

КИТАЙСКО-БУДДИЙСКОЕ КУЛЬТОВОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Работа представлена кафедрой художественного образования и музейной педагогики.
Научный руководитель – доктор педагогических наук, доцент С. В. Анчуков*

В статье проводится анализ памятников, служащих доказательством того, что уже на начальной стадии формирования китайского-буддийского искусства и в рамках одного культурно-географического ареала обозначилось несколько региональных стилистических вариантов, которые различались соотношением в них исходных элементов индийской и центральноазиатской буддийской иконографии и национального художественного творчества.

Ключевые слова: пещерные монастыри, скальные храмы, культовая архитектура, скульптура, монументальная живопись.

The article is devoted to the analysis of the memorabilia that testify that already at the initial stage of the Chinese Buddhist fine arts origination and within the framework of one single cultural and geographical area there emerged several regional stylistic trends, differing in correlation of original elements of the Indian and Central Asian Buddhist iconography and national artistic endeavor.

Китайско-буддийское культовое изобразительное искусство представлено поистине астрономическим числом скульптурных и живописных (в первую очередь стенописных) произведений, которые входят в художественное оформление разного типа святынь (монастырей, храмов, кумирен), а также домашних молелен и алтарей. Наиболее масштабными и самыми показательными во всех аспектах китайско-буддийскими художественными памятниками признаны пещерные монастыри и скальные храмы¹.

Самым грандиозным и представительным в истории китайско-буддийского культового изобразительного искусства является пещерный монастырь Могао (Дуньхуан или Цяньфодун – «Пещеры тысячи Будд»). «Великолепная сокровищница буддийского искусства», неотъемлемая часть мирового культурного наследия пещерно-храмовой комплекс Могаоку находится вблизи города Дуньхуана в Северо-Западном Китае. С появлением Могаоку связана следующая история. В 366 г. н. э. как-то под ве-

чер буддийский монах Лэцзунь проходил мимо горы Саньвэйшань. Неожиданно он заметил исходящее от горы золотистое свечение, похожее на сияние сошедших на Землю тысячи будд. Благочестивый Лэцзунь решил остаться на этой священной земле и стал вырубать пещеру на склоне горы Миншашань прямо напротив чудесной Саньвэйшань. Так и началось сооружение пещерно-храмового комплекса Могаоку, о чем повествует памятная надпись на камне, выгравированная по случаю повторной реставрации пещерного комплекса Могаоку. Хотя Дуньхуан расположен в пустыне, но в тот исторический период он являлся важным пунктом на Великом шелковом пути, связывавшем Китай с Южной и Западной Азией, а через последнюю – с Европой, и служил «окном», через которое шло проникновение буддизма в Китай. Тогда в этих местах часто можно было встретить купцов, посланников, буддийских монахов из Синьцзяна и Западной Азии, и даже миссионеров из Европы, которые являлись представителями и проводниками самых разнообразных культурных традиций². По-китайски Дуньхуан означает «громадный и великолепный». В свое время он действительно был таковым. После смерти монаха Лэцзуня сооружение пещер продолжалось еще 1000 лет. Согласно письменным источникам он начал свое существование во второй половине IV в., когда в 353 или 366 г. была вырублена первая входящая в него пещера (по частной инициативе поселившегося там буддийского монаха). В пещерном комплексе Могаоку до наших дней сохранилось более 700 больших и малых пещер. Самая большая пещера насчитывает 268 кв. м. К настоящему времени открыты и полностью либо частично восстановлены 492 пещеры, общая протяженность которых составляет 1700 м. Всего в них содержатся 2400 скульптурных изображений, порядка 450 000 кв. м. Вот почему Могаоку называют «великолепной сокровищницей буддийского искусства». Вершиной искусства пещерно-храмового комплекса

Могаоку является настенная живопись. Тематика стенописи довольно обширна: сюжеты сутр, иконография будд, изображения донаторов монастырей, декоративный орнамент и многое другое³.

Почти половина настенных росписей в пещерных храмах Могаоку была создана суйскими и танскими мастерами. Расцвет буддизма в Китае при династиях Суй (581–618 гг.) и Тан (618–907 гг.) стал периодом самого крупномасштабного строительства пещерного комплекса Могаоку. Художественное оформление пещер суйского времени оказывается своего рода рубежом между северовэйским и танским этапами в истории китайско-буддийского культового изобразительного искусства. Хотя династия Суй просуществовала всего 38 лет, однако при ней Могаоку дополнился 101 пещерой, что дважды превышало количество пещер, вырубленных в Дуньхуане за предыдущие 180 с лишним лет. При династии Суй буддизм стал неотделим от императорской власти, и пещерно-храмовое искусство получило возможность всеобъемлющего развития. Образцы росписной скульптуры династии Суй характеризуются более высоким уровнем пластики и живописи и богатством красок. Тем не менее по сравнению с произведениями периода Танской династии они представляют лишь переходный этап в развитии росписной скульптуры⁴.

Однако главная заслуга в строительстве Могаоку принадлежит династии Тан. В Дуньхуане и поныне сохраняются 232 пещеры, сооруженные при Танах. Все эти тенденции продолжили свое развитие в художественном оформлении пещер танского времени, сопровождаясь увеличением размеров скульптур и повышением их художественного уровня. Самая крупная из танских скульптур – это фигура Будды Майтреи, выполненная в 713–741 гг. и приписываемая художнику Ма-Сычжуну, ее высота 26 м. Основные контуры этого изваяния были высечены из скального массива, затем покрыты слоем глины, по которому и было произведено раскрашивание.

Пещеры Могао еще раз подтвердили, что начальный период формирования китайско-буддийского культового изобразительного искусства приходится на IV–VI вв. и что он ознаменовался постепенным слиянием чужеземных и китайских художественных традиций⁵. Техника исполнения, тематика и стилистика росписей тоже претерпели разительные изменения по сравнению с северовэйскими стенописными картинами. Стены теперь значительно более тщательно подготавливались для живописных работ: поверхность покрывалась штукатуркой из смеси глины с соломой, на которую последовательно накладывались несколько слоев известки и поверх еще один слой, состоявший из смеси хорошо промытой глины и растертого в порошок мела.

Искусство, развивавшееся как в северных, так и в южных оазисах, явилось результатом творчества очень большого числа народов и племен, тем или иным путем сталкивавшихся или встречавшихся на территории этой страны⁶.

В первый период развития буддизма в Центральном регионе культовая архитектура, скульптура и монументальная живопись во многом напоминали храмы Западного Китая. Этот период продолжался до эпохи Тайхэ, до правления императора Сяовэн. Характерными особенностями изображения буддийских персонажей, особенно Бодхисаттв, являлись: круглое лицо, тонкая талия, широкие плечи, гармоничные пропорции, костюмы стиля Западного Китая⁷. Встречаются и изображения обнаженных фигур Бодхисаттв. Изображения Будды выглядят объемными благодаря применению в живописи метода неравномерного окрашивания. Использовались яркие цвета, в композицию также были включены изображения ангелов с крыльями и богов музыки. Позже, под влиянием конфуцианства таких ярких картин стало меньше.

После того как при династии Тайхэ был запрещен буддизм, стиль фрески и скульптуры пещеры Дунхуан сильно изменился. Во фресках Дунхуан появился собствен-

ный стиль. Художники Дунхуана на основе искусства Западного Китая выработали свой стиль – стиль Центрального региона. В изобразительном искусстве Центрального региона происходило постепенное слияние буддийских и китайских художественных традиций.

Во второй период развития монументальной живописи Дунхуана трактовка главных персонажей буддийского пантеона, что наиболее заметно для иконографии Бодхисаттв, изменилась в сторону утонченности и элегантности фигур с наделением их женственными чертами: маленькие изящные руки, крупная верхняя часть туловища, лицо стало более вытянутым, брови – тонкими. Изображения выглядят более воздушными, невесомыми благодаря развевающимся лентам на костюмах. Наряду с фресками на буддийские темы в этот период появились изображения царей и их родственников. Фрески Дунхуана этого времени, написанные на классические буддийские сюжеты, и изображения исторических деятелей являются ярким примером буддийского искусства центрального региона. Эпоха Суй и Тан – время объединения небольших княжеств на территории Китая в единое государство, период расцвета культуры и искусства. Очевидно, культура при династиях Суй и Тан имела большое влияние на соседние государства. При династиях Суй и Тан города Чанан и Лоян поддерживали тесные связи с соседними государствами, в них проживали люди разных национальностей. Это дало возможность для развития музыки, танца, театра, фрески, скульптуры. В летописях того времени сохранились имена великих музыкантов, таких как Су-Дифу, Бай-Минда, архитектора и скульптора Фо-Тучен, живописцев, создателей фресок в буддийских храмах Видилая и Видилая Ижесаджа. Однако об их жизни мало что известно.

Самыми же показательными с художественной точки зрения являются картины буддийского рая – Чистой земли. Они, как правило, исполнялись во всю стену и соче-

тали в себе панорамность, внешнюю величественность и внутренний динамизм. Иконография Чистой земли строится в соответствии с литературными описаниями, приведенными в канонических текстах («Сукхавативьюха-сутра», переведенная на китайский язык Сюань Цзаном)⁸, и основывается на двучленной композиционной схеме: объект поклонения в лице Будды Амитабхи и бодхисаттв Авалокитешвара и Махастхампрапта и ритуал почитания (изображение донаторов). Условное пространство росписей членится на отдельные изобразительные фрагменты, и входящие в них фигуры и предметы сочетаются друг с другом так, чтобы, с одной стороны, создать у зрителя единый план восприятия, а с другой – сохранить буддийскую иерархию ценностей.

Сюжеты танской буддийской скульптуры многообразны. В многочисленных пещерных залах Цяньфодуна, Лунмэня и Юньган можно увидеть и свирепых стражей, стоящих у входа с занесенной булавой, и тонко гравированные рельефы, где плавной неотрывной линией изображен полет прекрасных гибких небожительниц, словно плывущих по небу с цветами в руках, и полные земной красоты фигуры знатных жертвователей, одетых в пышные многослойные одежды по моде того времени. В скалах Юньгана и Лунмэня по-прежнему высекались колоссальные статуи Будд, но идея божественного и сверхчеловеческого выражалась в них уже не через застылость и неподвижность, а через величавость и важность поз.

Для танской эпохи наиболее выразительным памятником выступает скальный храм Лунмэнь, именуемый так по названию – «Драконовы врата» – порогов на реке Ихэ, где он и находится, в 12 км к югу от Лояна. Он состоит в общей сложности из 2000 небольших пещер, ниш и гротов, вырубленных в скальном берегу, которые тянутся более чем на километр (см. вклейку). Строительство этого храмового комплекса тоже началось еще при Северном Вэй, а

первая входящая в него пещера датируется 494 г. В зависимости от времени их создания пещеры содержат в себе многочисленные, расположенные в несколько ярусов ниши с единичными скульптурами или напольные изваяния, обычно групповые: Будда, бодхисаттвы и ученики Будды.

Храм Цяньфодун располагается на юго-западной окраине провинции Шаньсы, он состоит только из нескольких пещер. Находящаяся в нем скульптура, которая относится к Северному Вэй, демонстрирует как бы промежуточный вариант между «юньгановским» стилем и танскими изваяниями из Лунмэнь: лица еще отмечены некоторой массивностью и чеканностью черт, но фигуры показаны с покатыми плечами и в свободных, складчатых одеяниях.

Одним из древнейших скальных храмов является Юньган, находящийся на северо-восточной окраине провинции Шаньси, где по 460 г. располагалась столица Северного Вэй (Пинчэн). Он образован 20 пещерами, нишами и огромными гротами, тянущимися по горизонтально вытянутому скальному образованию. Из имеющихся в нем художественных произведений наибольшей известностью пользуется вытесанное из той же горной породы изваяние сидящего будды высотой 13,7 м, датируемое второй половиной V в. Будда показан в этом изваянии с плотно сложенной и широкоплечей фигурой, обтянутой складчатым одеянием. Черты лица – чеканные и строгие, с преобладанием признаков западных этносов (тяжеловесный подбородок, прямой нос). Картину дополняют массивные уши, мочки которых свисают почти до самых плеч. Обращают на себя внимание и руки будды – с непропорционально большими кистями – как для естественных пропорций человеческого тела, так в их соотношении с размерами изваяния. Все отмеченные особенности трактовки образа будды относятся к числу типологических примет индийского и центральноазиатского буддийского искусства⁹. Однако геометрически упрощенная форма изображения и выполненные в

высоком рельефе складки одеяния придают изваянию определенно китайский колорит. Сказанное позволяет видеть в юньганской скульптуре своего рода промежуточное звено между центральноазиатской и собственно китайской пластикой. Следующая по времени серия пещер и скульптур позволяет проследить характер эволюции «юньганского» (так он обычно определяется в научной литературе) стиля. Заключительная стадия развития «юньганского» стиля приходится на конец VI – начало VII в. (т. е. вновь на период эпохи Суй) и характеризуется дальнейшим утончением силуэтных линий изображений и смягчением лицевых черт (статуи сидящего будды из пе-

щер № 5, 11): длинные изогнутые брови, улыбающийся рот с тонкими губами, ласково-внимательный взгляд. Голову будды теперь венчает нимб, завершающийся лепестками лотоса.

Итак, отмеченные памятники служат доказательством того, что уже на начальной стадии формирования китайского-буддийского искусства и в рамках, по сути, одного культурно-географического ареала обозначилось несколько региональных стилистических вариантов, которые различались соотношением в них исходных элементов индийской и центральноазиатской буддийской иконографии и элементов национального художественного творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Кравцова М. Е.* История искусства Китая. Краснодар; М.; СПб., 2004.

² *Абдушукур М. И.* Искусство шелковая набойка из Синьцзяна. СУАР.: Издательство молодежи СУАР (на уйгурском языке), 1996.

³ *Ольденбург С. Ф.* Искусство в пустыне: Очерк. «30 дней», 1925. (Из Дуньхуана.) С. 41–52.

⁴ *Ву-Чжю.* Время входа буддизма в Сиюй на основе исследования развалин // Журнал изучения Дуньхуань. 1985. № 2.

⁵ *Ма-Шичан.* Серии книг о искусстве Дуньхуана, Турфана и Кучара. Пекин: Пекинский ун-т КНР, 2000.

⁶ *Дьяконова Н. В.* Буддийские памятники Дуньхуана. Тр.: ОИКИВГЭ, 1947. С. 445–470.

⁷ *Ван-Найдун.* Шелковый путь и искусство китайской каллиграфии: Очерк истории каллиграфии Западного Китая. СУАР: народное издательство СУАР. 1991.

⁸ *Сюань Цзань.* О путешествии в Сиюй / Под ред. Цзисянь-инь. Шанхай: Издательство Китайской книги. 1989.

⁹ *Васильев Л. С.* История Востока: В 2 т. М., 1993. Т. 1.