

Научная статья
УДК 008
DOI: 10.20323/2658-7866-2024-2-20-129
EDN AUMFUF

Светские эстетические характеристики наскальных рельефов Дацзу

Ольга Александровна Казьмина¹, Елена Михайловна Болдырева^{2✉} Се Чжоу³

¹Кандидат филологических наук, доцент Института иностранных языков, Юго-Западный университет, г. Чунцин.

²Доктор филологических наук, профессор Института иностранных языков, ЮгоЗападный университет, г. Чунцин.

³Доктор филологических наук, профессор, директор Центра по изучению русскоговорящих стран (ЦИРС) ЮЗУ при Министерстве Образования КНР, декан факультета русского языка Института иностранных языков, Юго-Западный университет, г. Чунцин

¹ljolya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7095-4182>

²e71mih@mail.ru✉, <https://orcid.org/0000-0003-2977-7262>

³xiezhou1234@163.com, <https://orcid.org/0000-0001-9238-3034>

Аннотация. Статья посвящена исследованию семантики петроглифов храмово-пещерного комплекса Дацзу, в частности отдельных гротов гор Баодиншань, Мяогаошань, Фоаньцяо и Шичжуаньшань, произведен комплексный семантический и композиционный анализ наскальных рельефов Дацзу, исследование атрибутов и физических параметров антропоморфных изображений Дацзу, позволяющее получить представление о мировоззрении людей той эпохи, об их повседневной жизни и в целом о художественном своеобразии искусства Китая в данный период времени. Авторы демонстрируют, как с точки зрения выбора тем и художественных приемов, наскальные рельефы Дацзу стремятся быть тесно интегрированными со светской жизнью и общественными эстетическими вкусами, чтобы события, слышимые и наблюдаемые в повседневной жизни людей, могли быть отражены в искусстве резьбы по камню. На примере анализа многочисленных скульптур показано, что древние мастера и художники сознательно или неосознанно добавляли свои собственные эстетические эмоции в процесс создания скульптуры, используя буддийское искусство для выражения светских идей и концепций народности Хань, а скульптуры вымышленных божеств для изображения реальных людей: в наскальных рельефах Дацзу используется стиль скульптуры в виде серийных картинок, где изображения искусно сочетаются с текстами, идейно-тематическое содержание близко к бытовой жизни народа. Особое внимание уделяется тому, что резьба по камню Дацзу унаследовала нишевый стиль ранних китайских гротов и создала архитектурный стиль с открытой формой, ко-

© Казьмина О. А., Болдырева Е. М., Се Чжоу, 2024

торый успешно адаптировался к светскому растолкованию религиозной мысли и новым формам искусства тех времен.

Ключевые слова: Дацзу; Чунцин; наскальные рельефы; пещерные гроты; наскальное искусство; петроглифы; антропоморфные изображения; живописность скульптуры; пещерный музейный комплекс; буддизм

Статья выполнена в рамках деятельности Центра по изучению русскоговорящих стран Юго-Западного университета при Министерстве Образования КНР

Для цитирования: Казьмина О. А., Болдырева Е. М., Се Чжоу Светские эстетические характеристики наскальных рельефов Дацзу // Мир русскоговорящих стран. 2024. № 2 (20). С. 129-154. <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2024-2-20-129>. <https://elibrary.ru/AUMFUF>.

Original article

Secular aesthetic characteristics of Dazu rock carvings

Olga A. Kazmina¹, Elena M. Boldyreva^{2✉}, Xie Zhou³

¹Candidate of philological sciences, associate professor, Institute of Foreign Languages, Southwest University, Chongqing.

²Doctor of philology, Professor, Institute of Foreign Languages, Southwest University, Chongqing.

³Doctor of philology, professor, director of the Center for the Study of Russian-Speaking Countries (CSRC) of the South-West University at the Ministry of Education, PRC, dean of the Russian language faculty, Institute of Foreign Languages, South-West University, Chongqing

¹ljolya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7095-4182>

²e71mih@mail.ru✉, <https://orcid.org/0000-0003-2977-7262>

³xiezhou1234@163.com, <https://orcid.org/0000-0001-9238-3034>

Abstract. The article examines the semantics of petroglyphs in the Dazu temple-cave complex, in particular, some grottoes of Baodinshan, Miaogaoshan, Foanqiao and Shizhuanshan mountains. The authors have conducted a complex semantic and compositional analysis of Dazu rock carvings, the research of attributes and physical parameters of anthropomorphic Dazu carvings, which helps to understand the world outlook of people living in that epoch, their everyday life and, as a whole, the unique art of China during the given period of time. The authors demonstrate how, through the choice of themes and artistic techniques, Dazu rock carvings tend to be closely integrated with secular life and public aesthetic tastes, so that everyday events in people's lives could be reflected in the art of stone carving. Analyzing numerous sculptures, the article demonstrates that ancient craftsmen and artists consciously or unconsciously incorporated their own aesthetic emotions in the process of creating sculptures, using Buddhist art to express the secular ideas and concepts of the Han nation, and sculptures of fictional deities to depict real people: Dazu rock carvings use the style of sculpture in the form of serial pictures, where images are skillfully combined with texts, the ideas and themes are close to people's everyday life. Special attention is paid to the fact that Dazu rock carv-

ings inherited the niche style of early Chinese grottoes and created an open-form architectural style that adapted successfully to the secular interpretation of religious thought and the new art forms of the times.

Key words: Dazu; Chongqing; rock carvings; cave grottoes; rock art; petroglyphs; anthropomorphic images; scenic sculpture; cave museum complex; Buddhism

The article was prepared for publication thanks to support of the Center for Studying Russian-Speaking Countries at Southwest University of China, the PRC Ministry of Education

For citation: Kazmina O. A., Boldyreva E. M., Xie Zhou Secular aesthetic characteristics of Dazu rock carvings. *World of Russian-speaking countries*. 2024; 2(20): 129-154. (In Russ). <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2024-2-20-129>. <https://elibrary.ru/AUMFUF>.

Введение

Комплекс древних наскальных рельефов в Дацзу находится в юго-восточной части сычуаньской котловины, в 271 км к западу от Чэнду и в 167 км от Чунцина. Под этим общим названием подразумеваются все каменные изображения и скульптуры, разбросанные по разным местам округа Дацзу. Всего этих мест 76. Общее количество каменных статуй доходит до 60 тысяч. Впервые комплекс древних наскальных рельефов в Дацзу был обнаружен в начале периода Юньхуэй в эпоху правления династии Тан (618-907), эти пещерные скульптуры получили широкое распространение в эпоху правления южной династии Сун (1127-1279), несколько тысяч скульптур были обнаружены в эпоху правления династий Мин (1368-1644) и Цин. Комплекс древних наскальных рельефов в Дацзу широко известен в Китае и за рубежом, он представляет собой вершину китайского наскального искусства благодаря

высокому эстетическому качеству, разнообразию стилей и сюжетов как светских, так и религиозных, и позволяют узнать не только о повседневной жизни Китая в этот период, но и являются выдающимся свидетельством гармоничного синтеза буддизма, даосизма и конфуцианства. Не случайно этот комплекс называют иногда жемчужиной восточного искусства. Самое большое скопление в Бэйшань состоит из двух групп, расположенных вдоль скалы высотой 7-10 м и протянувшихся на 300 м. Здесь насчитывается более 10 000 наскальных рисунков, датируемых периодом с конца IX до середины XII века, на которых представлены темы тантрического буддизма и даосизма. Надписи дают представление об истории, религиозных верованиях, датировке и идентификации исторических личностей. Резьба конца XI века династии Сун в Шичжуаншань простирается на 130 м и изображает буддийские, даосские и конфуцианские образы в

редком трехстороннем расположении. Резьба династии Сун в Симэньшань, датируемая первой половиной XII века, простирается на 72 м и объединяет буддийские и даосские сюжеты. В Наньшане наскальные рельефы династии Сун XII века простираются на 86 м и изображают в основном даосские сюжеты. Кульминация в выражении тантрического буддизма находится в U-образном ущелье Баодиншань, где рядом со Святым монастырем долголетия находятся две группы наскальных рельефов, датируемые концом XII – серединой XIII века. Очень большая группа на западе простирается примерно на 500 метров и состоит из 31 группы резных фигур, изображающих темы тантрического буддизма, а также сцены пастухов и обычной жизни. Являясь примером высочайшего уровня китайского пещерного храмового искусства IX–XIII вв., наскальные рисунки Дацзу не только подчеркивают гармоничное сосуществование в Китае трех различных религиозно-философских систем – буддизма, даосизма и конфуцианства, но и служат вещественным доказательством того, что пещерное храмовое искусство все чаще проливает свет на повседневную жизнь людей того времени. Большое количество резьбы и письменных исторических материалов на территории объекта наследия свидетельствуют о значительных изменениях и развитии пещерного храмового искусства и

религиозных верований в Китае в этот период.

Теоретическая основа и методы исследования

В настоящее время в научный оборот введены материалы исследования многочисленных памятников наскального искусства, открытых на различных российских территориях, большей частью в Сибири, в горах Алтая, в Карелии, на Дальнем Востоке, в Забайкалье и в районах северной и центральной Азии [Формозов, 1967; Бродянский, 1987; Дэвлет, 1992; Кубарев, 1987; Максимова, 1985; Окладникова, 1987; Савватеев, 1973; Килуновская, 1996; Бутьян, 2005; Ташак, 2023 и др.], а также в различных провинциях Китая, например, всемирно известные буддийские комплексы в пещерах Дуньхуана и Юйлинь или пещерные храмы Синьцзяна [Елихина, 2021; Абулайти, 2007, Абулайти, 2008]. Предметом устойчивого интереса исследователей являются антропоморфные изображения, присутствующие на большинстве известных памятников и являющиеся одними из самых многочисленных. Комплекс наскальных рельефов Дацзу не раз становился предметом исследования китайских ученых [邱正伦, 2019; 重庆大足石刻艺术博物馆, 2002; 郭相颖, 2000; 阎文儒, 2003; 吕品田, 2007, 刘长久, 1985; 易存国, 2005; 龙红, 2009; Chen Zhuo, 2008; Dazu Rock Carvings

Research Institute, 2022; Guo Xiangying, 2000, Li Fangyin, 1998; Li Xiaoqiang, 2022; Yan Wenru, 1987]. Существуют даже специальные выпуски журнала *Journal of Dazu studies*, подготовленные учеными из исследовательского центра Дацзу Сычуаньского института изобразительных искусств, посвященные исследованию специфики наскальных рельефов Дацзу и выходящие в издательстве Чунцина ежегодно начиная с 2017 года [см., например, 大足石刻研究院, 2019]. Однако, к сожалению, на сегодняшний день в российском искусствоведении и археологии отсутствуют научные исследования наскальных рисунков Дацзу, а информация об этом известнейшем в Китае и за его пределами комплексе представлена в основном на туристических сайтах как об одной из достопримечательностей Чунцина, тогда как комплексный семантический и композиционный анализ наскальных рельефов Дацзу, исследование атрибутов и физических параметров антропоморфных изображений Дацзу позволит получить представление о мировоззрении людей той эпохи, об их повседневной жизни и в целом о своеобразии искусства Китая в данный период времени.

В статье использован сюжетно-композиционный метод анализа, позволяющий выявить устойчивые сюжеты с участием антропоморфных изображений на памятниках

Дацзу. Кроме этого, в данной работе использованы комплексный и интеграционный подходы при изучении источников и применяются формально-стилистический и иконографический методы анализа, а также сравнительно-исторический и сравнительно-типологический методы. Кроме того, применительно к наскальному искусству в статье использована теория «изобразительных инвариантов» и общепринятые исторические принципы исследования: принцип преемственности, диалектики, историзма, исторического плюрализма и детерминизма.

Источники. Источниками для написания работы стали материалы, собранные авторами в ходе полевого исследования Дацзу в 2021–2023 гг., а также материалы основного и вспомогательного научных фондов музея наскальных рельефов Дацзу, архивные материалы по антропоморфным изображениям наскальных рельефов Дацзу, опубликованные на китайском языке.

Результаты исследования

Древние наскальные рельефы Дацзу являются беспрецедентным историческим памятником, представляющим комплексную работу, в полной мере раскрывающую в наскальном искусстве красоту светской жизни. Эти произведения искусства наскальной резьбы широко и в концентрированной форме показывают все аспекты общественной жизни династий Тан и Сун (1), отражают дух эпохи и эс-

стетический вкус простого народа того времени. Особенно ярко это проявляется в наскальных рельефах в горе Баодиншань, в горном изгибе Дафовань, где воплощается богатая красота светской жизни и красота людей, полностью передающая и китайские национальные особенности, и местное своеобразие. Его уникальность выражена в стиле «серийных картинок» и «живописания» изображения скульптур, отражающих высокую степень мастерства и светские эстетические характеристики. Художественное создание наскальных рельефов Дацзу чрезвычайно удачно. С точки зрения выражения его религиозно-идеологического содержания важнейшей характеристикой является так называемое «введение конфуцианства в буддизм», то есть смелое преобразование первоначальной буддийской мысли и привнесение китайской этической мысли в буддийское искусство резьбы по камню Дацзу с целью показать бесконечную красоту земной жизни. Источая мощную волнующую силу, оно также воплощает в себе отчетливые рациональные ограничения и морально-этическое предписывающее значение, стремясь к светскому эстетическому духу «абсолютного совершенства» в морально-этической жизни человека.

**Сюжеты наскальных рельефов
как отражение жизни
светских людей**

«В религиозных скульптурах, с изменениями времени и общества,

возникают различные эстетические стандарты и идеалы красоты. В целом можно (только приблизительным образом) выделить три типа: вэйские, танские и сунские. В отношении эстетических стандартов и идеалов красоты для династии Вэй (2) доминируют идеальные аспекты, для династии Сун – реальные аспекты, а для династии Тан – синтез идеальных и реальных аспектов. Представления о красоте в разные эпохи различны» [李泽厚, 2002, с. 157]. Из этого можно заключить, что наскальные рельефы Дацзу являются олицетворением «реальных аспектов» красоты. Искусство наскальной резьбы Дацзу с его сильными светскими убеждениями и простой атмосферой реальной жизни уникально среди всего искусства гротов. Оно подняло светскую культуру и ориентированное на жизнь искусство наскальных рельефов на беспрецедентно высокий уровень. Богатая и яркая красота светской жизни особенно заметна в галерее каменных статуй в Дафоване в горе Баодиншань.

Поскольку наскальные рельефы Дацзу в основном создавались в культурной и художественной среде династии Сун, статуи в целом раскрывают богатый вкус жизни, они являются воплощением всей исторической реальности этого периода времени: религии, искусства, философии, политики, экономики, социальной культуры и т. д. Светскость религиозного искусства заключается в том, что оно отражает

повседневную жизнь. На каменных стенах горы Баодиншань можно не только видеть общественную жизнь, узнавать обычаи и нравы народа, но и напрямую понимать характерные для династии Сун стили социальной и семейной жизни. Большинство статуй Дацзу отражает содержание, так называемых «апокрифов и псевдоэпиграфов» или сочинений китайских монахов. Поскольку их теоретическая основа исходит из реальной жизни и в процессе создания статуй древние мастера опирались на собственный жизненный опыт и эмоциональные переживания, сильная атмосфера реальной жизни, ее дыхание в полной мере отражается в наскальных рельефах Дацзу. Это неизбежная тенденция в развитии религиозного искусства того исторического периода.

Например, знаменитая статуя «Девушка-птицевод» в Дацзу в горе Баодиншань изображает деревенскую девушку, содержащую куриц. Она, освещенная рассветом, приподнимает курятник обеими руками, и оттуда, толкаясь, выбегают куры. С разворачиванием сюжета можно видеть, что две выпущенные курицы нашли дождевого червя и принялись его клевать. Девушка, наблюдая эту картину, улыбается, уголками рта показывая свое внутреннее удовлетворение и радость. Ее вьющиеся волосы собраны сзади в пучок, на голове шпилька в форме цветов, она в серьгах, на ней небольшой жакет, блузка с

круглым вырезом и юбка-корсет. Одежда персонажа, мимика и жесты: движение головы, рук и тела, – все это создает предстающий перед нашими глазами образ трудолюбивой, здоровой, красивой, простой и добросердечной местной деревенской девушки. Изображение складок одежды в технике китайской скульптуры имеет ярко выраженные черты того времени и является внешним отражением пропорций тела персонажа. Одежда, в которой изображена девушка-птицевод, имеет широкие манжеты, демонстрирующие своеобразие костюма династии Сун. Древние мастера передают стройную фигуру девушки-птицевода посредством изображения линий складок одежды, сочетая реалистическое описание с абстрактностью изображения, в полной мере отражая элегантность, дух и темперамент персонажа. Скульптура «Девушка-птицевод» находится в скульптурной группе «Изображение Сутры об аде, произнесенной Буддой» в горном изгибе Дафовань по причине того, что девушка-птицевод нарушает заповедь «не убий», а буддизм не может простить этого страшного греха. Надпись на наскальной панели внизу скульптуры гласит: «Все птицеводы попадут в ад». Но то, что предстает перед нашими глазами – это произведение искусства, передающее всю красоту светской жизни.

Почему статуя девушки-птицевода, полная радости в мир-

ской жизни, появляется в таком скорбном аду? Скорбь и радость – понятия относительные, а горечь и радость этой девушки-птицевода относятся к буддийскому и светскому путям соответственно. Образно говоря, она довольна светским образом жизни, но страдает от буддийского. Настоящий смысл выражения «Девушка-птицевод» заключается в двух буддийских истинах: «Закон не отделен от светского мира, и Закон находится в этом мире» и «мирское не отделено от истинного, истина не оторвана от мирского; мирское будет ложно в отделении от истинного, истинное будет иллюзорно в отрыве от мирского». Следует отметить, что в буддизме существует очень очевидный феномен: по мере того, как высшая сфера буддийской мысли становится все более загадочной, ее методология становится все более простой. Хакудзю Уи (3) однажды отметил в «Исследовании по истории дзэн-буддизма», что после Четвертого Патриарха Даосиня и Пятого Патриарха Хунжэня (4) чисто духовная практика получила распространение в бытовой жизни. Это было большим изменением, потому что Дзэн переносился в светскую жизнь, и была разработана концепция, что все есть Дзен, так что Дзен может постичь не только определенная группа людей, а все живые существа могут практиковать Дзен. Это отражает идею о том, что буддизм стремится адаптироваться к светской жизни, чтобы добиться собственного развития.

Другой пример – скульптура №17 «Девушка-флейтистка» в галерее «Изображение Сутры о том, как Великий Будда милосердия почитал отца и мать» («Изображение Сутры о почитании отца и матери») в Дафоване в горе Баодиншань.

По художественному стилю эта



скульптура очень оригинальна. Эта скульптура-бюст, сочетающая в себе округлую резку и рельеф. У девушки красивое лицо, она играет на флейте, повернувшись к посетителям, и профиль ее лица особенно нежен. Можно увидеть флейту, поперек приближенную к ее губам, а десять пальцев слегка прижаты к отверстиям флейты, тонкие и мягкие, они как будто ловко подпрыгивают, наигрывая грациозную мелодию. Эта девушка одета просто, волосы завязаны наверху, и коса спадает вниз. Вид такой же милый и невинный, как у симпатичной «Сычуаньской девицы». Выражение ее лица и эмоции отчетливо передают чувство удовлетворения и восхищения жизнью. Скульптура «Девушка-флейтистка» принадлежит к скульптурной группе, назначенной к проклятию шести еретиков в сюжете «Шесть еретиков обвиняют Будду в непочитании родителей». Несмотря на то, что Девушка-флейтистка относится именно к этим шести еретикам, скульптор в

разной степени очернил изображения остальных пяти, а только к девушке с флейтой проявил милосердие. Мы видим красивую и простую девушку из народа, далекую от нашего представления о «злой и нечестивой». Очевидно, что мастера в очередной раз нарушили религиозные ограничения и передали свой опыт и чувство красоты через творчество, выразив свою любовь к бытовой жизни и персонажам, с которыми они были знакомы. С точки зрения выбора тем и художественных приемов, наскальные рельефы Дацзу стремятся быть тесно интегрированными со светской жизнью и общественными эстетическими вкусами, чтобы события, слышимые и наблюдаемые в повседневной жизни людей, могли быть отражены в искусстве резьбы по камню. Будь то статуя Будды, Бодхисаттвы, Ваджры, Архата или различных ассистентов, все они по внешности очень похожи на людей в реальной жизни. Например, по чертам лиц будды и бодхисаттвы в нишах гротов династии Сун не похожи ни на статуи в гротах Юньган (5) в индийском стиле или в стиле Западного края (6), ни на статуи с круглыми и пухлыми лицами в гротах Лунмэнь (7), появившиеся в результате сочетания стилей «Хань» и «Ху» (8). Пухлые лица преобразились в утонченные, тела – в грациозные, плечи стали тонкими, обнаженные части тел уменьшились, а одежда поменялась на китайский стиль. Это подлинные китайские образы,

отражающие общие эстетические вкусы китайцев того времени.

Другим примером является знаменитая «Тысячерукая и тысячеглазая Гуаньинь» в Дафоване в горе Баодиншань. Статуи этого периода были полностью освобождены от своих застывших поз, и их торжественные выражения лиц сменились на улыбающиеся, как если бы они спустились с небес на землю. В человеческом мире они обладают умилительным и трогательным очарованием. Как сказал Ли Цзэху (9): «Образы богов стали полностью очеловеченными и светскими, и эта особенность в полной мере отражается в скульптурах династии Сун. Будь то наскальные рельефы Дацзу, сунские скульптуры в храмах Цзиньцы (провинция Шаньси) и знаменитые сунские статуи в горе Майцзишань (провинция Ганьсу), все они создают другую модель скульптурной красоты, которая полностью отличается от моделей династий Вэй и Тан. Это не умозрительные боги (династия Вэй) или господствующие боги (династия Тан), а вполне светские боги, то есть они представляются в человеческих образах. По сравнению со статуями династии Тан, они оказываются более реалистичными, правдоподобными, конкретными, дружелюбными и даже располагающими к себе. У статуй Гуаньинь, Манджушри, Самантабхадры и других богов в горе Бэйшане Дацзу нежные лица, слегка раскосые уголки глаз, красивые,

обаятельные, элегантные и умиленные <...> Самые успешные работы как в Дадзу, так и в горе Майцзишань – изящные и красивые статуи, изображающие именно реальные лики женщин в бытовой жизни. Они фактически уже не относятся к сфере религиозного искусства, и почти не играют религиозной роли или значения» [李泽厚, 2002, с. 156]. С одной стороны, стоит отметить, что бодхисаттва Гуаньинь в Дафоване в горе Баодиншань великолепно одета, благородно и с достоинством, в «стиле Великой императрицы», излучает аристократическую манеру, отражающую в определенной степени жизненный статус и эстетический вкус аристократического класса династий Тан и Сун. А с другой стороны, статуи девушки-птицевода и других «красавиц из народа», одеты просто и элегантно, стройны и изящны и обладают характеристиками «простых людей» из низшего общественного сословия. Все искусство происходит из жизни, и буддийское искусство также неотделимо от жизни. Статуи наскальных рельефов Дацзу «красавиц из народа» имеют типичный «стиль Дацзу», который тесно связан с уникальным образом жизни и культурными формами региона Ба-Шу (10) того времени. Бодхисаттва Гуаньинь и девушка-птицевод из народа представляют два разных общественных класса того времени. По сравнению с «аристократическими» характеристиками первого,

второй оказывался более прогрессивным для своего времени, и имел относительно независимое понимание форм искусства. Отсюда видно, что художественное очарование резьбы по камню Дацзу прорвало оковы буддийской мысли, позволив посетителям получить огромное эстетическое наслаждение. В то же время, благодаря этим шедеврам, мы также можем видеть, что древние мастера и художники сознательно или неосознанно добавляли свои собственные эстетические эмоции в процесс создания скульптуры, используя буддийское искусство для выражения светских идей и концепций народности Хань, а скульптуры вымышленных божеств для изображения реальных людей. «Они проявили такой же интерес к реальной мирской жизни, важное историческое значение которой заключается в том, что она победила веру в Царство небесное, а образ искусства превзошел религиозные учения» [李泽厚, 2002, с. 151-152].

Сцены из жизни в стиле «серийных картинок»

Наскальные рельефы Дацзу, особенно галерея статуй в Дафоване в горе Баодиншань, отличаются непринужденностью, яркостью и увлекательностью благодаря великолепным скульптурам в стиле «серийных картинок», отражающим все аспекты общественной жизни династий Тан и Сун и полностью воплощающим земную ориентацию эстетических характеристик. Ги-

гантская скульптурная группа длиной 27 м «Изображения выпаса быка» – редчайшая в отечественном скульптурном искусстве групповая скульптура в форме длинного свитка серийных картинок. На всей нише выгравированы десять изображений пастуха и десять изображений быка. Пастух олицетворяет религиозного практика, бык – его сердце, приручение быка – это процесс подчинения религиозным практикующим своего ума и достижения дзэна. Здесь хорошо видно, как среди труднопроходимых горных троп и тихих лесных родников пастух, взмахивая кнутом, приручает скот: или медленно ведет его, или перешептывается с ним, или в одиночестве играет на флейте, или крепко засыпает. Здесь человек и природа сливаются воедино, что придает увлекательность, поэтичность и живописность этой огромной жанровой картине, отражающей местную сельскую жизнь. С точки зрения эстетического выражения, это придает персонажам индивидуальность, добиваясь яркого изображения единства человека и Будды, имеющего светские черты. Что касается техники резьбы, то она совершенна, и в ней нет ни следа неудачи. На одной ветви разнообразные листья, и разные ответвления искусно соединены, что лидирует с большим отрывом среди гротов династии Сун. «Изображения выпаса быка» представляют собой великолепную групповую скульптуру, содержа-

щую глубокий подтекст, хотя учения буддизма, заложенные в ней, несут никакого проповеднического значения, они привлекают бесчисленное множество поклонников и паломников. В скульптуре умело используется метод «иллюстрирования абстрактных идей конкретными фактами» и органично сочетается «народное искусство» и «религиозное искусство».

Серийные картинки (или комиксы) – это такой тип картин, в которых множество изображений используются для выражения относительно законченной сюжетной линии. В Китае по-настоящему масштабным использованием композиционных методов, подобных комиксам, для художественного творчества являются кирпичи с изображениями и пильные камни с изображениями в период династии Хань. Такие кирпичи или камни с изображениями отражают непрерывные истории в своем содержании, помогая нам полностью понять условия жизни общества того времени. Искусство обработки кладки с изображением в регионе Ба-Шу достигло ведущего в стране уровня при династии Хань. Очевидно, что художественное выражение стиля комиксов в Дафоване в горе Баодиншань находится на том же уровне, что и творческий дух искусства обработки кладки с изображением в регионе Ба-Шу.

Архитектура грота является формой выражения смысла статуи и носителем богатого содержания

искусства гротов. Раннее наскальное искусство, такое как гроты Дуньхуан (11), имело множество различных типов архитектуры грота, а работы резьбы по камню Дацзу в своем большинстве представляют наскальные рельефы, что является хорошим примером развития искусства от скульптур в пещерах к статуям на скалах. Существует *два основных способа создания каменных статуй Дацзу: первый* – унаследовавший основную форму буддийских статуй северного стиля, то есть скульптур в пещерах в регионе Чжуньюань (12); *второй* – разработавший и развивший новую форму буддийских статуй на юге – статуи на скалах. Наскальные статуи превратились из пещерных в ранних гротах в статуи на поверхности скалы с неглубокими нишами, что сделало пространство статуи просторным и хорошо освещенным. Статуи в разных нишах связаны между собой, таким образом создается «эффект комиксов», чтобы зрителям удобно было ходить и осматривать, останавливаться и размышлять. Это больше соответствует условиям светской проповеди буддизма и эстетическим требованиям, что является значимым развитием искусства гротов. Резьба по камню Дацзу унаследовала нишевый стиль ранних китайских гротов и создала архитектурный стиль с открытой формой, который успешно адаптировался к светскому растолкованию религи-

озной мысли и новым формам искусства тех времен.

Большое количество статуй на скалах, в особенности десятки тысяч статуй в Дафоване в горе Баодиншань в Дацзу, за исключением двух пещер «Бодхиманда (13) Будды Вайрочана» и «Бодхиманда Юаньцзюэ (14)», раскопаны в скальной стене длиной 500 м и высотой скалы более 10 м. Таким образом, почти все статуи пристроены к скалам и открыты для просмотра. С точки зрения эстетики это дает людям ощущение грандиозности и величия, душевного потрясения и восхищения. Длинная галерея статуй похожа на огромный и красочный свиток комиксов, нарисованный скульптором, использующим небосвод в качестве мастерской и землю в качестве полотна. В то же время, поскольку статуи высечены на неровных скалах, они не ограничены освещением или рельефом местности, что способствует широкому разворачиванию темы и связности доктринального содержания, формируя отличительные этнические и региональные особенности.

По мере развития буддизма, во время правления династии Тан широкое распространение получили буддийские писания «бьяньвэнь» (15). «Вероятно, во времена династий Суй и Тан гроты Дуньхуана уже достигли довольно высокого уровня развития, отмеченные гротами Могао, которые в то время были на пике своего развития. В

связи с широкой популярностью буддизма Махаяны (16) были созданы тексты «бяньвэнь» – понятные большинству верующих вариации буддийских сутр для популярных проповедей и народного исполнения. Бьяньвэнь иногда в общих чертах можно назвать «Цзинбяньвэнь», т. е. адаптированные тексты сутр» [龙红, 2009, с. 102]. Цзинбяньвэнь воплощает буддийскую классику в форме речитатива, рифмованного текста и т. д. Это новый этап развития буддизма, а также требование борьбы с конфуцианством и даосизмом и средство дальнейшей пропаганды учения. Для «бяньвэня» характерны доступные слова, эмоциональный язык, чередующиеся рифмованные и прозаические высказывания, облегчающие передачу эмоций и идей. «Другая форма популярной проповеди буддийской классики – в виде изображений, которые называются “бяньсян” (17) и которые вместе с “бяньвэнь” взаимно дополняют друг друга. “Бьяньсян” предназначен для выражения буддийских историй в форме изобразительных искусств. В эти истории входят как джатаки (18), которые в основном рассказывают о стойкой вере Будды в свои прошлые жизни, подчеркивают величие его личности, так и сюжеты из биографии Будды, которые освещают различные аскетические практики и магическую силу Будды в земной жизни, а также демонстрируют безгра-

ничное могущество, великодушие, сострадание и милосердие Будды» [龙红, 2009, с. 102]. Изображения «бяньсян» также называются «бянь», «цзинбянь» (19) или «изображения цзинбянь». Поскольку они имеют богатое сюжетное содержание и яркие формы персонажей, то оказывают сильное визуальное воздействие. Они, естественно, очень популярны среди верующих и обладают уникальной привлекательностью, и тем самым оказываются более понятными и эмоционально-экспрессивными, особенно для неграмотных людей из низшего сословия. Вначале статуи основывались только на текстах «бяньвэнь», или фраза из «бяньвэня» была вырезана рядом со статуей, однако на более поздних стадиях развития они были объединены. Таким образом, тексты «бяньвэнь», которые имеют литературную значимость, и изображения «бяньсян», которые отличаются живописностью, взаимодополняют друг друга, уделяя большое внимание внутренней логической связи между группами. Внутри одной скульптурной группы занимательность, повествовательность и сюжетность истории также усиливают друг друга, что в большей степени соответствует образу Будды перед глазами верующих людей как идеальному объекту их религиозной веры. Например, «Изображение Колеса Сансары» в Дафоване в горе Баодиншань, также известное как

«Изображение Сансары с шестью мирами» (20), олицетворяет философию «непостоянства», согласно которой все вещи и вещества «рождаются и умирают случайно в одно мгновение», и эта философия представлена в виде вырезанного черта-гиганта. Его внешний вид очень свирепый: он с рогами и растрепанными волосами на голове, гневными выпученными глазами, а его две длинные руки обхватывают «Колесо Сансары», источающее своего рода предупреждение, как будто говорящее людям, что жизнь и смерть не могут быть изменены по воле человека. Вся картина показывает постоянно меняющиеся сцены мира, такие как радостная встреча и печальная разлука, рождение, старость, болезнь и смерть. Рядом со всем изображением Колеса вырезаны надписи: «Тысячекратные жизни в Трех высших мирах сансары были уничтожены кармой жадности. Поглядев на Будду вне колеса сансары, ты поймешь, что Он также многократно был земным человеком в колесе судеб»; «Ты всегда стремишься к выходу из колеса Сансары, тогда нужно усердно учиться у Будды и практиковать буддизм. Таким образом тебе будет легко покорить армии жизни и смерти, подобно тому, как слон разрушает соломенную хижину»; «Действуй по канонам буддизма, соблюдай заповеди и никогда не развращайся. И ты сможешь исчерпать океан бед и край страданий». Эти надписи из текста

«бяньвэнь», выгравированные на каменных плитах, наполняют диаграмму колеса непредсказуемыми и метафорическими значениями, постоянно предупреждая всех живых существ о том, что «море страданий безбрежно, и беды бесконечны». Данные надписи играют роль «завершающего штриха», а сочетание картинок и комментариев к ним также усиливает воздействие рельефов на верующих.

«Если “бянь” – это подражание “подлинным сутрам”, порожденное требованиями взаимного соответствия буддизма традиционной китайской культуре, то адаптированные тексты сутр “бяньвэнь” и изображения сутр “бяньсян” – это еще другое свидетельство о том, что при распространении сутр буддизма сохраняется и развивается китайская традиция “слева рисунки, а справа слова” (21); если “бяньвэнь” – это светский текст, с помощью которого можно поступить в буддийский мир, то изображение сутры “бяньсян” – это путь от буддийского мира к светскому» [易存国, 2005, с. 320].

Наскальные рельефы в горе Баодиншань, сочетающие изображения и надписи, редко встречаются в искусстве гротов. Общедоступные трехмерные картины в сочетании с простыми для понимания словесными объяснениями являются ключом к тому, чтобы побудить аудиторию перейти от осмотра достопримечательностей к углубленному постижению буддизма и даже к его

вероисповеданию. Таким образом, яркие сцены в стиле комиксов стали еще одной светской эстетической особенностью резьбы по камню Дацзу. В то же время эту особенность можно рассматривать и как вклад «буддизма как религии» в историю буддийского искусства, то есть требования светскости со стороны народа влияют на развитие самой религии. В наскальных рельефах Дацзу используется стиль скульптуры в виде серийных картинок, где изображения искусно сочетаются с текстами, идейно-тематическое содержание близко к бытовой жизни народа, все надписи просты для понимания, а будничность и обыденность приобретают утонченный характер благодаря религиозной священности. Здесь интегрированы религиозная и светская культуры, что обладает сильной художественной впечатлительностью и играет огромную роль в социально-просветительской работе.

«Живописность» скульптуры

Культурный дух эпохи Пяти династий (22) и Двух периодов династии Сун (23) подчеркивал впечатляющий вид и абстрактную красоту, стремился к творческой инициативе и разнообразию в искусстве. Портреты, пейзажи, цветы и птицы превратились в самостоятельные дисциплины живописи, а также бы-



ли сделаны новые прорывы в теории и технике живописи [Li Long, 2023]. С процветанием торговли и промышленности, активизацией культурной жизни горожан, а также повышением художественного мастерства народных художников и скульпторов и улучшением их социального статуса, искусство буддийской скульптуры также претерпело беспрецедентные изменения и развитие. Живопись и скульптура имеют одно и то же происхождение, в дальнейшем процессе развития они приобрели свои собственные особенности в эстетике, лепке, технике и теории, но в то же время были связаны друг с другом. Вначале у мастеров, занимающихся созданием статуй в гроте, не было четкого разделения труда на живопись и скульптуру. Постепенно в период династии Тан это разделение произошло, а во времена династии Сун оно стало более четким. Профессиональные художники из академии живописи и народные мастера-скульпторы прямо и косвенно взаимодействовали друг с другом, что способствовало развитию искусства каменных статуй в пещерах, рассматривавшего «живописность» скульптуры как один из своих эстетических принципов. В этом отношении китайская скульптура в целом идет по пути, совершенно противоположному западной скульптуре (традиционная западная живопись использует отношения между светом и тьмой для создания форм, вызывая иллюзию трехмерного пространства).

Таким образом, «живописность» скульптуры, характеризующейся уникальной повествовательностью, нарисованностью, а также заимствованием художественных принципов живописи, стала одной из важнейших национальных эстетических характеристик китайской скульптуры. Неоспоримым фактом является то, что скульптуры наскальных рельефов Дацзу от начала до конца приближены к живописи. Мы часто можем найти методы художественной обработки, аналогичные методам живописи, в резьбе по камню в Дафоване в горе Баодиншань. Например, создание формы «бюста» в каменных рельефах в Баодиншане перекликается с авангардистским стилем того времени, представленным выдающимися пейзажистами «Ма Ицзяо» и «Ся Баньбянь» (24). Если мы вернемся вглубь времен, то, кажется, данный метод следует далеко идущей художественной концепции «Отдельных ветвей с цветками» (25) художника Чжао Чана (26) времен династии Северная Сун. В частности, типичный «бюст» – лежащий Будда в «Священном изображении Будды Шакьямуни, уходящего в Нирвану» (27) в Дафоване – показывает не полностью тело, а только большую его часть, что лучше, чем уменьшать размеры статуи, чтобы добиться демонстрации формы всего тела. Это новый вклад мастеров династии Сун в развитие искусства наскальных рельефов.

Общая компоновка «Священного изображения Будды Шакьямуни, уходящего в Нирвану» в Дафоване продумана до мелочей, подобно великолепному гигантскому свитку с картинками. В благовещих облаках в верхней части выгравированы девять фей, в середине – образ Шакьямуни в Нирване, в нижней – расположены его ученики. В композиции изображения четко разграничены главное и второстепенное, что ярко выражает безмятежное состояние Будды во время своего «угасания». В скульптурах лежащего Будды в других гротах часто показано полностью все его тело, а по обе стороны ученики, как, например, лежащий Будда в Дуньхуане. А здесь в Дацзу восточная горная стена имеет длину около 31 м и высоту 6,8 м. Это не так уж и мало, чтобы высечь статую Будды в полный рост, но мастера изготовили статую лежащего Будды в пропорции около 60 м, поместив его ноги в скалу с лесом и подчеркнув верхнюю часть тела, так, что хотя изображена половина тела Будды, скульптура имеет эффект истинного размера тела, оставляя людям безграничный простор для воображения. Мастера как лучшие представители мудрого китайского народа, следуя требованиям религиозных учений, полностью используя имеющуюся площадь горной стены, увеличили тело Будды в несколько раз по сравнению с возможным изображением в полный рост, что способствует выделению образа главного предмета в

композиции, выражающей глубокий художественный замысел и величие темы. Таким образом, «Священное изображение Будды Шакьямуни, уходящего в Нирвану» не только отражает концепцию «живописности» китайской скульптуры, но также выражает более спокойную и трансцендентную эстетическую ценность лежащего Будды. В определенной степени этот вид новаторского мышления в искусстве соответствует единству противоположностей между светскостью и сакральностью в религиозном искусстве, а также удовлетворяет психологические потребности в стремлении к явлениям чудес и сверхъестественных сил в светских верованиях, в результате чего конденсируется совершенно новое художественное творческое мышление. Отсюда видно, что, благодаря творческому духу мастеров, наскальные рельефы Дацзу вышли за рамки разных стереотипов и тем самым достигли своего художественного совершенства.

Именно такой художественный эффект, как «что не написано, то и выражено», отражает стремление китайских ученых к недосказанности и метафорическим намекам в свободной живописи: Дело не в бестелесности, а в том, чтобы не быть обнаженным, демонстрируя зарождающуюся визуальность в буддийском искусстве. Такая пространственная структура может стать своего рода источником вдохновения и ориентиром для понимания через художественный

образ скульптуры, тем самым определяя направление ассоциаций аудитории. Она использует материальное для выражения нематериального, ограниченное для выражения бесконечного и сочетает в себе виртуальное и реальное, чтобы добиться интеграции реальной сцены и виртуального мира. Перед лежащим Буддой в один ряд стоят более десяти статуй его учеников, также представленные вырезанными на месте бюстами. Все эти ученики опечаленно хмурят брови, демонстрируя нежелание прощаться со своим учителем, что удачно передает и эмоциональность, и разумность, а также показывает святость темы данного произведения. Вся группа статуй состоит из множества персонажей, но хорошо упорядочена, продумана до мелочей, не нарушая первоначального смысла религиозных ритуалов, и представляет собой виртуозное сочетание искусства, религии, науки и природы. В композиционном отношении она преодолевает естественные и визуальные ограничения и расширяет свободу времени и пространства, что также является интерпретацией декоративных техник. Наскальные рельефы Дацзу, относясь к буддийским ритуалам одновременно с пиететом и чувством независимости от них, не только придают большую значимость искусству каменной резьбы, но и органически вмещают в себя элементы живописи, демонстрируя свою выдающуюся творческую способность и беспрецедентное художе-

ственное воображение. Именно в этом проявляется их светская ориентация в искусстве.

Во времена династии Сун целое поколение ученых-чиновников во главе с Су Дунпо (28) начало беспрецедентную концептуальную революцию в искусстве живописи, затронувшую разные жанры китайской живописи, такие как пейзажи, портреты, цветы-птицы и т. д. Это и есть так называемое «Движение ученых-живописцев». И в эстетическом восприятии, и в художественном творчестве ученые-живописцы часто сосредотачивались на «духе», «сути» предмета и его «божественном виде», вместо того чтобы придерживаться его «формы», то есть внешнего вида. По крайней мере по жанру портретов, которые более тесно и непосредственно связаны с буддийским скульптурным искусством, можно сказать, что теория взаимосвязи между «формой» и «духом» чрезвычайно богата и всеобъемлюща. Теория портретной живописи в то время, все еще основываясь на эстетической концепции Гу Кайчжи (29), фокусировались на конкретной интерпретации «формы» и «духа», явно демонстрируя эстетическую тенденцию подчеркивать превосходство «духа» над «формой». В частности, Го Жосюй (30), крупный теоретик живописи времен династии Сун, дал более конкретное определение значения понятия «дух» в своей работе «Записки о живописи: что видел и слышал», четко указав, что «дух»

больше не является абстрактным, призрачным и неуловимым понятием, скорее, это духовный облик, который могут умело уловить художники. То есть «дух» – это конкретные проявления «темперамента» человека: его «мимика, взгляд, жесты, позы, походка...» Чэнь Юй (31), живший в династии Сун, также четко определял «дух» как «сердце» и считал, что в портретной живописи есть два типа: «внешнее изображение» и «внутреннее изображение» (32). Сопоставляя их, можно сказать, что «обрисовывать внешнее изображение несложно», а «сложно обрисовывать внутреннее изображение». Если в «духе-темпераменте» человека Го Жосюй в большей или меньшей степени еще ограничивается описанием внешней динамики и психических состояний человека, то Чэнь Юй полностью проник во внутренний мир персонажа. Так как скульптура и живопись обе принадлежат к изобразительным искусствам, дальнейшее развитие и трансформация эстетических идей живописи в эпоху Сун, конечно же, отразится на скульптуре. Наскальные рельефы Дацзу представляют собой шедевры скульптурного искусства, вдохновленные именно новаторской эстетической идеей живописи того периода. Мастера-скульпторы династии Сун, успешно используя параллельно идущие и взаимодополняющие реалистический метод и метод художественного преувеличения, уделяя особое внимание принципу «воплощения

духа путем изображения формы», добились больших прорывов в скульптурном искусстве, особенно в создании фигурных скульптур персонажей. Они, хорошо понимая и развивая идею единства противоположностей между человеческим и божественным, выраженную в образах Будд, Бодхисаттв, небесных царей и светских деятелей, стремились проповедовать буддийские учения, обращаясь прямо к внутреннему духу верующих. Статуи в гротах Дуньхуан и Юньган выполнены в изящном стиле, имеют четкие фигуры, длинные лица и тонкие шеи, их одежда со сложными и элегантными узорами, так что они лишены человеческих черт и выглядят потусторонними. Статуи в гротах Лунмэнь изображают уже не таких отстраненных и недостижимых богов, они стали авторитетными правителями, управляющими мирскими делами, поэтому они выглядят добрыми и заботливыми, как будто обеспокоены смутными временами, и в них чувствуется больше человеческих черт и того, что близко человеческому сердцу. А резьба по камню Дацзу, в свою очередь, создала полностью светских богов. Она более реалистична, правдоподобна, доброжелательна, чем статуи династии Тан. Все эти художественные эффекты достигнуты именно благодаря тому, что мастера династии Сун находились под влиянием популярной в то время эстетической концепции «живописности» скульптуры.

Каменные статуи Дацзу были созданы при учете условий жизни персонажей в светском мире, и совершенно видно, что мастера всегда стремились найти для персонажей с разными характерами разные внешние характеристики, такие как черты лица, жесты, позы, движения тела и т. д., сосредотачивая внимание на изображении внутреннего мира персонажей. По композициям эти статуи отличаются смелостью и решительностью замыслов, а в деталях – тщательностью и утонченностью изображения, в результате чего перед глазами посетителей встают яркие образы персонажей с самобытными характерами. Здесь в одной и той же скульптурной группе, в одной и той же нише, даже для одного типа персонажей, почти все статуи различны и по внешнему виду, и по выражениям лиц, что обогащает и развивает систему буддийских статуй и отражает безустанный стремление резчиков по камню «передать дух» и «усилить выразительность». Например, статуи Бодхисаттв в пещере Юаньцзюэ (33) в Дафоване, обладая общностью, тонко различаются по выражениям лиц, представляя собой шедевры искусства, характеризующиеся единством духа и формы. А среди статуй десяти царей ада – слуг Кшитигарбхи в «Изображении Сутры об аде» у некоторых, тощих и костлявых, высокие и длинные брови, узкие и энергичные глаза с острыми взглядами; некоторые сильные и крепкие, с круглыми лбами и квадратными

лицами, густыми бородами и свирепым выражением лица; у некоторых глубокие глаза и высокие носы, длинные и распущенные бороды, и на их головах короны, придающие величественный вид. В «Изображении Сутры об аде», чтобы усилить свирепость тюремщиков с бычьей головой или с лошадиной мордой, подчеркнуть страдания осужденных, мастера преувеличили движение человеческого тела и мимику, чтобы раскрыть внутренние эмоции жертв. Эти изображения шокируют. Наказанные в одной и той же среде имеют разный облик, и можно увидеть чувства страха, отчаяния и гнева людей разного пола, возраста и социального положения. Они либо испытывают боль, борются в руках чертей-тюремщиков преисподней, либо съеживаются от страха, либо закрывают лица и горько плачут, либо изо всех сил стараются сопротивляться. Все это отображается на скале одно за другим, что привлекает своим обилием разных образов и эмоциональным разнообразием. Например, в скульптурной композиции «Алкогольное опьянение» пьяные отец и сын, муж и жена, братья и сестры смотрят друг на друга затуманенными глазами; в «Изображении Амитаюрдхьяна Сутры» (34) создана группа статуй простодушных, рожденных в цветках лотоса мальчиков с невинными сердцами; в «Изображении Сутры о почитании отца и матери» вырезана девушка-флейтистка, которая, не отвлекаясь, сосредоточена на игре

и т. д. – все это показывает, что каждая статуя здесь уникальна по своему.

Заключение

Таким образом, статуи с яркими и самобытными характерами в гротах горы Баодиншань предоставляют исследователям возможность для глубокого анализа их внутреннего мира и создают тем самым образ светской жизни людей той эпохи, о их мировоззрении и жизненном укладе. Такое высокое мастерство искусства достигается именно благодаря значительному влиянию эстетических тенденций искусства живописи того времени, согласно которым резчики по камню смело интегрировали новую концепцию создания живописи в искусстве скульптуры, и в полном проявлении блеска красоты человеческой природы достигли уровня, который трудно превзойти. В данной статье рассмотрены только два аспекта семантики петроглифов Дацзу: духовные представления, идеология людей древней эпохи и художественные особенности их искусства. В продолжении нашего исследования будет рассмотрена еще один важный аспект – проблема религиозного синкретизма наскальных рельефов Дацзу, представляющих собой пещерную скульптуру, сочетающую в себе три религии: конфуцианство, даосизм и буддизм. История развития религии и религиозного искусства доказывает, что сакральность религии и светская реальность не полностью противоположны. Если религия

хочет выжить и развиваться, она должна быть адаптирована к светскому обществу. В этом процессе адаптации религия и религиозное искусство неизбежно будут локализованы и примут светский харак-

тер, и даже в какой-то момент религия и религиозное искусство также могут сыграть определенную роль в содействии секуляризации всего общества.

Библиографический список

1. Абулайти Махэсути. Китайско-буддийское культовое изобразительное искусство // Науч. журнал «Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена». Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. № 33 (73). Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, (август) 2008. С. 13-17.
2. Абулайти Махэсути. Настенная живопись пещерных храмов Синьцзяна // Науч. журнал «Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена». Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. № 17 (43). Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. С. 14-17.
3. Бродянский Д. Л. Антропоморфные мифологические образы в системе артефактов неолита и палеометалла Дальнего Востока // Антропоморфные изображения. Первобытное искусство. Новосибирск : Наука, 1987. С. 58-73.
4. Бутьян В. А. Антропоморфные изображения в наскальном искусстве Северной Азии (эпоха бронзы). Кемерово : КузГТУ, 2005. 117 с.
5. Васильевский Р. С. Антропоморфные изображения и их интерпретация // Антропоморфные изображения. Первобытное искусство. Новосибирск : Наука, 1987. С. 19-28.
6. Дэвлет М. А. Древнейшие антропоморфные изображения Южной Сибири и Центральной Азии // Наскальные рисунки Евразии. Новосибирск : Наука, 1992. С. 29-43.
7. Елихина Ю. И. Дуньхуан и Юйлинь – пещерные музейные комплексы // Вопросы музеологии. 2021. 12 (2). С. 296–309. <https://doi.org/10.21638/spbu27.2021.212>.
8. Килуновская М. Е. Наскальные изображения как элемент религиозно-мифологических представлений ранних кочевников Центральной Азии (по материалам из Тувы) // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. Санкт-Петербург : Государственный эрмитаж, 1996. С. 149-154.
9. Кубарев В. Д. Антропоморфные хвостатые существа алтайских гор // Антропоморфные изображения. Первобытное искусство. Новосибирск : Наука, 1987. С. 150-170.
10. Максимова А. Г. Наскальные изображения урочища Тамгаллы / А. Г. Максимова, А. С. Ермолаева, А. И. Марьяшев. Алма-Ата : Өнер, 1985. 143 с.
11. Окладникова Е. А. Образ человека в наскальном искусстве Центрального Алтая // Антропоморфные изображения. Новосибирск : Наука, 1987. С. 170-181.
12. Савватеев Ю. А. Изображения людей в петроглифах Карелии // Проблемы археологии Урала и Сибири. Москва : Наука, 1973. С. 284-300.
13. Ташак В. И. Новые исследования наскального искусства на западе хребта Цаган-Дабан (Западное Забайкалье) / В. И. Ташак, Ю. Е. Антонова // Теория

и практика археологических исследований. 2023 Т. 35, №2. С. 114–129.

14. Формозов А. А. О наскальных изображениях эпохи камня и бронзы в Прибайкалье и на Енисее // Советская этнография. №3. 1967. С. 68-82.

15. Chen Zhuo. Dazu stone carving history. Beijing: China Theater Press. 2008.

16. Dazu Rock Carvings Research Institute. Grotto Art of China. Jiangsu Phoenix Art Publishing House. 2022.

17. Guo Xiangying. Dazu stone carving research. Chongqing: Chongqing Publishing House. 2000.

18. Journal of Dazu studies. 大足石刻研究院. 第三辑. 四川美术学院大足学研究中心编。—重庆: 重庆出版社, 2019. 12.

19. Li Fangyin. Dazu cave art. Chongqing: Chongqing Publishing House. 1998.

20. Li Long. Study on the Styling Characteristics of Dazu Stone Carvings with Bird and Flower Decorations // Journal of Humanities, Arts and Social Science, 2023. 7(10), 2133-2137.

21. Li Xiaoqiang. Eighteen Lectures on Dazu Rock Carvings. Jiangsu: Jiangsu Phoenix Art Publishing House. 2022.

22. Yan Wenru. General Introduction to Chinese Cave Art. Tianjin: Tianjin Ancient Books Publishing House. 1987.

23. 刘长久, 胡文和, 李永翘. 大足石刻研究[M]. 成都:四川省社会科学院出版社, 1985.

24. 吕品田. 中国民间美术观念[M]. 长沙:湖南美术出版社, 2007.

25. 易存国. 敦煌艺术美学:以壁画艺术为中心[M]. 上海:上海人民出版社, 2005.

26. 李泽厚. 美的历程: 修订彩图版[M]. 天津:天津社会科学院出版社, 2002.

27. 邱正伦. 大足石刻的人类学密码. —重庆: 西南师范大学出版社, 2019.4. 238 页

28. 邱正伦. 大足石刻的人类学密码. —重庆: 西南师范大学出版社, 2019.4. 238 页

29. 郭相颖. 大足石刻研究[M]. 重庆:重庆出版社, 2000.

30. 重庆大足石刻艺术博物馆, 重庆大足石刻研究会. 大足石刻研究文集:第三辑[C]. 北京:中国文联出版社, 2002.

31. 阎文儒. 中国石窟艺术总论[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2003.

32. 龙红. 风俗的画卷——大足石刻艺术[M]. 重庆:重庆大学出版社, 2009.

33. 龙红. 风俗的画卷——大足石刻艺术[M]. 重庆:重庆大学出版社, 2009.

Reference list

1. Abulajti Mahjesuti. Kitajsko-buddijskoe kul'tovoe izobrazitel'noe iskusstvo = Chinese Buddhist cult visual arts // Nauch. zhurnal «Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta imeni A. I. Gercena». Ch. 1. Obshhestvennye i gumanitarnye nauki. № 33 (73). Sankt-Peterburg : Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, (avgust) 2008. S. 13-17.

2. Abulajti Mahjesuti. Nastennaja zhivopis' peshheryh hramov Sin'czjana = Mural paintings of cave temples in Xinjiang // Nauch. zhurnal «Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta imeni A. I. Gercena». Ch. 1. Obshhestvennye i gumanitarnye nauki. № 17 (43). Sankt-Peterburg : Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2007. S. 14-17.

3. Brodjanskij D. JL Antropomorfnye mifologicheskie obrazy v sisteme artefaktov neolita i paleometalla Dal'nego Vostoka = Anthropomorphic mythological images in the Neolithic and Paleometallic artifact system of the Far East // Antropomorfnye izobrazhenija. Pervobytnoe iskusstvo. Novosibirsk : Nauka, 1987. S. 58-73.
4. But'jan V. A. Antropomorfnye izobrazhenija v naskal'nom iskusstve Severnoj Azii (jepoha bronzy) = Anthropomorphic images in the rock art of North Asia (Bronze Age). Kemerovo : KuzGTU, 2005. 117 s.
5. Vasil'evskij R. S. Antropomorfnye izobrazhenija i ih interpretacija = Anthropomorphic images and their interpretations // Antropomorfnye izobrazhenija. Pervobytnoe iskusstvo. Novosibirsk : Nauka. 1987. S. 19-28.
6. Djevlet M. A. Drevnejšie antropomorfnye izobrazhenija Juzhnoj Sibiri i Central'noj Azii = The most ancient anthropomorphic images of South Siberia and Central Asia // Naskal'nye risunki Evrazii. Novosibirsk : Nauka, 1992. S. 29-43.
7. Elihina Ju.I. Dun'huan i Jujlin' – peshhernye muzejnye komplekсы = Dunhuang and Yulin cave museum complexes // Voprosy muzeologii. 2021. 12 (2). S. 296–309. <https://doi.org/10.21638/spbu27.2021.212>.
8. Kilunovskaja M. E. Naskal'nye izobrazhenija kak jelement religiozno-mifologicheskikh predstavlenij rannih kochevnikov Central'noj Azii (po materialam iz Tuvy) = Rock carvings as an element of religious and mythological ideas of early nomads in Central Asia (based on materials from Tuva) // Zhrechestvo i shamanizm v skifskuju jepohu. Sankt-Peterburg : Gosudarstvennyj jermitez, 1996. S. 149-154.
9. Kubarev V. D. Antropomorfnye hvostatnye sushhestva altajskih gor = Anthropomorphic tailed creatures of the Altai Mountains // Antropomorfnye izobrazhenija. Pervobytnoe iskusstvo. Novosibirsk : Nauka, 1987. S. 150-170.
10. Maksimova A. G. Naskal'nye izobrazhenija urochishha Tamgally = Rock carvings of the Tamgalli tract / A. G. Maksimova, A. S. Ermolaeva, A. I. Mar'jashev. Alma-Ata : Ōner, 1985. 143 s.
11. Okladnikova E. A. Obraz cheloveka v naskal'nom iskusstve Central'nogo Altaja = The image of man in the rock art of the Central Altai // Antropomorfnye izobrazhenija. Novosibirsk : Nauka. 1987. S. 170-181.
12. Savvateev Ju. A. Izobrazhenija ljudej v petroglifah Karelii = Depicting people in petroglyphs of Karelia // Problemy arheologii Urala i Sibiri. Moskva : Nauka, 1973. S. 284-300.
13. Tashak V. I. Novye issledovanija naskal'nogo iskusstva na zapade hrebta Cagan-Daban (Zapadnoe Zabajkal'e) = New studies of rock art in the west of Tsagan-Daban range (Western Transbaikalia) / V. I. Tashak, Ju.E. Antonova // Teorija i praktika arheologicheskikh issledovanij. 2023 T. 35, №2. S. 114–129.
14. Formozov A. A. O naskal'nyh izobrazhenijah jepohi kamnja i bronzy v Pribajkal'e i na Enisee = On rock carvings of the Stone and Bronze Age in Baikal region and the Yenisei river // Sovetskaja jetnografija. №3. 1967. S. 68-82.
15. Chen Zhuo. Dazu stone carving history. Beijing: China Theater Press. 2008.
16. Dazu Rock Carvings Research Institute. Grotto Art of China. Jiangsu Phoenix Art Publishing House. 2022.
17. Guo Xiangying. Dazu stone carving research. Chongqing: Chongqing Publishing House. 2000.

18. Journal of Dazu studies. 大足石刻研究院. 第三辑. 四川美术学院大足学研究中心 编。— 重庆: 重庆出版社, 2019. 12.
19. Li Fangyin. Dazu cave art. Chongqing: Chongqing Publishing House. 1998.
20. Li Long. Study on the Styling Characteristics of Dazu Stone Carvings with Bird and Flower Decorations // Journal of Humanities, Arts and Social Science, 2023. 7(10), 2133-2137.
21. Li Xiaoqiang. Eighteen Lectures on Dazu Rock Carvings. Jiangsu: Jiangsu Phoenix Art Publishing House. 2022.
22. Yan Wenru. General Introduction to Chinese Cave Art. Tianjin: Tianjin Ancient Books Publishing House. 1987.
23. 刘长久, 胡文和, 李永翘. 大足石刻研究[M]. 成都:四川省社会科学院出版社, 1985.
24. 吕品田. 中国民间美术观念[M]. 长沙:湖南美术出版社, 2007.
25. 易存国. 敦煌艺术美学:以壁画艺术为中心[M]. 上海:上海人民出版社, 2005.
26. 李泽厚. 美的历程: 修订彩图版[M]. 天津:天津社会科学院出版社, 2002.
27. 邱正伦. 大足石刻的人类学密码. — 重庆: 西南师范大学出版社, 2019.4. 238 页
28. 邱正伦. 大足石刻的人类学密码. — 重庆: 西南师范大学出版社, 2019.4. 238 页
29. 郭相颖. 大足石刻研究[M]. 重庆:重庆出版社, 2000.
30. 重庆大足石刻艺术博物馆, 重庆大足石刻研究会. 大足石刻研究文集:第三辑[C]. 北京:中国文联出版社, 2002.
31. 阎文儒. 中国石窟艺术总论[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2003.
32. 龙红. 风俗的画卷——大足石刻艺术[M]. 重庆:重庆大学出版社, 2009.
33. 龙红. 风俗的画卷——大足石刻艺术[M]. 重庆:重庆大学出版社, 2009.

Примечания

1. Династия Тан 618 – 907 гг.; династия Сун 960 – 1279 гг.
2. Династия Вэй 386 – 534 гг. В истории Китая были несколько династий, носивших название «Вэй», здесь имеется в виду Северная Вэй, или Тоба Вэй, Юань Вэй.
3. Хакудзю Уи (宇井伯寿, Nakuju Ui, 1882 – 1963) был японским буддийским монахом и знатоком индийской философии.
4. Существуют различные варианты списка патриархов китайской школы чань-буддизма. Самыми престижными считаются первые 6 патриархов, в том числе Четвертый Патриарх Даосинь (道信, 580 – 651) и Пятый Патриарх Хунжэнь (弘忍, 602 – 675), которые жили во времена династий Суй и Тан.
5. Пещерные гроты Юньган (云冈石窟) – комплекс рукотворных пещер и ниш со статуями, расположенный на территории района Юньган городского округа Датун провинции Шаньси. Входит в составленный ЮНЕСКО перечень Всемирного наследия.
6. Западный край (Сиюй, 西域) – принятое в китайских исторических хрониках наименование регионов, расположенных западнее заставы Юймэньгуань (которая находилась западнее Дуньхуана).

7. Пещерные гроты Лунмэнь (龙门石窟) – комплекс буддийских пещерных храмов в провинции Хэнань, в 12 км к югу от Лояна. Входит в составленный ЮНЕСКО перечень Всемирного наследия.
8. «Хань» (汉) – титульная нация Китая. «Ху» (胡) был китайским общим и довольно расплывчатым термином для обозначения древних варваров – населения за пределами Центральных равнин, как правило, к северу и западу от Китая. Ху обычно представляют собой конных кочевников.
9. Ли Цзэхоу (李泽厚, 1930 – 2021) – основоположник современной китайской практической эстетики.
10. Ба-Шу (巴蜀) – регион, связанный с современными Чунцином и Сычуанью, названный в честь древнего китайского государства Ба и королевства Шу времен династий Шан и Чжоу.
11. В местечке Дуньхуан в провинции Ганьсу находится Пещера Могао – крупнейшая пещера раннебуддийского пещерного храмового комплекса Цяньфодун (千佛洞, Пещера тысячи Будд), которая входит в составленный ЮНЕСКО перечень Всемирного наследия.
12. Чжунъюань (中原, Центральная равнина) – регион, который обычно относится к части Северо-Китайской равнины, окружающей нижнее и среднее течение реки Хуанхэ. Он воспринимался как место рождения китайской цивилизации.
13. Бодхиманда (道场, даочан) – термин, используемый в буддизме, означающий «положение пробуждения». Это место, используемое как сиденье, где присутствует сущность просветления. Во многих формах буддизма считается, что бодхиманда – это духовно чистое место или иным образом способствующее медитации и просветлению.
14. Юаньцзюэ (圆觉) – термин, используемый в буддизме, означающий «Совершенное просветление».
15. Бьяньвэнь (变文) – трансформационные тексты буддийской классики, адаптированные для обеспечения доступности.
16. Махаяна (大乘, великая колесница) – направление в буддизме, зародившееся на рубеже н. э. в Индии.
17. Бьяньсян (变相) – представление буддийской доктрины путем изображения.
18. Джатаки – древнеиндийские притчи о земных перевоплощениях Будды, создававшиеся с начала I тысячелетия до н. э. Известно всего 547 джатак.
19. Здесь «бьянь» (变) означает «изменение», «воплощение», «превращение», «преображение», «адаптация» и т. д., а «цзин» (经) – «сутра» или «классика».
20. Сансара (轮回) – круговорот рождения и смерти в мирах, ограниченных кармой. Все колесо сансары состоит из шести частей, которые называются «Шестью мирами сансары» (六道轮回 или 六趣轮回).
21. Слева рисунки, а справа слова (左图右史) – данное выражение обычно употребляется в переносном значении и означает «множество книг». Но здесь оно употребляется в прямом значении как прием иллюстрирования текста. Ведь древние китайцы были уверены, что только словами нельзя четко и полностью передать мысль, поэтому необходимо рисунками иллюстрировать то, что написано.

22. Пять династий (五代, 907 – 960) – эпоха политических переворотов в Китае, начавшаяся со свержения династии Тан и закончившаяся установлением династии Сун.

23. Династия Сун делится на два периода: Северная Сун (960-1127) и Южная Сун (1127 – 1279).

24. «Ма Ицзяо» (马一角) и «Ся Баньбянь» (夏半边) – выдающиеся художники Ма Юань (马远, 1140 – 1225) и Ся Гуй (夏圭, годы рождения и смерти неизвестны) времени династии Южная Сун. Они были известны как представители авангардного искусства. Например, Ма Юань любил на всем полотне поместить только один уголок (一角, ицзяо) того пейзажа, который было принято полностью нарисовать, и поэтому получил прозвище «Ма Ицзяо». А Ся Гуй любил нарисовать только половину (半边, баньбянь), так что его стали называть «Ся Баньбянь».

25. Отдельные ветки с цветками (折枝花卉) – в китайской живописи изображение целого растения в виде нескольких веток с цветками. Живопись «цветы-птицы» – один из основных жанров китайской пейзажной живописи, основным предметом которого являются растения, птицы, звери либо насекомые.

26. Чжао Чан (жил в XI веке) – китайский художник времен династии Северная Сун, рисовал в жанре «цветы-птицы».

27. Скульптура широко известна как «Лежащий Будда».

28. Су Дунпо (苏东坡, 1037 – 1101; настоящее имя Су Ши, 苏轼) – китайский поэт, эссеист, художник, каллиграф, чайный мастер и государственный деятель династии Сун.

29. Гу Кайчжи (顾恺之, 348 – 409) – китайский художник, вошел в историю китайского искусства как крупный реформатор живописи, стоявший у самых её истоков.

30. Го Жосюй (郭若虚, годы рождения и смерти неизвестны) – ведущий теоретик живописи эпохи династии Северная Сун (960 – 1127), автор трактата «Записки о живописи: что видел и слышал» («图画见闻志»).

31. Чэнь Юй (陈郁, 1184 – 1275) – поэт и художник эпохи правления династии Южная Сун.

32. Внутреннее изображение связано с понятием «сердце»

33. Пещера Юаньцзюэ также называется «Бодхиманда Юаньцзюэ» (“圆觉道场”), является крупнейшей пещерой (№ 29) в Дацзу. Длина ее составляет 12 метров, ширина – 9 метров, высота – 6 метров. В пещере есть 12 статуй Бодхисаттв.

34. «Амитаюрдхьяна сутра» («观无量寿经», то есть «Сутра Созерцания Будды Амитаюса») – буддийский (махаянский) канонический текст, посвященный культу Будды Амитаюса.

Статья поступила в редакцию 17.04.2024; одобрена после рецензирования 05.05.2024; принята к публикации 20.05.2024.

The article was submitted on 17.04.2024; approved after reviewing 05.05.2024; accepted for publication on 20.05.2024