии эстетического / изобразительного на преобразование сознания, выявление механизмов этого процесса лежат в поле научного исследования. Отвечая на этот вопрос в теоретическом смысле, Л. Вьен отмечает, что в процессе визуализации изображение выполняет роль «опоры тела» в том числе потому, что буддисту в своем стремлении искоренить дуалистическое видение необходимо полагаться на

«эго-превосходящие» объекты. Это точно сформулированное положение фокусирует внимание на основной психофизической технике, происходящей во время визуализации, раскрывая ее «отзеркаливающий» механизм. Кроме того, во время медитации человек концентрирует свое внимание на изображенных деталях, символизирующих определенные духовные константы, таким образом, эстетические детали изображенного интериоризируются в этические и духовные реалии того, кто их визуализирует, меняя / преобразуя его природу.

Выводы

Таким образом, для ваджраяны представление о теле (кауа) Будды как о многомерном феномене, который познается разным состоянием сознания, является одним из системных. Амплитуда проникновения этой концепции в изобразительное искусство тантризма чрезвычайно широка, от абстрактных форм ступы, являющейся символом дхармакаи, до практики «Йоги божества», где изображение используется в качестве «опоры тела». Термин, которым обозначается «изображение» – «кауа-гура» – «ку-сук» – «тело-форма», также содержит в себе представление о всеохватном Теле Будды. И на этимологическом, и на философско-смысловом уровне буддийского учения ку-кай-тело является феноменом, с помощью которого фиксируется взаимосвязь всех уровней реальности, а «изображение» – «тело-форма» – в этой цепочке познания оказывается одним из главных звеньев, помогающих человеку раскрыть свое сознание до Тела Закона Будды, которое уже не имеет форм. Это позволяет выделить «принцип телесности» как один из важных доктринальных и эстетических принципов, пронизывающих искусство ваджраяны.

Литература

1. Далай Лама XIV. Гарвардские лекции / Далай Лама XIV; пер. с тибет. яз. и ред. Д. Хопкинса; пер. с англ. М. Малыгиной. – М.: Изд-во Цонкапа, 2005. – 198 с.
2. Ело Ринпоче. Комментарий к тексту «Лама Чодпа» / Ело Ринпоче; пер. с тиб. Ж. Урабханов. – Улан-Удэ: Ринпоче Багша, 2014. – 232 с.
3. Иконография Ваджраяны: альбом / отв. ред. Г. М. Бонгард-Левин. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – 622 с.
4. Tucci, G. Tibetan Painting Scrolls : 3 vols / G. Tucci. – Roma : Libreria Dello Stato, 1949. – 798 p.
5. Jackson, D. P. A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Beiträge Zur Kultur / D. P. Jackson. – Wien : Universitätsbuchdruckerei Styria, 1996. – 456 p.
6. The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa / K. Debreczeny, I. A. Alsop, D. P. Jackson, I. Mengele. – New York : Rubin Museum of Art : University of Washington Press, 2012. – 320 p.
7. Елихина, Ю. И. Проблемы формирования и развития тибетского буддийского искусства XI – начала XX в. (по материалам тибетской коллекции Государственного Эрмитажа) : автореф. дис. ... д-ра культурологии / Ю. И. Елихина. – СПб., 2022. – 783 с.
8. Wein, L. Translating the Tibetan Buddhist «Thangka» / L. Wein // The Tibet Journal. – 2016. – Vol. 41, № 1. – P. 9–64.
9. Андросов, В. П. Буддизм Нагарджуны: религиозно-философские трактаты / В. П. Андросов. – М.: Восточная литература, 2000. – 798 с.
10. Донец, А. М. Буддийское учение о медитативных состояниях в дацанской литературе / А. М. Донец. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2007. – 150 с.
11. Нестеркин, С. П. Личность в буддизме махаяны / С. П. Нестеркин; отв. ред. С. Ю. Лепехов. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – 243 с.
12. Буркхардт, Т. Сакральное искусство Востока и Запада: принципы и методы / Т. Буркхардт; пер. с англ. Н. П. Локман. – М.: Алетея, 1999. – 213 с.
13. Бир, Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов / Р. Бир; пер. с англ. Л. Бубенкова. – М.: Ориенталия, 2011. – 428 с.
14. Андросов, В. П. Индо-тибетский буддизм: энциклопедический словарь / В. П. Андросов. – 2-е изд. – М.: Фонд содействия буддийскому образованию и исследованиям, 2023. – 407 с.
15. Чже Цонкапа. Большое руководство к этапам Пути Пробуждения. Т. I-II / Чже Цонкапа; пер. с тибетского языка А. Кугавичуса; под общ. ред. А. Терентьева. СПб.: Нартанг, 2023. – 1712 с.

Деменова Виктория Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург), e-mail: vikina@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2348-8817

Поступила в редакцию 7 июня 2026 г.

“THE PRINCIPLE OF CORPOREALITY” IN VAJRAYANA ARTWORKS AND ITS RELATIONSHIP WITH THE RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL CONCEPT OF “KAYA” (SKR.: “BODY”)

V. V. Demenova

*Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,
Ekaterinburg, Russian Federation*

This article examines the Buddhist religious and philosophical concept of the “three bodies of the Buddha” and its impact on the semantic and iconographic aspects of Vajrayana art – the main branch of Buddhism in the territory of historical Tibet, Mongolia, Nepal, as well as three Buddhist regions of Russia. It analyzes the terminological apparatus and conceptual framework of various Buddhist texts related to the phenomenon of “kaya” (Sanskrit: “body”), as well as the term “image” (Tibetan: kusak, Sanskrit: kaya-rupa – “body-form”). In Buddhist tradition, this term refers to both the support for the body in meditation practice and the visual representation of spiritual qualities. This understanding defines the sacred status of sculpture and thangka paintings in Vajrayana Buddhist art. The article puts forward the thesis that the interconnection of the religious and philosophical term “kaya” with the fundamental laws of form-creation in Vajrayana art objects, combined with the specifics of their perception by Buddhist practitioners, can be understood as the “principle of corporeality” from an art-historical perspective. In the field of art history research, this principle helps to better understand the inner essence, purpose of creation, and levels of perception of Buddhist sacred art objects. It is revealed in this article through the example of pictorial scrolls (thangka), sculpture, and the architectural form of the stupa.

Keywords: Buddhist art, Eastern art theory, Vajrayana, Buddha, Trikaya.

References

1. Dalay Lama XIV. Garvardskie lektsii [Harvard Lectures]; per. s tibet. yaz. i red. D. Khopkinsa; per. s angl. M. Malyginoy. Moscow : Tsongkhapa, 2005. 198 p.
2. Elo Rinpoche. Kommentariy k tekstu “Lama Chodpa” [Commentary on the text “Lama Chodpa”]; per. s tib. Zh. Urabkhanov. Ulan-Ude: Rinpoche Bagsha, 2014. 232 p.
3. Ikonografiya Vadjhrayany [Vajrayana Iconography]: al'bom / otv. red. G.M. Bongard-Levin. Moscow: Design. Information. Cartography, 2003. 622 p.
4. Tucci G. Tibetan Painting Scrolls: 3 vols. Roma: Libreria Dello Stato, 1949. 798 p.
5. Jackson D.P. A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Beiträge Zur Kultur. Wien: Universitätsbuchdruckerei Styria, 1996. 456 p.
6. The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa / K. Debreczeny, I.A. Alsop, D.P. Jackson, I. Mengele. New York: Rubin Museum of Art: University of Washington Press, 2012. 320 p.
7. Elikhina Y.I. Problemy formirovaniya i razvitiya tibetskogo buddiyskogo iskusstva XI – nachala XX v. (po materialam tibetskoy kollektzii Gosudarstvennogo Ermitazha) [Problems of the Formation and Development of Tibetan Buddhist Art in the 11th – Early 20th Centuries (Based on the Tibetan Collection of the State Hermitage Museum)]: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii. Saint Petersburg, 2022. 783 p.
8. Wein L. Translating the Tibetan Buddhist “Thangka” // *The Tibet Journal*. 2016. Vol. 41, № 1. P. 9–64.
9. Androsov V.P. Buddizm Nagardzhuny: religiozno-filosofskie traktaty [Buddhism of Nagarjuna: Religious and Philosophical Treatises]. Moscow: East Literature, 2000. 798 s.
10. Donets A.M. Buddiyskoe uchenie o meditativnykh sostoyaniyakh v datsanskoy literature [Buddhist Teaching on Meditative States in Datsan Literature]. Ulan-Ude: BSC SB RAS, 2007. 150 p.
11. Nesterkin S.P. Lichnost' v buddizme makhayany [Personality in Mahayana Buddhism]; otv. red. S.Y. Lepekhov. Ulan-Ude: BSC SB RAS, 2011. 243 p.
12. Burkkhardt T. Sakral'noe iskusstvo Vostoka i Zapada: printsipy i metody [Sacred Art of the East and West: Principles and Methods]; per. s angl. N.P. Lokman. Moscow: Aletya, 1999. 213 p.
13. Bir R. Entsiklopediya tibetskikh simvolov i ornamentov [Encyclopedia of Tibetan symbols and ornaments]; per. s angl. L. Bubenkova. Moscow: Orientaliya, 2011. 428 p.
14. Androsov V.P. Indo-tibetskiy buddizm [Indo-Tibetan Buddhism]: entsiklopedicheskiy slovar'. 2-e. izd. Moscow: Foundation for the Promotion of Buddhist Education and Research, 2023. 407 p.

15. Chzhe Tsonkapa. Bol'shoe rukovodstvo k etapam Puti Probuzhdeniya [A Comprehensive Guide to the Stages of the Path of Awakening]. T. I–II; per. s tibetskogo yazyka A. Kugyavichusa; pod obshch. red. A. Terent'eva. Saint Petersburg: Nartang, 2023. 1712 p.

Victoria V. Demenova – Cand. Sc. (Art History), Associate Professor of the Department of Art History and Museology, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg), e-mail: vikina@mail.ru

Received June 7, 2026

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Деменова, В. В. «Принцип телесности» в произведениях искусства ваджраяны и его взаимосвязь с религиозно-философским положением «каа» (санскр.: «тело») / В. В. Деменова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2026. – Т. 26, № 2. – С. 61–67. DOI: 10.14529/ssh260307

FOR CITATION

Demanova V. V. “The principle of corporeality” in vajrayana art-works and its relationship with the religious and philosophical concept of “kaya” (Skr.: “body”). Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities, 2026, vol. 26, no. 3, pp. 61–67. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh260307
