

## Изображенията на Тара в системата на Атиша. Семантика на цветовете в тибетската иконография

Теодора Тутекова

**Резюме:** В статията „Изображенията на Тара в системата на Атиша. Семантика на цветовете в тибетската иконография“ е направен кратък исторически преглед на въвеждането и развитието на почитанието към Тара в тибетския будизъм. Разгледани са отделни иконографски традиции в изобразяването на линията на 21 Тари. Фокусът е върху школата Гелуг и следваната от нея система на великия учител Атиша. Представено е традиционното описание на образите на проявленията на божеството и е направена съпоставка със символиката на цветовете в Калачакра.

**Ключови думи:** Тибет, цветове, изкуство, танка

**Теодора Тутекова** е в МП „Сравнително изкуствознание“, НБУ. Авторът има интереси в областта на семиотика на цветовете и изграждането на цветови кодове в различни културни и религиозни модели, към употребата на цвета в иконографски системи и ритуални практики като носител на смисъл и „подкрепа“ за извършването им, също така и в по-широкото поле на интердисциплинарните изследвания на взаимните влияния и съотнасяния на различни култури. имейл: [matenai@abv.bg](mailto:matenai@abv.bg)

## Кратка предистория

Първите контакти на Тибет с будизма датират вероятно от II-III в., но навлизането му официално се свързва с управлението на Сонгцен Гампо през VII в. Легендата разказва, че той имал две съпруги – китайска и непалска принцеси, едната от които донесла със себе си статуетка на Тара. Именно на тях се приписва и първоначалното „представяне“ на култа към Тара<sup>1</sup> в Тибет.



*Бяла и Зелена Тара, XV- XVI в.<sup>2</sup>*

Легендата ги смисля като еманации съответно на Зелената и Бялата Тара. Същият владетел е „отговорен“ и за усъвършенстването на тибетската писмена система, в основата си заимствана от древното царство Шанг-шунг, наред със силни хотански влияния. Това дава възможност да се случат и първите преводите на санскритски будистки текстове, макар първоначално те да са малобройни.

<sup>1</sup> Култ в широкия антропологичен смисъл – съвкупността от медитативни практики, ритуали на почитание, текстове, легенди и изображения, гравитиращи около божеството в различните негови форми.

<sup>2</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White\\_Tara\\_and\\_Green\\_Tara.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_Tara_and_Green_Tara.jpg)

Първата голяма вълна на будизма навлиза в Тибет благодарение на учителя Падмасамбхава /VIII в./, или Гуру римпоче, както е известен сред тибетците. Той е основател на традицията Нийнigma или „старите преводи“. Следва период /VIII-X в./ на вътрешни междуособици, противопоставяне срещу будизма от страна на местната религия бон, но също така и период, през който в Земята на снеговете навлизат по разни пътища и чрез различни линии на предаване будистки текстове и учения.

През X в. се очертава по-благоприятно време за укрепването на Дарма и много нови учители са поканени от Индия, за да превеждат и предават Учението. Вероятно в този период вече е осезаема и необходимостта навлезлите дотогава отделни учения, практики и текстове да се изчистят от противоречия и да се хармонизират в едно поцялостно разбиране на Дарма. Този период е известен като времето на „новите преводи“. Именно тогава се оформят традициите на школите Сакия, Кагю и Кадам. По късно – през XIV в., въз основа на последната лама Цонкапа основава традицията Гелуг или както се наричат „нови кадам“.

Обособяването на тези традиции и избистрянето на будисткото учение съвпада с пребиваването в Тибет на индийския учител Дипанкара Шриджняна или както е известен с тибетското си име лама Атиша /982-1054/.



*Лама Атиша, нач. XIX в.<sup>3</sup>*

Великият индийски учител е специална фигура в тибетския будизъм и се ползва с огромен авторитет сред всички школи, но най-вече тази на Кадам, за чийто основател се приема. За ролята на Атиша в развитието на тибетския будизъм е изписано много, но с оглед на тази тема трябва да се спомене следното. Биографията, както и легендите, обгръщащи неговата личност, му приписват една неизменна преданост към богинята Тара. Разказва се, че тя е

<sup>3</sup> <https://www.himalayanart.org/items/57077>

негов личен покровител от ранно детство, животът му е изпълнен с видения и напътствия от нейна страна. Именно на Тара преданието приписва импулса, който довежда Атиша в Земята на снеговете. Тя прави пророчество, че ако отиде там, той ще донесе голяма полза на жителите на тази земя и ще разсее дълбокия мрак, в който те живеят, също така обаче това ще съкрати и продължителността на живота му. Предвиждането се сбъдва и Атиша през годините, прекарани в Тибет, превежда голямо количество текстове, дава множество учения, съставя много авторски, както бихме ги нарекли днес, текстове, придържайки се към основната мисия на живота си – възраждане на Махаянската линия на предаване на Ученията и реализиране на ученията за Бодичита. Легендите, както и повечето изследователи, неизменно свързват името на Атиша с широкото разпространение, което почитанието на Тара в различни нейни форми придобива в следващите векове.

### **Почитание на Тара**

Както казахме, легендата отнася първоначалното представяне на Тара в Тибет към съпругите на Сонгцен Гампо през VII в.

Към VIII в. вече има сведения за макар и малко преведени санскритски текстове, свързани с Тара: молитва, наречена „Майката на Авалокитешвара“, „Сто и осем имена на богинята Тара“ и „Възхвала на Благородната Тара, която спасява от Единадесет големи беди“ с автор Чандрагомин /Beyer 1988, с.12/. В по-ранните индийски версии „големите беди“ са осем, свързани най-вече с външни или физически опасности. Тибетското разбиране ги доразширява и по-късно Тара вече „пази последователите си от Осемте и Шестнадесетте големи ужаса, като последните включват първите, към които се добавят съмнение, похот, алчност, завист, неверни възгледи, омраза, заблуда и гордост“ /Beyer 1988, с.231/.

Химни, свързани с Тара, се превеждат чак до XIV в., като повечето се отнасят към епохата по време и след пребиваването на Атиша. Успоредно с това се създават и собствено тибетски текстове. Така сред 240-те отделни химна в тибетския будистки канон – Кангюр (Словата на Буда) и Тенгюр (коментари върху Словата на Буда), има поне 40 химна, посветени на Тара и нейните възплъщения.

Голяма популярност сред тях има „Химн на двадесет и една Тари“, който е може би най-широко разпространеният в по-късно време. В Тенгюр наред с него обикновено присъстват и текстове на индийския автор Суриягупта /вероятно VII в./, които се мислят като коментари към химна. Интересното в тях е, че към всяка строфа от химна, посветена на възхвала на отделно проявление на Тара, Суриягупта прибавя детайлно

визуално описание на съответното възплъщение /„Гимны...“ 2009, с.22 /. Тези коментари оказват голямо влияние върху иконографията на Тара.

В края на XI в. неизвестен преводач съставя текст, наречен „Убежище в двадесет и една Тари“, а през XII в. се превежда друг базов за култа текст – „Тантрата, източник на всички ритуали, свързани с Тара, майката на татхагатите“. След малко повече от век Тара вече е мислена като майката на тибетския народ. С процъфтяването на школата Гелуг и института на Далай лама все повече авторитетни учители и манастири, следвайки примера на Атиша, определят Тара като свое висше божество-закрилник. С нарастването на популярността на Тара, за съжаление, все по-трудно се проследяват отделните линии на навлизане на практиките на нейното почитание.

Самият Атиша е автор на 117 труда, само четири от които са посветени на Тара. „Именно върху тях обаче е изградена почти цялата структура на нейния тибетски култ и те включват едни от най-популярните химни в нейна чест, които са добавени в почти всички ритуали около нея.“ /Beuer 1988, с.12/. Същият автор посочва, че от 77 индийски текста, преведени от Атиша, само шест са свързани с богинята. Лама Атиша пише „Призив към Бялата Тара“ – който, заедно с няколко други текста, оформят цикъл наречен „Измама на смъртта“; и два „Призива към Зелената Тара“, които стават модел за бъдещи подобни текстове. Както вече се досещате – около всеки от тях се формират и отделни линии на почитание на двете Тари. Атиша съставя и един кратък текст, наречен „Химн за Тара като Трите съкровища“, за който ще стане дума по-късно. Тук само трябва да спомена, че освен възхвала на Тара тези стихове имат и своеобразен декларативен характер относно нейната значимост в будисткия пантеон.

Вероятно вече се чудите защо ви занимавам с преводи на текстове в работа, посветена на иконографията? Това е неминуемо с оглед на характера и естеството на тибетската художествена традиция.

### **Що е то танка?**

Танка, както се наричат тибетските свещени изображения, имат функции, доста сходни на тези на иконите и стенописите в християнството. Тези изображения обаче имат по-голяма относителна тежест в случването на дарма-практиката на будиста, отколкото иконите имат в религиозната практика на християнина.

Дарма-практиката в тибетския будизъм, в отделните ѝ разновидности, в огромната част от случаите е свързана не само с извършването на определени ритуални действия, рецитация на словесни формули и мантри, но и с изискването за изграждане

на ясен и детайлен образ в съзнанието на практикуващия, т.н. визуализация, на божество/божества или цели визуални структури, свързани с извършваната практика.

*Дърво на убежището, школа Гелуг, XIX в.<sup>4</sup>*



По традиция Ученията и наставленията за практикуване се предават устно от учител на ученик. Така практикуващият трябва да запомни реда за извършване на практиката, да наизусти съответните текстове и мантри и да запамети образа на медитативното божество. Последното – представянето на образа на божеството става именно чрез танка. Това превръща свещените изображения не само в сакрални предмети, „освещаващи“ пространството, в което се намират, или разказващи значими будистки истории, с повече или по-малко морално-

дидактичен оттенък, но в задължително и базисно условие за случването на дарма-практиката изобщо. Това е особено валидно за мирянската част от практикуващите будисти, които често през вековете са били неграмотни и поради това, лишени от пряк достъп до свещените текстове. За тях досега чрез съзерцание и запаметяването на образите от танката, наред с устните инструкции на учителя са били основата на личната практика. Счита се също, че поръчването на изработка на танка носи духовни заслуги /Jackson 1984, с. 10/.

Макар в стилово отношение тибетската художествена традиция да е силно повлияна, естествено, първо от индийската, а в последствие и от други, съседни на Тибет региони като Кашмир, Китай и Непал, например, който развива богата и

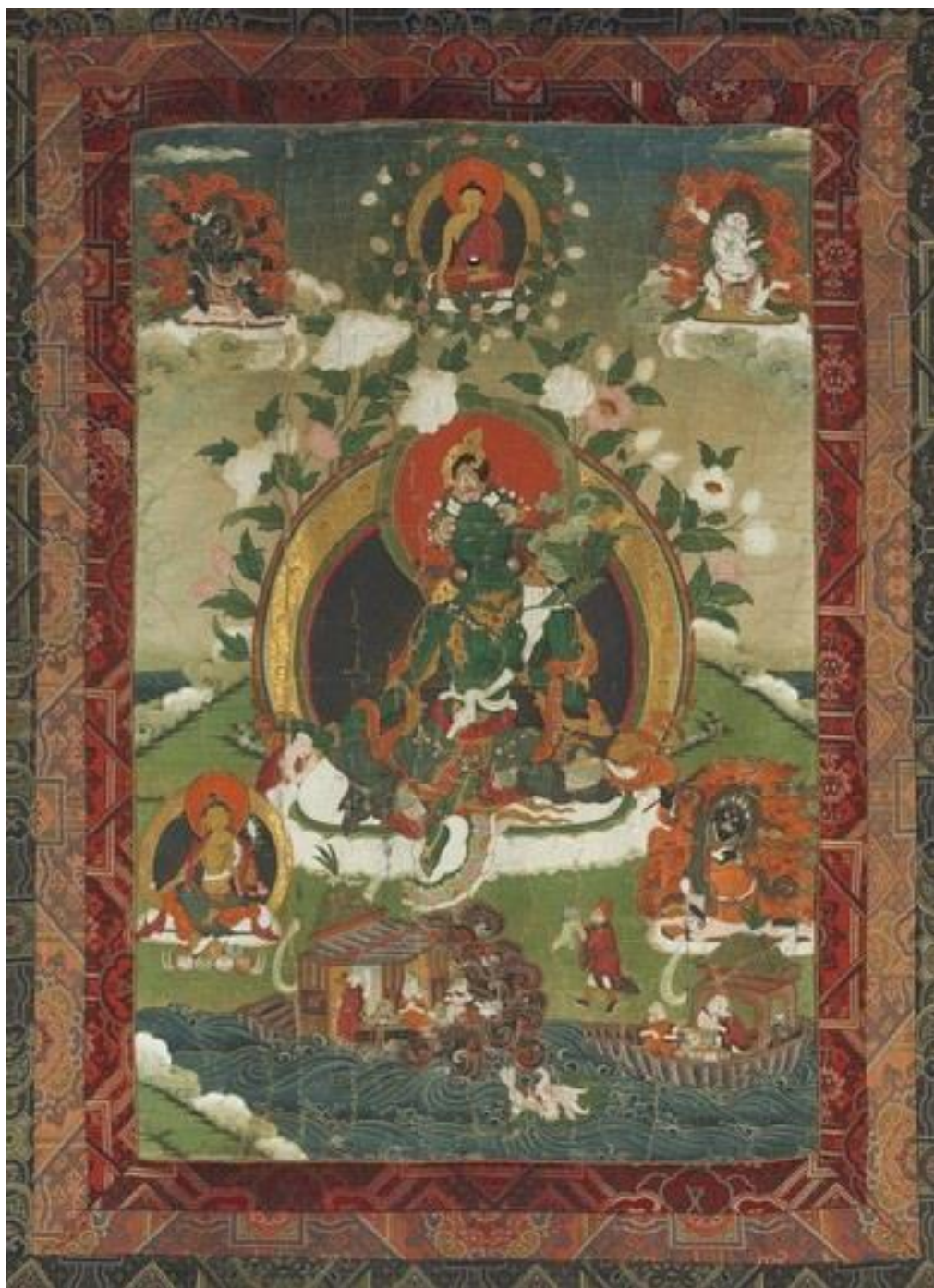
<sup>4</sup> <http://www.himalayanart.org/items/94397>

специфична художествена школа, ролята на танка като представяща медитативните божества в съразмерни, красиви и „правилни“ образи – всичко това се мисли като еднозначно, в крайна сметка предопределя много близкото следване на ученията и свещените текстове от страна на художниците. Докато християнските иконописци, особено в западната традиция, имат относителна свобода при изграждането на образа, тъй като целта им е постигане на определено внушение, определен отклик и „молитвено състояние“ в душата на вярващия, то тибетските художници имат ангажимента да създават образи, който са „ртен“ (тиб. опора) за ума – „физическо представяне и възплъщение на едно просветлено тяло, реч и ум“ /Jackson 1984, с.25/, т.е. те се основават на предаденото в текстовете. В този смисъл, в тибетския будистки контекст визуалното следва текстуалното, а свободата на художниците е в подбора на второстепенни фонове елементи, в наслагването на допълнителни символи или в подбора на образи и символи, които се считат за взаимозаменяеми в отделни йерархични и символни редове, които да бъдат включени в по-сложни иконографски композиции. Този подбор вероятно също е бил ситуационно обусловен, но в исторически план най-често този контекст остава скрит за нашия поглед.

Казаното в пълна сила важи за текстовете и практиките, свързани с Тара, както и за нейната иконография.

Споменатият вече Ст. Байер твърди, че иконографията на Тара в тибетски текстове се свързва още с Нагарджуна. Дали образите наистина се коренят в учение на митичния будистки учител, на когото легендата приписва 600-годишен живот, някъде между II и VIII в., или впоследствие тибетските монаси са се опитали да й придадат допълнителна тежест, отнасяйки я към легендарен авторитет, не се наемам да твърдя. Но тъй или иначе приписваните на Нагарджуна цитати дават достатъчно ясна представа за тълкуването и символната натовареност на нарисуваните или медитативно извикани образи на божествата, в случая на Зелената Тара: „Обяснение на пълната чистота на визуализацията“.

*Едно лице на Върховната дама – т.е. Тара, е разбирането на всички събития като едно единствено познание. Зеленият цвят на тялото ѝ е сила във всичките ѝ действия. Двете ѝ ръце са разбирането на двете истини: дясната ѝ ръка е конвенционалната истина, лявата ѝ ръка е абсолютната истина. Десният ѝ крак е изпънат и затиска всички дефекти на Мара; левият крак, който е прибран, [представява] разбирането за всички качества. Нейното украшение с всички орнаменти е завършеност на натрупването на заслуги и знания. Нейната дясна ръка в отдаващия жест е завършекът на усъвършенстването на милосърдието; лявата ѝ ръка в защитния жест е защитата на всички същества от ужаса... а престолът ѝ на многоцветен лотос е притежание на същността на Състраданието. /Beyer 1988. с.80/.*



*Зелена Тара, XIX в.<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> <https://www.himalayanart.org/items/30653>

## Иконографски традиции в изобразяването на 21-те Тари

И все пак, когато говорим за тибетски божества, необходимо е да уточним, както казва Ал. Берзин, че те

*не се явяват всемогъщи творци или някакви същества, родени в състоянието на тотално божествено наслаждение. Те са по-скоро свръхестествени мъжки или женски образи, в които будите се проявяват, за да помагат на хора с различни предразположения да преодолеят своите недостатъци и да реализират своите способности. Всеки такъв облик на Буда проявява чрез себе си и напълно просветленото състояние, и едно от неговите специални качества, като състрадание или мъдрост. /Берзин 2002, с.7/*

Трябва още веднъж да подчертаем, че образът на Буда или божество, такъв, какъвто го виждаме изобразен на танките – самостоятелно, като изявен модел на различни негови еманации или в някакъв структуриран модел на отношение между различните класове и семейства, – е образецът за медитативната практика. Очаквано, всеки детайл в едно такова изображение е натоварен с определена символика, която демонстрира естеството на изобразяваното, характеристиките на неговите „специални качества“, за които говори Ал. Берзин.

В тибетската художествена традиция се наблюдава вариативност в използването на символи като кодификатори на определени значения. Едни и същи качества и характеристики на даден образ може да се представят посредством различни символи, както и един знак, атрибутиран към различни образи, може да променя своето значение. Това понякога създава затруднение при тълкуването на цялостната символика в танките, особено ако не разполагаме с подходящо контекстуализиране. От друга страна, обаче именно това дава възможност за напластяване на множество значения в рамките на едно изображение, и както ще видим след малко в отделните традиции за представяне на двадесет и едно проявления на Тара, прави възможно приоритизирането, а също и „съкращаването“ на цели символни редове, без това да означава съкращаване в смисловата натовареност.

Повлияни на първо място от индийските си първообрази, най-честите такива кодификатори на смисъл в тибетската иконографията са: броят на лицата и ръцете на божеството; позата и жестовете, с които се изобразяват; атрибутирането им чрез украшения, дрехи, предмети, също животни или демонични образи в определена композиция. Не на последно място, разбира се, са цветовете – всеки буда и божество, във всичките им възможни иконографски форми имат определен цвят на тялото, различен от телесния, с който по правило се изобразяват човешките същества.

Екип от американски изследователи, работещи по проект на Рубин музей, Ню Йорк, САЩ, разграничават четири основни иконографски модела в изобразяването на 21-те Тари.<sup>6</sup>



*21-те Тари, Традиция на Чьогур Лингпа, XIX в.<sup>7</sup>*

**Традиция на Чьогур Лингпа (1829-1870)** – следва много близо традицията на Джигме Лингпа (1729/30-1798). Специална характеристика на системата, известна като „Чоглинг Тара отстраняваща всички страхове“, е поставянето на Зелената Тара като първа и централна част в композицията от 21-те Тари.

<sup>6</sup> <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=1239>

<sup>7</sup> <https://www.himalayanart.org/items/60618>



*21-те Тари, Традиция на Садана – саммучия, XVIII в.<sup>8</sup>*

**Традиция на Садана – саммучия** – причината да се обособи като отделна система е, че тези танки не се вписват в нито в системата на Суриягупта, където всяка форма на Тара има различен външен вид, цвят, брой глави, оръжия, атрибути и т.н., нито към тази на Атиша, където всяка Тара държи ваза в дясната си ръка.



*21-те Тари, Традиция на Суриягупта, недатирана<sup>9</sup>*

**Традиция на Суриягупта** – свързва се с името на кашмирски учител, известен с популяризирането на множество и различни практики, свързани с Тара. Тя представя най-сложният иконографски модел и в най-пълна степен отразява коментарите върху текста „Химн за двадесет и една Тари“. Тук са включени всички символни редове, които са типични за тибетската иконография.

<sup>8</sup> <https://www.himalayanart.org/items/57646>

<sup>9</sup> <https://www.himalayanart.org/items/35112>

## Традиция на Атиша

Композицията на тези изображения включват един централен образ на Зелена Тара, заобиколен от двадесет по-малки. Това е най-характерната подредба в тибетската иконография при по-сложни композиционни модели /Jackson, 1984, стр. 26/. Всички проявления на Тара са в една и съща поза, атрибутирани по един и същи начин – с лотос в лявата ръка и съд за нектар в дясната. Очевидно е, че именно в тази система цветът, като носител на смисъл, е изведен на преден план в най-голяма степен, тъй като отделните проявления на Тара се различават единствено по цвета на тялото и на съдовете с нектар.

И все пак, – какво означават цветовете? Както вече стана дума, в почитанието на Тара се оформят отделни традиции и практики. Същото важи и за формата на 21-те Тари. Всяка от тях има – в текстовете и в устното предаване на практиката – свое име, мантра /вариативна форма на тази на Зелената Тара/, наративност и основна функция. Това най-ясно е отразено в споменатия вече „Химн на 21-те Тари“.

В търсене на символиката на цветовете неизменно се нуждаем от „опора“ в своите разсъждения. Такава може да намерим в едно учение, имащо изключително място в тибетската култура – това за Калачакра.

XI в. е преломен в историята на Тибет и присъщия му будизъм. По това време се разпространява Учението на Калачакра, считано и до днес за основополагащо, високо и ползотворно. „Колелото на времето“, както се превежда, всъщност, освен всичко друго, е и философско учение за време-пространството, както бихме го интерпретирали днес. Тази сложна философска и символна концепция способства не само за „пренареждането“ на цялостната представа за вселената в тибетската култура, но се явява и основа за изграждането на цяла символна мрежа – във вертикален и хоризонтален план, и в крайна сметка нейното влияние прониква във всички нива на тибетската будистка култура. То се причислява към класа на тантра ученията и ето какво казва Ал. Берзин:

*Всички форми, които се представят в тантра, имат няколко цели и всяка тяхна част или цвят имат много нива на символизъм. Тяхната сложност отразява природата на „ставането“ Буда. Необходимо е Будите да поддържат в ума си пълния набор от своите постижения и качества едновременно – така, че да могат да ги използват ефективно в полза на другите [същества].” /Берзин 2002, с.10/.*

Така за „опора“ при разглеждането на цветовете ще ползваме основната символика, така както е представена в Калачакра. Допълнително има свидетелства, че към XV-XVI в. вече може да говорим за иконометрична система, основана върху

Калачакра и коментари върху нея. Разбира се, иконометрията засяга пропорциите при изобразяването на тялото, речта и ума на Будите, или въпросните „ртен“ за които стана дума. Основателно е тогава да предположим, че източник за „достоверното“ обозначаване чрез цветове също изхожда от тази концепция /Jackson 1984, с.144/.

Необходимо е, също така да отчетем финото преплитане, от една страна, на чисто художническото разбиране и обозначаване на цветовете и символното такова. В своята работа „Тибетските танки“ Д. и Дж. Джаксън посочват, че майсторите на танки имат своите названия на цветовете в зависимост от минерала или съединението, от което се изготвят боите. Има също така изградени системи и названия за смесването на основните цветове. Откриват се и системи от буквени означения на отделните цветове при изготвянето на големи танки, където майсторът обикновено работи с чираци. Последното, разбира се, има значение основно за техническото изпълнение. Въпреки че има отделни названия за смесените цветове в художническата практика, символното значение може да се разглежда като комплекс от смисловото наточаване на основните цветове, по примера на обяснението на Будагухия. Той казва за цвета на Зелената Тара:

*Зеленият външен вид: това означава, че цветът става зелен чрез смесване на бяло, жълто и синьо и тези цветове символизират съответно функциите на успокояване, увеличаване и унищожаване. Обединяването на всичко това означава изпълнение на всяка функция, действие. /Beuer 1988, с.279/.*

По същия начин, в традиционното за школата Гелуг – изхождащо от лама Атиша – предаване на практиката 21-те проявления на Тара се описват, наред с цялостното разбиране и „облик“ на отделното проявление, с основните символни цветове – например „червено-жълта“, вместо оранжева. При предаването се спазва определена последователност, която кореспондира и с „Химн на 21-те Тари“. Тук привеждам само словесното описание на цвета на тялото на божеството и на съда с нектар, който държи, групирани по цветове. Номерирането съответства на поредността в устното предаване. При изграждането на композицията на танките се спазва същият ред, като фигурите са разполагат по часовниковата стрелка /Beuer 1988, с.334/:

#### **Червен цвят на тялото**

- *Ред* – *цвет на тялото* – *функция* – *съд*
- 1. червен – унищожаване демоните – червен
- 10. червен – контролира демоните и смущенията – червен
- 16. червен – увеличаване на мъдростта и интелекта – червено-

ЖЪЛТ

- 20. червен – предпазва от заразни болести, треска – червен  
съд
- 13. пламнал огън – защита от препятствия и пречки – червен  
съд
- 17. червено-жълт – умиротворява демони и препятствия – жълт съд
- 5. жълто-червен – увеличава продължителността на живота – червен
- 8. червено-черен – унищожават демоните и враговете – червен
- 6. червено-черен – контролира демони и призраци – син съд

#### **Бял цвят на тялото**

- 2. Бял – умиротворява болести и пречки – бял
- 18. Бял – умиротворява старейшината на нагите и змиите  
– бял
- 19. Бял – успокоява страдания и кошмари – бял
- 15. Бял – пречиства грехове и страдания – бял
- 21. Бял – изпълняваща съвършено всички действия, излъчва  
многоцветна светлина – зелен

#### **Черен цвят на тялото**

- 7. черен – победа над другите (хора) – черен
- 14. черен, гневно лице – подтиква пречките – син

#### **Жълт цвят на тялото**

- 4. жълт – власт над живота и смъртта на човека – бял
- 3. жълто-златен – удължава живота и просперитета – жълт
- 12. златно-жълт – носеща просперитет – бял
- 11. пречистено злато – успокоява страданието на бедността – жълт

#### **Зелен цвят цвят на тялото**

- 9. зелен – предпазва от всички злини – бял

Съдът, с който са атрибутирани образите, заслужава внимание, тъй като се приема, че съдържа божествен нектар, есенция на благословията на божеството. В този смисъл, може да разбираме неговия цвят като знак за това, което божеството „отдава“

на последователите, резултатът на неговото действие. Докато цветът на тялото характеризира неговата природа.

В предаването на практиката на 21-те Тари, според традицията на Атиша, връзката на цветове и функциите на отделните проявления на богинята, явно съвпадат с описанията в Калачакра:

- Бяло – умиротворяване и успокоение
- Жълто – обогатяване и увеличение
- Червено – подчиняване и възпиране
- Черно/ тъмно синьо – унищожение или елиминиране

Интерес тук представляват „смесените цветове“, като жълто-червен и червено-жълт. И в двата случая става дума за оранжево, разбира се, но интересно е как може да „прочетем“ образа на божеството, имайки предвид зададената му функция. В случай 5. „жълто-червената“ Тара, държаща червен съд, увеличава продължителността на живота. Ако отчетем значенията на Калачакра, може да се каже, че това проявление на Тара увеличава (жълто) живота чрез възпиране (червено) на неблагоприятните фактори. Докато 3. жълто-златната Тара, държаща жълт съд, удължава (жълто) живота и просперитета чрез увеличение (жълто) на благоприятните фактори. Докато 17. червено-жълтата Тара умиротворява/възпира (червено) демони и препятствия, допринасяйки с това за увеличаването (жълто) на благополучието.

Другият подобен казус е този на „кафявите“ образи. Докато 8. червено-черната Тара подчинявайки (червено) демоните и враговете ги унищожава (черно) чрез пълното им възпиране (червено), то другата 6. червено-черна ги „контролира“. Разликата тук е в цвета на съда, който държи. Въпреки че много автори, в това чисто и Ал. Берзин, посочват тъмно-синьото и черното като взаимозаменяеми в изображенията, вероятно става дума за някакво преплитане на значенията или забравена оригинална конотация на синия цвят. Най-малкото цветът на тялото на т.нар. медицински Буда, свързан с всички лечебни процеси, е именно син. В случая с нашия образ на 6. червено-черна Тара, атрибутирана със син съд, може да го разтълкуваме като възпиращ (червено) и унищожаващ (черно) илюзорността на демони и призраци, като ги „контролира“ чрез лекуване (синьо). Другото проявление на божеството, което държи син съд, е единственото с гневна форма в композицията – 14. Това само по себе си е голямо изключение от обичайното тибетско разбиране за мирни и гневни божества, при което иконографията на едни и другите обикновено не се смесва. Логично е, това да е формата, свързвана с най-крайната форма на унищожение, но всъщност тя е описана

като „потискаща пречките“. Дори и под „потискане“ да разтълкуваме унищожение (черно) на пречки и препятствия, то ще води до оздравяване (синьо). Разбира се, това мислене на синия цвят е само възможно тълкуване на автора, доколкото познатите ми източници не предлагат отделно описана символика на този цвят.

Последният „смесен“ вариант е този на зелената Тара<sup>9</sup>, за неговото значение вече приведох тълкуванието на Будагухия. Тя се намира в интересно „огледално“ отношение с последното от поредността божества, 21-вото. Бяла, изпълняваща съвършено всички действия, излъчва многоцветна светлина, държаща зелен съд. Така, както Будагухия описва цвета на тялото на зелената Тара като „изпълняваща всяка функция, действие“, в предаването на практиката на тази последна Тара е приписана същата функция. Допълнително, тя е символизирана от многоцветната светлина, която излъчва. Всяка от



двете еманации държи съд с цвета на тялото на другата, което може да се приеме като символично „преливане“ на формата на действието на Бялата и Зелената Тара. Неслучайно, извън концепцията за 21-те Тари, Бялата и Зелената Тара имат и отделни линии на почитание и дарма-практики.

Специално в самата иконография на 21-те Тари, очевидно съществува известна свобода за художниците и при боравенето с цветовете, и в композиционно отношение. Често в композицията се

включват наред с Тарите и изображения на други божества, най-често на Буда Амитабха и гневно божество, както е в тази танка от XVIII век.

*21-те Тари, XVIII в.*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> <https://www.himalayanart.org/items/57646>

Поради въздействието на факторите на околната среда при по-стари танки автентичните цветове не винаги са съхранени. Възможни са също вариации, дължащи се на чисто конюнктурни фактори – недостиг на определени пигменти в някакъв период или област и т.н.

В други случаи се съкращава изобразяването на съдовете (21-те Тари садана).



*21-те Тари садана,  
недатирана<sup>11</sup>*

Освен вариациите с нюансите на цветовете съвременни художници на танка понякога „дублират“ бройката на Зелената тара в центъра на композицията, като изобразяват 21 по-малки фигури на божеството (Таши Доргиял).

<sup>11</sup> <https://www.himalayanart.org/items/2344>



*21-те Тари, XXI в., Таши Доргиял*

В заключение – може да обобщим, че в изобразителната традиция на 21-те Тари в системата на Атиша, семантиката на цветовете ни представя Тара и нейните проявления като „всеприсъстваща“ във вселенския модел и притежаваща всички

„свършени действия и функции“. Помните ли още онзи кратък химн на Атиша, за който стана дума в началото и неговата „заявка“ относно мястото на божеството в будисткия пантеон? Впечатляващо е, че тибетската иконография представя Тара напълно в хармония с написаното от великия лама през XI век, като „всичкост“.

### **Химн за Тара като Трите съкровища<sup>12</sup>**

Покланям се на Тара като на Буда, отхвърлилия съня на измамните възгледи, напълно придобилия святост с достигането на [същността] на всички обекти.

Покланям се на Тара като на Дарма, щастието на постигането на Нирвана в десет свещени срички, същността на Десетте парамити!

Покланям се на Тара като на Санга, Джнянадакини - възплъщение на Тялото, Речта и тайните Мисли на всички Татхагати!<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> В „Гимны Таре“, с.93

<sup>13</sup> Дарма – будисткото учение и практика; Десет свещени срички – мантрата на Тара ОМ ТАРЕ ТУТАРЕ ТУРЕ СОХА; Десетте парамити – шестте основни заедно с метода, упованието, силата и знанието; Санга – общността на Дарма; Джнянадакини – клас тантрически божества; татхагати – епитет за Буда, просветлените същества.

## **Библиография**

Берзин А., 2002, *Принятие посвящения Калачакры*, СПб., изд. Нартанг

*Гимны Таре*. Перевод с тибетского, критический текст, предисловие, приложения А. В.

Зорина. 2009. Москва. Изд. Открытый Мир

Кычанов Е.И., Мельниченко Б.Н., 2005. *История Тибета с древнейших времен до наших дней*, Москва: изд. Восточная литература.

Beyer St., 1988. *Magic and Ritual in Jibet. The Cult of Tara*. Delhi, Motilal Banarsidass Publishers

Jackson D.P., Jackson J.A, 1984, *Tibetan thanka painting: methods and materials*. London, Serindia Publications

Majumuria, Tr.C. & Kumar R., 2011. *Hindu, Buddhist & Tantric Gods, Goddesses, Ritual objects & Religios Symbols*. Saharanpur, publ. Scholars