

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ТРУДЫ ОТДЕЛА
ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВА
ВОСТОКА

IV

M U S É E D E L ' E R M I T A G E

TRAVAUX
DU
DÉPARTEMENT ORIENTAL

TOME IV

LENINGRAD · 1947

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ТРУДЫ
ОТДЕЛА ВОСТОКА

ТОМ IV

ЛЕНИНГРАД 1947

БУДДИЙСКИЕ ПАМЯТНИКИ ДУНЬ-ХУАНА

В западной части провинции Ганьсу, где она граничит с пустынями Центральной Азии, лежит небольшой городок Дунь-Хуан. Некогда здесь был форпост Китая у его западных рубежей, властно подчинившего себе не только варваров-кочевников, неоднократно завоевавших северо-западные области Китая, но и проникавшие сюда чужеземные культуры народов Запада, творчески осваивая их и налагая на них свою неизгладимую печать. Из Дунь-Хуана начинался большой караванный путь— „Шелковый путь“, шедший через пустыни и оазисы Восточного Туркестана, через перевалы Памира в Иран, в Среднюю Азию и еще дальше на запад и являвшийся в течение ряда веков древности и раннего средневековья одной из важнейших артерий, связывавших Западную Азию, а через ее посредство и Европу с Дальним Востоком, и осуществлявших обмен материальными и культурными ценностями между ними.

Километрах в 12 от Дунь-Хуана лежит замечательный памятник, интересной и сложной жизни этих окраин средне-векового Китая — буддийский пещерный монастырь „Цянь-Фо-Дун“ (пещера 1000 будд).

Опубликованная Э. Шаванном китайская надпись¹ (датируемая 698 г. х. э.) относит сооружение монастыря к 366 г. х. э., а строителем ее называет некоего Ло-Цзуня.

¹ Chavannes, Les dix inscriptions chinoises del'Asie Centrale d'apres. Ces estampages de m. Ch. E. Bonnin, 1902, Memoires Prèsentes par divers savants de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, I serie F. XI, II parti, p. 56.

С тех пор, переживая дни расцвета и упадка, монастырь просуществовал до нашего времени, сохранив в живомписном и скульптурном убранстве своих пещер памятники китайского буддийского искусства более чем за пятнадцать столетий.¹

„Цянь-фо-дун близ Дунь-Хуана справедливо может быть назван музеем китайского буддийского искусства, повидимому, с Вейской династии и до наших дней,“ говорит об этом замечательном археологическом комплексе один из крупнейших его исследователей академик Сергей Федорович Ольденбург.²

К сожалению, до сих пор не только советская наука, но и буржуазное, формальное, искусствоведение не уделили должного внимания этому замечательному памятнику. Все немногочисленные труды, посвященные ему, носят характер кратких заметок. Начатая рядом ученых исследовательская работа роковым образом оставалась незаконченной, неопубликованной и, следовательно, недоступной более или менее широкому кругу работников науки и изобразительных искусств, для которых „пещера 1000 будд“ могла бы представить очень большой интерес.

Наиболее значительная работа по изучению Цянь-фо-дуна была проделана тремя экспедициями: двумя западноевропейскими — английской, А. Стейна, 1907 г., французской П. Пеллио, 1908 г. и одной русской — академика Сергея Федоровича Ольденбурга, — 1914—15 г. г.

Первой из вышеупомянутых экспедиций, а именно английской, возглавляемой Аурелем Стейном, принадлежит интереснейшее открытие, предопределившее в дальнейшем направление большинства западноевропейских работ по материалам этого комплекса.

Это — открытие целой библиотеки, насчитывающей несколько тысяч (около 9000, из них около 3000 в полной сохранности)

¹ Монастырь 1000 будд близ Дунь-Хуана упоминается многими европейскими авторами. О нем говорит еще Марко Поло, а позднее ряд других путешественников и исследователей Дальнего Востока и Центральной Азии, как достопримечательность первого китайского города, который встречается путнику, пересекающему пустыни Восточного Туркестана. Однако ученые специалисты обратили на замечательный монастырь свое внимание лишь очень недавно.

² Черновые заметки С. Ф. Ольденбурга; копия Эрмитажного архива, лист 3.

книг на различных языках Дальнего Востока и центральной Азии и свыше 150 свитков буддийских образов на шелку и бумаге, бывших замурованными в одной из пещер. Особенную ценность имеет эта находка еще и потому, что ряд книг и икон датированы и тем дают вежи для определения многих памятников и в Цянь-фо-дуне и вне его.

На основании данных Пеллио следует заключить, что пещера была замурована около 1000 г. х. э. Отсутствие каких бы то ни было документов на языке Си-ся заставляет предполагать, что это произошло до завоевания Дунь-Хуана тангутами, т. е. до 1035 г.¹

Вещи из „замурованной пещеры“ представляют сравнительно небольшой период времени. В основном как письменные, так и живописные памятники относятся к концу VIII, и IX X вв., т. е. ко времени правления династии Тан.

Книги (среди них старейшая из известных печатных китайских книг, датированная 868 г.) и письменные документы, найденные в „замурованной пещере“, отражают сложность и пестроту культурной жизни такого перекрестка мировых путей, каким был некогда Дунь-Хуан. Наряду с китайскими здесь были найдены в значительном количестве рукописи на тибетском языке, а также на индийских диалектах и иранских языках Центральной Азии, на уйгурском языке и тюркские рунические тексты. По содержанию, как и следовало ожидать, это в большинстве своем буддийская церковная литература.

Находка А. Стейна вызвала сенсацию и привлекла к себе внимание ряда ученых историков-лингвистов и искусствоведов. Наиболее примечательные вещи были изданы в Западной Европе, в Китае и в Японии. Тем не менее книжный и рукописный материал „замурованной пещеры“ до сих пор освещен и использован наукой далеко не полностью.

Что же касается живописных памятников „замурованной пещеры“, представляющих, как уже было упомянуто, более чем 150 буддийских образов или фрагментов их, то это, пожалуй, единственная группа вещей из Цян-фо-дуна, вообще получившая должную известность в научной литературе.

¹ Chavannes, Dix inscriptions, p. 14; Stein, SerIndia, Vol. II, p. 820.

Образа из „замурованной пещеры“ были воспроизведены и описаны А. Стейном в его отчетном труде по археологическим работам в Центральной Азии,¹ где им уделено сравнительно много места. Кроме того, этим памятникам посвящен специальный альбом, воспроизводящий их в цветных репродукциях и фототипиях, вполне удовлетворительного качества и снабженный пространственным пояснительным текстом и описаниями, составленными крупнейшими европейскими специалистами Л. Биньоном, А. Стейном и Р. Петруччи.²

Но как бы интересны и значительны ни были, безусловно, замечательные образы „Коллекции Стейна“ все же они представляют собой очень ограниченный круг предметов, охватывающий сравнительно небольшой период времени (царствование Тан), ни в коей мере не оправдывают невнимания ко всему археологическому комплексу в целом, запечатлевшему на своих стенах жизнь китайской и центральноазиатских культур более чем за полторы тысячи лет.

А. Стейн в своей „Серендии“ в порядке отчета о работе экспедиции и своего путешествия по Центральной Азии, дает очень сжатое описание монастыря. Он воспроизводит некоторые виды местности, несколько образцов стеной росписи, а также дает некоторые справки по истории Дунь-Хуана и его монастыря, почерпнутые из общенсторических работ.

Экспедиция Пеллио, работавшая в Цянь-фо-дуне непосредственно после Стейна, т. е. в 1908 г., казалось, должна была бы восполнить пробелы предшествовавшей. Она повидимому, действительно ставила это своей целью: было уделено много внимания росписям и скульптурному убранству всего монастыря, а также снято несколько сот фотоснимков. В результате этой экспедиции вышел в свет шеститомный альбом (всего 376 таблиц) репродукции³ — видов монастыря

¹ A. Stein. Serindia.

² The Thousand Buddhas. Ancient Buddusst paintigs from the Cave-temples of Tun-hulang on the western frontier of china, Ricovend und des crib ed bj Avrel Stein K. C. V, E with ou Introductory essay by Lanvence Bunyon.

³ P. Pelliot. Les Grottes de Touen-Houang. Paris, 1920.

Ergo же: Les Grottes de Touen-Houag. Paris, 1919.

Ergo же: Trois ans dans la haute Asie. Conferance de m. Paul Pelliot au Grand amphitêatre de la Sorbonne, Paris, 1910.

и отдельных частей его убранства. Альбом, изданный бедно, на посредственной бумаге, снабжен схематической панорамой монастыря и очень кратким, на двух страницах, предисловием. Никакой попытки датировать пещеры или сгруппировать их по стилистическим признакам не делается. Нумерация пещерам дана П. Пеллио просто в порядке их расположения с юга на север. Следует думать, что к альбому должен был быть выпущен какой-то пояснительный текст, но он так и не появился в печати, как и не появилось вообще никакой работы, дающей характеристику всего археологического комплекса и датировки отдельных групп его памятников. Некоторые соображения и высказывания по поводу „пещеры 1000 будд“ разбросаны в различных мелких работах Пеллио.

Объяснение такого игнорирования замечательнейшего памятника культуры Азии мы, конечно, должны искать в специфических условиях существования буржуазной науки, живущей поддержкой меценатов и поэтому вынужденной гнаться за сенсацией. Понятно, что после открытия Стейна, материалы хотя бы и более интересные и ценные в научном отношении, но не наделавшие шума, не находили уже себе издателей.

В связи со всем вышесказанным, особую ценность приобретает работа в Дунь-Хуане русской экспедиции 1914—1915 г., возглавлявшейся академиком Сергеем Федоровичем Ольденбургом.

„Вторая русская Туркестанская экспедиция“, как она официально называлась, вдохновителем и руководителем которой был С. Ф. Ольденбург, снаряженная на средства „Русского Комитета для изучения Восточный и Средней Азии“, отбыла из Петербурга 20 мая 1914 года, а 20 августа того же года прибыла на место назначения и приступила к работе.

Принципы научной работы академика Ольденбурга существенно отличали его от большинства его западноевропейских коллег, для которых Восток и Запад были двумя противопоставленными друг другу мирами. Для академика Ольденбурга история стран Востока была одним из равноправных звеньев всемирной истории, что исключало для него обычный в западноевропейской науке подход к фактам ее с особой искажаю-

щей их меркой, как к моментам жизни, „неисторических“ или „отживших“ наций, а памятники их искусства и культуры рассматривающей как экзотику. Это исключало для Ольденбурга также и обычный метод археологической работы такого рода ученых, сводившейся зачастую к варварскому разграблению памятников старины народов Востока, причем сплошь и рядом значительная часть вещей просто ломалась при неумелой или небрежной срезке и упаковке их для отправки в европейские музеи, как это, например, имело место при снятии стенных росписей в Турфанском оазисе немецкой экспедицией фон Лекока. В отличие от западноевропейских исследователей, академик Ольденбург ставил главной целью отнюдь не приобретение для своих коллекций уникальных, могущих вызвать сенсацию вещей, но изучение памятника на месте во всей совокупности его разнообразных черт, прежде всего старался он найти в нем типичное и характерное, определяющее самую природу данного памятника, показывающее связь со средой, его породившей.

Относясь с благоговейной бережливостью к наследию великих культур Востока, академик Ольденбург считал возможным брать лишь те вещи, за сохранность которых на месте он опасался и снятие которых не грозило порчей другим частям памятника.

Сотрудниками экспедиции Дудиным и Ромбергом было сделано свыше 1000 фотоснимков, несколько сот калек и акварельных зарисовок, топограф Смирнов снял инструментальный план пещер. Самим главой экспедиции составлено тщательное описание подземного монастыря, техники и отдельных манер, в которых выполнены его росписи и скульптурные украшения.

„Мы считаем необходимым дать в руки всякому, кто не может исследовать Чан-фо-дун на месте, весь материал, которым мы располагаем“, — пишет С. Ф. Ольденбург в одной из своих черновых заметок. „Надо думать, что описание это, вместе с рисунками в красках, кальками, фотографиями и планами, даст для указанной цели достаточно надежный материал“.¹

¹ Черновые наброски С. Ф. Ольденбурга. „Росписи и статуя Чан-фо-дуна“, копия Эрмитажного архива, стр. 1.

К сожалению, самому исследователю не суждено было довести до конца эту замечательную, огромной научной ценности работу. Кипучая общественная и административная деятельность, которая всецело захватила его в последовавшие за окончанием экспедиции годы революции и строительства новой советской науки, не оставляла ему времени для кропотливой и трудоемкой работы, по приведению в порядок и подготовке к изданию материалов, „Второй Туркестанской экспедиции“. Опубликовано было лишь несколько маленьких заметок. В некоторой мере материал экспедиции был использован и обнародован одним из участников ее — художником С. Дудиным, посвятившим несколько работ вопросам техники живописи и скульптуры буддийских храмов Китайского Туркестана.¹

Счастливей была судьба небольшой, но очень высокой по качеству, коллекции подлинных образцов живописи и скульптуры, привезенных русскими исследователями из Дунь-Хуана. Эти вещи, находящиеся в настоящее время в Государственном Эрмитаже, составляют гордость „Выставок отдела Востока“.

Остальные же материалы экспедиции, как уже было упомянуто, до сих пор оставались неизданными и недоступными даже более или менее широким кругам специалистов.

Иллюстративный материал — как-то фотографии, рисунки, чертежи, вместе с коллекцией подлинных памятников, первоначально поступил в Музей Антропологии и Этнографии АН СССР, а позднее в 1930—1931 г.г. был передан в Эрмитаж. Сюда же поступила очень незначительная часть архива экспедиции. Основной же архивный материал, дневники и описание пещер, составленные лично С. Ф. Ольденбургом, оставались на руках ученого, до конца дней не терявшего надежду завершить любимую работу — издать „Пещеры 1000 будд“.²

¹ С. М. Дудин, „Техника стенописи и скульптуры в древних буддийских пещерах и храмах западного Китая“, сборник музея Антропологии и Этнографии при Росс. АН, Петроград 1917; Его же Архитектурные памятники Китайского Туркестана, Архитектурно-Художеств. Ежедельник, 1916—№ № 6, 10, 12, 19, 22, 28 и 31.

² Помимо вышеперечисленных материалов, Вторая Туркестанская экспедиция привезла интересное собрание рукописей, являющихся, повидимому, частью библиотеки из „замурованной пещеры“. В настоящее время они находятся в институте Востоковедения АН СССР.

Смерть пресекла этот труд, далеко еще не доведенный до конца.¹

К сожалению, как уже упоминалось, даже специалисты — востоковеды и история искусства зачастую совершенно не знают этого замечательного памятника. Немногочисленные труды на западно-европейских языках, посвященные ему, являются библиографической редкостью, которую сплошь и рядом не обладают крупнейшие книгохранилища столиц. На русском языке описаний Цянь-фо-дуна в печати не появилось. О существовании же богатейшего материала экспедиции Ольденбурга, поскольку он не опубликован, обычно просто забывают.

В настоящей статье я пытаюсь дать беглый обзор наиболее интересных групп пещер и пытаюсь поставить некоторые вопросы, высказать некоторые соображения, возникшие у меня в связи с работой над этим материалом.

* * *

Замечательный буддийский монастырь лежит, как уже упоминалось, километрах в 12 от Дунь-Хуана в маленьком оазисе по долине солоноватой речки, воды которой теряются в песках тотчас по выходе из ущелья.

В правом, более высоком, до 45—50 м, обрывистом берегу ущелья и расположены пещеры. Они распадаются на две, отстоящие на 150—200 м друг от друга группы — нижнюю, северную, названную Пеллио „Тибетской“ и верхнюю, южную,

¹ За последние годы вдовой академика Ольденбурга — Еленой Григорьевной Ольденбург были предоставлены у Академии Наук необходимые средства и проделана большая работа по приведению в порядок и по обеспечению сохранности научного архива покойного академика. Описания пещер были тщательно перепечатаны в нескольких экземплярах сотрудницей Института Востоковедения АН — О. А. Крауш и сверены Е. Г. Ольденбург с рукописью. Огромная помощь была оказана в этой работе академиком Ф. И. Щербачким, взявшим на себя труд восстановить и отредактировать в машинописи все санскритские термины подлинника.

Один экземпляр описаний, а также некоторые черновые заметки о художественных памятниках Дунь-Хуана в настоящее время переданы Е. Г. Ольденбург Отделу Востока Государственного Эрмитажа, что и дает наконец, возможность вести исследовательскую работу по материалам Второй Туркестанской экспедиции.

собственно и именуемую „Цянь-фо-дуном“ и представляющую для нас особый интерес.

Пещеры Цянь-фо-дуна, расположенные в 2—3 яруса, вырублены без какой-либо системы или предварительного плана в толще конгломерата, из которого состоит берега ущелья.¹

„Пока что можно только сказать, — пишет в своем дневнике член туркестанской экспедиции С. М. Дудин, — что монастырь рос приблизительно от теперешней его середины в обе стороны — к югу и к северу, причем, повидимому, сперва рост шел к северу и только несколько времени спустя, стали рыть пещеры и южнее средней части монастыря“. Далее Дудин отмечает, „отдельные группы пещер, вырытых одновременно, располагаются не по горизонтали, а по вертикали.“ Эта мысль высказывается также П. Пеллио в кратком предисловии к альбому „Пещер Дунь-Хуана“, упомянутом мною выше,² и подтверждается материалами Ольденбурга, который, не имея в начале работы никаких твердых данных для датировки пещер или группировки их по какому-либо иному признаку, сохраняет нумерацию Пеллио, т. е. в порядке расположения пещер с юга на север.

Таким образом, древнейшие пещеры лежат в средней части „Цянь-фо-дуна. Исходя из характерных особенностей стиля росписей и скульптурного убранства, Ольденбург называет их „Вейскими“ и стало быть, относит [к IV—VI вв. х. э., оговаривая однако эту датировку как условную и нуждающуюся в подтверждении дальнейшими научными изысканиями,³ действительно, эта группа пещер возникла, повидимому, в те дни, когда буддизм, под покровительством вейских императоров, не без основания усматривающих в новой догматической религии и мощной церковной организации буддизма прекрасный аппарат идеологического порабощения народных масс, начинает приобретать очень сильное влияние в Китае.

Здесь буддизм выступает еще в своем чужеземном облици, в тех формах, в какие он сложился несколькими веками раньше,

¹ Заметки С. И. Дудина, архив Эрмитажа, стр. 21.

² P. Pelliot, Les grottes de Tuen-Houang, Paris 1920, предисловие.

³ П. Пеллио, повидимому, склонен также датировать эту группу пещер временем династии Вей, хотя никаких обоснований своей датировки он в этой работе не приводит.

отражающих в своей иконографии, наряду с чертами восточного эллинизма, под знаком которого эта иконография впервые содалась в северной Индии, также и позднейшие наслоения, внесенные в нее искусством тех народов Азии, по странам которых совершал буддизм свое победоносное шествие и еще не претворенных художественным мышлением Китая, в дальнейшем всецело их себе подчинившим.

Этот „не китайский“ характер ранних памятников Цзянь-фо-дуна, настолько ярко бросается в глаза даже при поверхностном знакомстве с ними, что его не могли не отметить все поголовно немногочисленные исследователи монастыря, характеризовавшие обычно их как „индийские“ или выполненные в „индийской манере“. Однако едва ли будет правильным безоговорочно согласиться с такой характеристикой рассматриваемых нами вещей.

Связь старейших памятников Китая с искусством Индии несомненна. Более того, нам хорошо известны из исторических источников имена паломников, апостолов буддизма, привозивших в столицы вейских и танских императоров из Индии вместе со священными книгами, также и изображения божеств, послуживших образцом для создавшихся в Китае буддийских святынь, как например, храмы в Юнь-Ган, Лунь-Мен, пещеры близ Гун-Сяня и др., доподлинно показывающих в своих иконах эту связь.

Что же касается Дунь-Хуана, то едва ли мы сможем проследить здесь чисто индийскую традицию. Скорее следует предположить, что в этот провинциальный, западный центр как самый культ, так и произведения буддийского искусства, проникали не непосредственно из Индии, а из Восточного Туркестана и может быть из Согда, где, как мы знаем, в первые века х. э. уже господствовал буддизм и где были созданы интереснейшие памятники, в значительной мере самобытные и отличные от своих индийских прототипов. В пользу этого предположения говорит наличие среди знаменитых иконописцев, упоминаемых китайскими источниками, как создателей культовой буддийской живописи таких, которые носят согдийские имена или прозвища, указывающие на их среднеазиатское происхождение.¹

¹ A. Waley. An Introduction to the Study of Chinese Painting, p. 131.

При ближайшем ознакомлении с группой „Вейских“ пещер Цянь-фо-дуна, мы должны будем прийти к убеждению, что уже в самых ранних из имеющихся здесь росписей и скульптур, налицо вполне сложившийся иконографический канон и традиции в распределении различных мотивов и даже мельчайших деталей украшения, допускающие очень незначительные варианты.

„Форма пещер (вейской группы)¹ троякого в общем типа, из которых наиболее распространен в общем первый: в глубине пещеры столб, вокруг которого свободный обход, потолок вокруг столба прямой, перед столбом еще часть пещеры с перекрытием крышею на два ската (табл. I); второй тип: пещера почти квадратная с потолком шатром (без столба, но с нишей в задней стене); третий — продолговатая, с нишей и статуей в глубине и нишами (обычно в два яруса) по бокам² (табл. III).

За исключением этого разнообразия в самом плане, в деталях оформления, как я уже упоминала, все три типа пещер, от которого есть лишь отдельные отступления, подчинены очень строгому канону.

Так, в пещерах всех трех упомянутых выше типов, роспись стен обычно такова: по низу идет панель с массивными уродливыми фигурами демонов (табл. III), которых Ольденбург в своих описаниях называет „атлантами“. Последнее название также следует считать условным, ибо, как правило, эти фигуры ничего не поддерживают, но как бы стремительно движутся в различных направлениях. Над панелью узкий бордюр, составленный словно из отрезков различного орнамента, на различных фонах; выше все пространство стены покрыто небольшими изображениями будд, сидящих в „позе созерцания“ с поджатыми ногами (Padmāsana) и руками, сложенными у лона одна на другую ладонями вверх (dhianimudra) (табл. II).

Эти будды обычно четырех цветов: красного, зеленого,

¹ Скобки мои Н. Д.

² С. Ф. Ольденбург, Черновые заметки о Ц. Ф. Д. стр. 5 рукописи (копия архива Эрмитажа).

сянего и черного (бывшего, по данным С. М. Дудина,¹ прежде оранжевым и изменившегося в аспидно-черный, благодаря разложению краски), по красно-коричневому фону (табл. III). Эта раскраска чередуется в определенном порядке, так что ряды одноцветных фигурок образуют на стене диагонально-расположенные полосы. Такое применение повторяющихся одинаковых или во всяком случае однотипных изображений или композиций для заполнения пространства всей стены или потолка, представлено в ряде пещерных храмов Восточного Туркестана, относящихся, примерно к тому же времени.² В средней части боковых стен, а в пещерах со столбом в центре, еще и на боковых стенах передней части пещеры, имеющей потолок в виде двускатного перекрытия, помещаются обычно панно, изображающие будду с двумя или четырьмя предстоящими божествами или бодисатвами (табл. IV).

Композиция этих панно чрезвычайно проста, даже примитивна. Центральная фигура будды сохраняет освященные иконописным каноном, но обычно искаженные и утратившие свой первоначальный смысл черты первых эллинистических прототипов буддийских божеств. Таким нелепым пережитком являются отчетливо изображенные на поднятой правой руке проповедующего будды перепонки в античной скульптуре и восходящим к ней гандхарских памятниках имевшие реальное, практическое назначение предохранить от поломки хрупкие пальцы изваяния, но в живописи совершенно абсурдные, однако сохраняющиеся благодаря освещению их буддийским иконографическим каноном и толкуемые изобретательным духовенством, как особый священный признак учителя. Та же традиция сохраняет форму одеяния будды — его плащ-гиматий, расположение его складок, традиционную прическу в виде узла волос на темени. Бодисатвы в этих росписях всегда лишены индивидуальных

¹ С. М. Дудин, техника стенописи и скульптуры в древних буддийских пещерных храмах Западного Китая, сборник Музея Антропологии и Этнографии Росс. АН, V, стр. 51 и далее.

² Сравни с разделкой стен в „пещере меченосцев“ и „омовения ног“ и др. в Кавыле в Кучарском оазисе См.: А. Grünwedel, Alt Kutschien, табл. XXIV—XXXI.

атрибутов. Традиционный индийский убор их, повидимому, чужд и непонятен исполнявшим росписи живописца и, в такой же мере как эллинистическое одеяние и прическа будд. Существенной особенностью этих росписей, является попытка передачи объемности изображенных фигур наложением светотени по приему, близкому к росписям Кучара¹ — правда, тоже чисто условной и подчас схематизированной до почти геометрических форм (табл. III) — (блики на лице). Положение тела и движения изображаемых фигур также подчинены здесь уже строгому канону и сводятся к очень незначительному и однообразному ассортименту поз и жестов. В передаче более или менее сложных поворотов и ракурсов чувствуется почти полная беспомощность; все это создает общее впечатление неподвижности даже там, где мастер пытается передать сильное движение как, например, в изображениях летящих „небесных музыкантов“, заполняющих в большинстве случаев верх аналогичных панно. Строгая симметрия их композиции, повторяющей почти с зеркальной точностью по одну сторону центральной фигуры то, что изображено по другую, дополняет впечатление схематичности, статичности и абстрактности этого искусства. Здесь налицо то, до конца условное, не только чуждое, но враждебное реализму церковное искусство догматических религий, которое нам хорошо известно по христианским иконам западного средневековья, так же как и буддийская иконография связанным с эллинистическими прототипами.

Основной колорит этих панно голубовато-зеленый, со значительным количеством черного и аспидного цветов, являющихся, повидимому, как и на вышеописанном примере, результатом разложения желтых и красных красок.² Иногда вместо панно вдоль стены над панелью идет пояс сцен из джатак или „жития“ будды (табл. V, рис. 1).

По верху стены „вейских пещер“ обычно окаймлены изображениями сборчатого ламбрекена, над ним полоса фестонов и шашек, изображение узорных балок, и наконец, аркада, в которой помещены поясные фигуры одетых в индийские

¹ См. А. Grünwedel „Alt-Kutseha“ табл. XXIV—XXVII, Эрмитаж, инвент. №№ КУ 570—580 и др.

² См. Дудин, указ. соч. стр. 54.

уборы божеств с музыкальными инструментами. Близкие к настоящим изображения божественных музыкантов встречаются также во многих храмах Кучарского оазиса,¹ сюжетно же они безусловно перекликаются с каменными фризами из Айр-тама, датируемыми I—II вв. х. э., где те же поясные изображения музыкантов, данные статуарно, выглядят между листьев аканфа, венчавшими карниз здания.²

Композиционным центром „вейских“, как, положим, и более поздних пещер, является статуя того божества, которому посвящен данный храм.

В памятниках рассматриваемого нами периода, это почти всегда какой-нибудь будда. Чаще всего Амитаба, Майтрея или Шакьямуни. В пещерах „первого типа“, т. е. со столбом в центре, эта статуя помещается в нише на стороне столба, расположенной против входа. В пещерах же других типов, где столб отсутствует, ниша со статуей помещается в глубине пещеры в ее торцовой стене.

В „вейских“ пещерах будда изображается всегда сидящим либо поджав ноги (*padmāsana*), либо „по-европейски“, со спущенными вниз ногами, причем в последнем случае голени их обычно скрещиваются. Эта поза крайне обычная для среднеазиатских и иранских изображений царей, засвидетельствована в наиболее старых пещерах и вовсе не встречается уже в пещерах „танского типа“ и более поздних. С другой стороны я не могу назвать среди „вейских“ памятников ни одной антарной статуи стоящего будды, столь обычного для „танских“ или „сунских“ храмов.

Скульптурные изображения бодисатв, так же как и живописные, не индивидуализованы и лишены атрибутов, характерных для пантеона Махаяны. Статуарные изображения стоящих бодисатв, помещаемые иногда в „алтарных“ нишах или по сторонам их, образуют „свиту“ главной статуи. „Свита“ „вейских“ пещер, как в живописи, так и в скульптурных композициях всегда немногочисленна: 2—4 фигуры. Изредка в ней наряду

¹ Grünwedel, *Alt Kutscha* табл. I—VIII, Textband, II, 10, рис. 12.

² Эрмитаж, инв. № „воспроизведен в „III Международном конгрессе по Иранскому искусству“ Ленинград 1939, табл. LIV и LV и Тревер К. В., „Памятники греко-бактрийского искусства“, табл. 45—49.

с бодисатвами встречаются изображения монахов и еще реже (обычно в более поздних памятниках) — стражей.

Верхняя часть столба в пещерах „первого типа“ обычно украшена небольшими рельефными фигурками небожителей в молитвенных позах или осыпающих цветами будду и предстоящих.

Материал и техника этой скульптуры крайне близка восточнотуркестанским оазисам. Основой служит каркас из палочек или пучков соломы, которые обмазываются массой из просеянного лёсса с растительным волокном. Вся скульптура полихромная.

Говоря о цянь-фо-дунской скульптуре, необходимо подчеркнуть, что мы здесь очень редко имеем дело с круглой пластикой в полном смысле этого слова; она появляется в более поздних пещерах и то в ограниченном количестве. Здесь же, как и в храмах Восточного Туркестана, вся пластика органически связана со стеной и покрывающей ее живописью и одна дополняет и продолжает другую. Так, например, вполне обычным является данное росписью на стене продолжение одеяния или концов развевающихся лент, стоящей у этой стены статуи (табл. VI), а фигуры в нишах являются как бы выступившей из плоскости частью живописи и неразрывно связаны со сложным нимбом из стилизованных языков пламени, парящими вокруг него божествами и стоящими внизу аскетами, составляющими, как правило, роспись внутренней поверхности ниш (табл. VI).

Обрамление ниш, как находящихся в столбах пещер „первого типа“, так и тех, что в стенах пещер „второго“ и „третьего“ типа, за редким исключением таково: по сторонам два столбика с задрапированной капителью, на которую опираются передними лапами глядящие вверх драконы; хвосты последних образуют над нишей разноцветный валик. Над этим валиком гладкий нимб, окаймленный стилизованным пламенем и заполненный побегами лотосов, из цветов которого часто возникают поясные фигурки божеств, иногда с музыкальными инструментами, иногда же просто с молитвенно-сложенными руками. Этот последний орнаментальный мотив, не засвидетельствованный ни в чисто индийских, ни в китайских вещах, опять-таки сближает искусство „вейских“ пещер с орнаментикой Центральной Азии, где он засвидетельствован на бесчисленных

памятниках, выполненных в разной технике и относимых к разному времени, начиная с I в. х. э. — (бактрийская шерстяная ткань из Ноин-ула,¹ в кайме которой из цветков лотоса возникают фигурки лучников) и кончая множеством терракотовых налест и штукковых рельефов из Хотана, относящихся к II—VI в.

Особого внимания заслуживают потолки этих пещер. В пещерах „первого типа“ глубинная часть вокруг столба, имеющая гладкое перекрытие, расписывается всегда своеобразным орнаментом из крупных квадратов с вписанными в них ромбами, но об этом мотаве нам придется говорить немного ниже. Двускатный потолок передней части подобных пещер, несомненно, отображает деревянную конструкцию крыш надземных построек: посредине идет большая балка, опирающаяся обычно концами на деревянные устои; в обе стороны от нее отходят лепные стропила, как и сама балка окрашенные в красный цвет и делящие каждый скат плафона на ряд прямоугольных полей, заполненных орнаментом из растительных, обычно логосовых побегов, из цветков которых иногда, так же как в вышеописанных нимбах, возникают поясные (табл. V, рис. 2) фигурки божеств.

В пещерах без столба — потолок сделан шатром с замком в виде квадрата со вписанными в него ромбами (табл. VII), совершенно аналогичного тем, которыми украшен потолок обхода вокруг столба в пещерах „первого типа“. Но здесь этот квадрат отнюдь не просто орнамент, а как и вышеописанный двускатный потолок воспроизведение определенной конструкции кровли надземной постройки, а именно „фонарям“ с креплением из балок, расположенных концентрическими квадратами. Этот факт был отмечен фон Лекоком при описании им аналогичных плафонов в Кучаре.² В росписях Цянь-фодуна этот мотив утрачивает уже свою семантику, воспринимается только как орнамент, традиционный в росписи плафонов, как мы это видим на перекрытиях обходов.³ Даже из этих несколь-

¹ К. В. Тревер, „Памятники греко-бактрийского искусства“, стр. 141 и 148, 146. Табл. 39, 43, 44.

² Von Lecoq auf Hellas Spurer im Osttur Kestan стр. 79 и 80, табл. 39 и 46.

³ В современных бурятских дацанах аналогичными квадратами записывается сплошь весь потолок.

ких примеров следует, что пещерные сооружения Дунь-хуана, несомненно, могут дать много ценных сведений о современной или более ранней надземной, не дошедшей до нас архитектуре, форму и конструкцию которой они так или иначе отражают.

Совершенно исключительный интерес представляет собой роспись основной поверхности шатровых плафонов ряда „вейских“ (табл. VII) пещер. Здесь перед нами неожиданно открывается мир какого-то совершенно иного искусства, принципиально отличного от мертвой церковной иконографии. В противоположность описанным выше памятникам, где все формы подчинены канону, в композиции господствует строгая симметрия: застывшие жесты только подчеркивают неподвижность изображенных фигур, давно утративших связь с реальной действительностью и превратившихся скорее в абстрактные символы существ, чем в их изображение. В этих росписях — словно схваченные вихрем, в беспорядке мчатся чудовища, облака, драконы, птицы, несущие на спине людей, преследуемые охотниками газели, всадник, стреляющий в прыгающего через скалы льва. Для понимания этих странных образов бесполезно обращаться к буддийской легенде, — они ей чужды, но мы без труда узнаем весь фантастический зверинец этих росписей, если обратимся к памятникам древнекитайского искусства. В надгробных рельефах У-Лян-Цы,¹ мы находим и льва со множеством человеческих голов, неоднократно встречающегося на подобных плафонах, и драконов, и вихрь беспорядочного движения этих существ среди стилизованных облаков, и те же изумительные изображения животных, которые уводят нас к примитивному „звериному стилю“, засвидетельствованному у всех народов мира на ранних этапах их развития, и на китайской почве представленному блестящими образцами, соединяющими с предельной стилизацией отдельных форм иногда поразительный реализм. Это отзвуки народного искусства, эти образы, созданные фантазией древнего человека, продолжают жить в сказке, в орнаменте; в буддийских храмах, вытесненные канонической и чуждой иконописью — эти мотивы находят себе место во второстепенных частях росписей, так же как хямеры, сирены, а иногда целые легенды

¹ E. Chavannes. Mission Archeologique dans la Chine, Septentrionale, Paris, 1909, I partie, planches XLII, LXVIII и др.

животного эпоса, украшающие кровли, капители колонн храмов западного католического средневековья или церквей Грузии и Армении.

Следует прибавить, что эти же мотивы уже на очень ранних памятниках Цзянь-фо-дуна начинают просачиваться и в чисто-буддийские сюжеты, как, например, это имеет место в живописном фризе в пещере № 110, где животные и чудовища в сценах из буддийских легенд трактованы очень близко к описанным выше.

В дальнейшем развитии буддийской иконографии на китайской почве, это внесение народных элементов, как мы увидим ниже, сыграло весьма существенную роль в создании китайской иконографии.

Совершенно новый этап в развитии буддийского искусства, безусловно, являет собой группа пещер, названных академиком Ольденбургом — танскими. Отсутствие непосредственных данных, могущих датировать эти памятники, и большая научная добросовестность исследователя, заставляют Ольденбурга оговаривать условность этого термина, так же как „вейские“ для наиболее ранних. Однако при ближайшем ознакомлении с ними все данные приводят к подтверждению правильности этой датировки.

Если для „вейских“ пещер являлся характерным, с одной стороны, иконографический канон, отчетливо сохраняющий черты иноземного, скорее всего претворившего индийскую традицию центрально-и среднеазиатского искусства, с другой, наличие элементов, ведущих к древнему искусству Китая, то в „танских“ памятниках мы прежде всего видим синтез своего и заимствованного, причем в более поздних вещах этой группы, и особенно в хронологически более поздней группе, названной Ольденбургом „сунской“, иноземные черты совершенно поглощаются уже вполне оформившейся в это время китайской иконографической традицией, и местных провинциальных, севернокитайских школ, как полагает Waly,¹ а также и неизбежным влиянием, стоявших в это время на огромной высоте живописных школ, основных культурных центров Танского Китая.

¹ Стр. 133.

Говоря о „танских“ пещерах, как группе памятников, дающих нам представление о новом этапе развития севернокитайского культового искусства, С. Ф. Ольденбург отмечает изменение как и типичной формы пещеры, так и традиции ее художественного оформления.

„Прежде всего, — пишет он, — меняется форма пещер, исчезает почти совсем столб, а ниша, хотя и не всегда, принимает особую форму с выступом вперед. Эта ниша получает простое обрамление из бус или медальонов. В нише мы видим уже значительное число монахов, являются при них часто картуши... атланты и фестоны (см. описание росписи „вейских“ пещер) часто отсутствуют, замененные жертвователями и жертвовательницами с колесницами на Д. I (т. е. левой от входа стене) и конями на Д. II (т. е. правой от входа стене). Панно на стенах получают более скомпанованные. Появляются, с одной стороны, большие боковые ниши, с другой — большие статуи одиночные и группами по три¹ (табл. VIII, рис. 1).

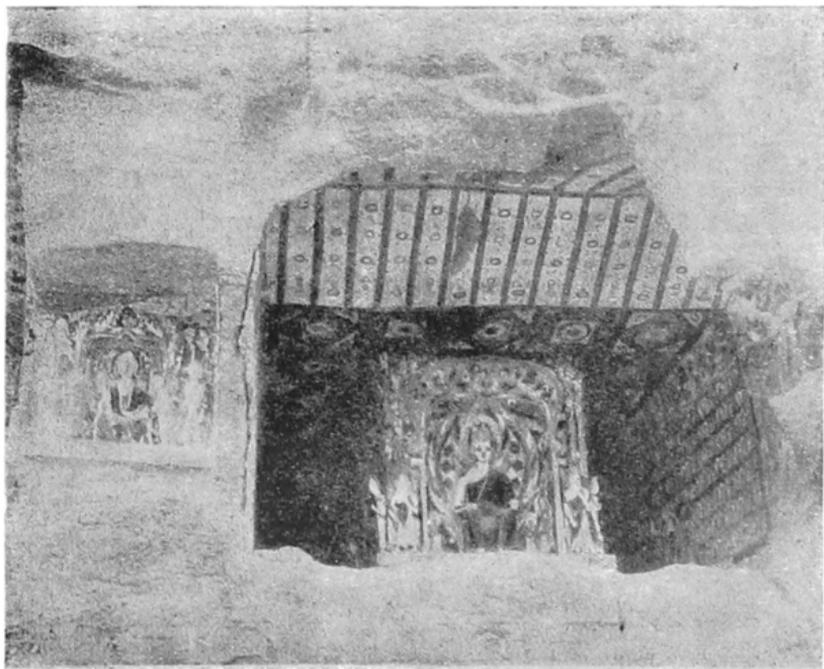
Для росписей этих пещер, как справедливо отмечает С. Ф. Ольденбург, чрезвычайно характерным является усложнение композиций по сравнению с „вейскими“, где фигуры панно, всегда немногочисленные, просто поставлены в одном плане и ничем внутренне не связаны. Напротив, в танских росписях все фигуры панно, иногда довольно многочисленные, подчинены единому ритму; обычна в этих росписях попытка создания своеобразной перспективы расположением фигур в нескольких планах (табл. VIII, рис. 2), но что наиболее характерно для живописи „танской“ группы, что преимущественно отличает ее и все последующие более поздние памятники Цянь-фо-дуна от „вейских“ — это графичность, столь типичная для всей китайской живописи техникой своей связанной с письмом, с каллиграфией.

¹ Рукопись С. Ф. Ольденбурга, копия Эрмитажа, стр. 9. Немногочисленные пещеры со столбом (так называемого „первого типа“), причисляемые С. Ф. Ольденбургом к группе „танских“, по всей видимости, следует считать самое позднее относящимися к концу времени Вей и самому началу Тан. Повидимому и Ольденбург склонялся к этой точке зрения, ибо, сплошь и рядом называя такие пещеры в одном месте „танскими“, он в позднейших записях называет их „вейско-танскими“, или „вейскими“. В более поздних, типично танских пещерах столбы вовсе не встречаются. (Н. Д.).

Рассматривая „танские“ памятники Цянь-фо-дуна, мы обязаны учитывать „коллекцию Стейна“, датированные образы которой могут нам дать твердую почву для отнесения к тому или иному времени стенных росписей и скульптуры пещер. На основании материала Стейна мы склонны отнести к „танским“, хотя бы к поздним, ряд пещер, упоминаемых С. Ф. Ольденбургом как „сунские“.¹ Вообще между этими двумя группами нельзя провести столь отчетливой границы, как между „вейскими“ и всеми более поздними. „Сунские“ памятники по существу своему развивают и дополняют те черты, которые наметились уже в „танских“, поэтому я позволю себе иногда рассматривать эти группы параллельно. Развитие и усложнение композиции характерно не только для панно и украшающих стены росписей „танских“ пещер, но и для скульптурных групп, а также всей пещеры в целом.

Как упоминается в приведенном мною описании этих пещер академика Ольденбурга, центральное место, играющее роль святилища в них, занимает ниша в задней, находящейся против входа, стене. Она значительно больших размеров (особенно в позднейших пещерах) и вмещает, наряду с изваянием сидящего, реже стоящего, будды, довольно обширную свиту, как скульптурную, так и написанную на стене ниши, как бы расположенную на втором плане, позади статуи. Если у „вейских“ окружение „алтарной“ статуи составляли обычно написанные на стене ниши фигурки немногочисленных отшельников, бодисатв и заполняющих верхнюю часть ее летящих „небесных музыкантов“ или божеств, рассыпающих цветы, причем как упоминалось, скульптура иногда вовсе отсутствовала, то в „танских“, [как это отмечено у Ольденбурга, к бодисатвам и в росписи, и в статуарной свите присоединяются монахи, а в более поздних обычно еще и „стражи“. В „сунских“ памятниках статуарная свита достигает иногда 10 и даже 12 фигур. Иногда скульптура помещается не в нише, а на занимающем глубь пещеры амвоне. Так же как живопись, скульптура этих пещер отличается продуманностью, завершенностью форм и монументальностью, свойственной известным нам танским памятникам. Они близки к скульптуре

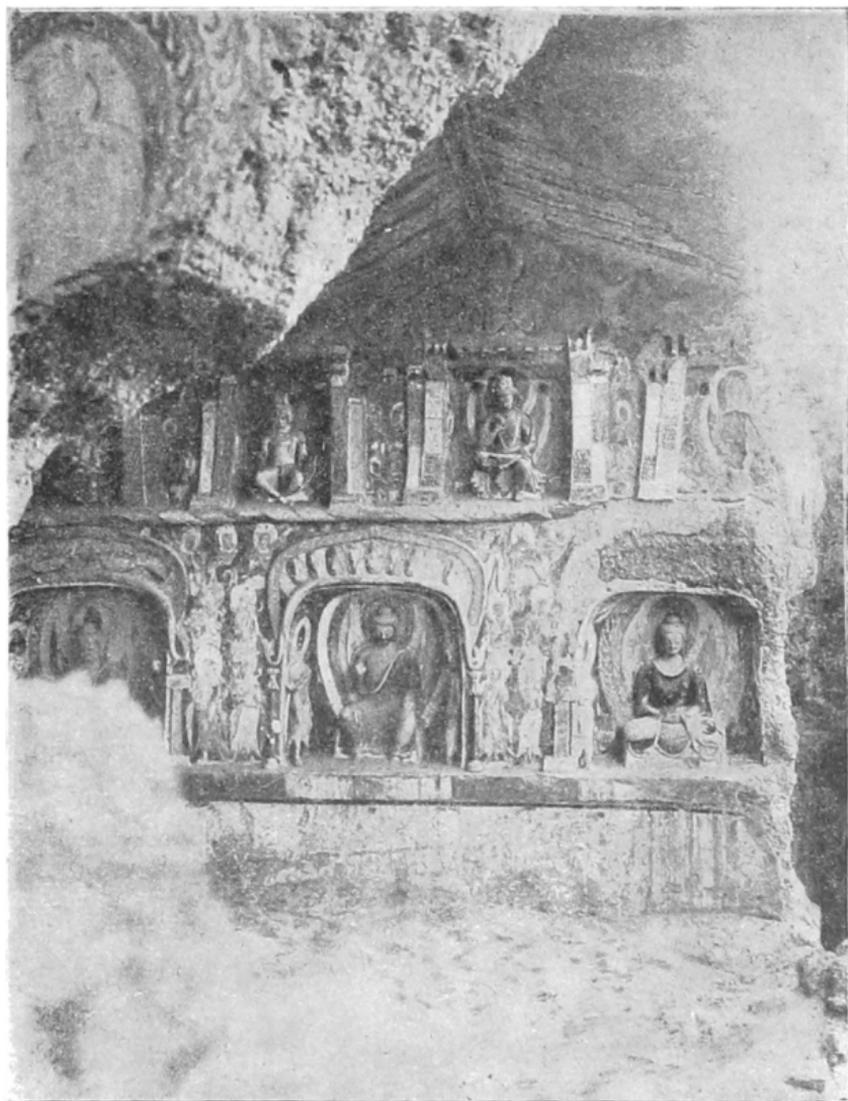
¹ Черновые заметки С. Ф. Ольденбурга, копия Эрмитажа, стр. 13 и дальше.



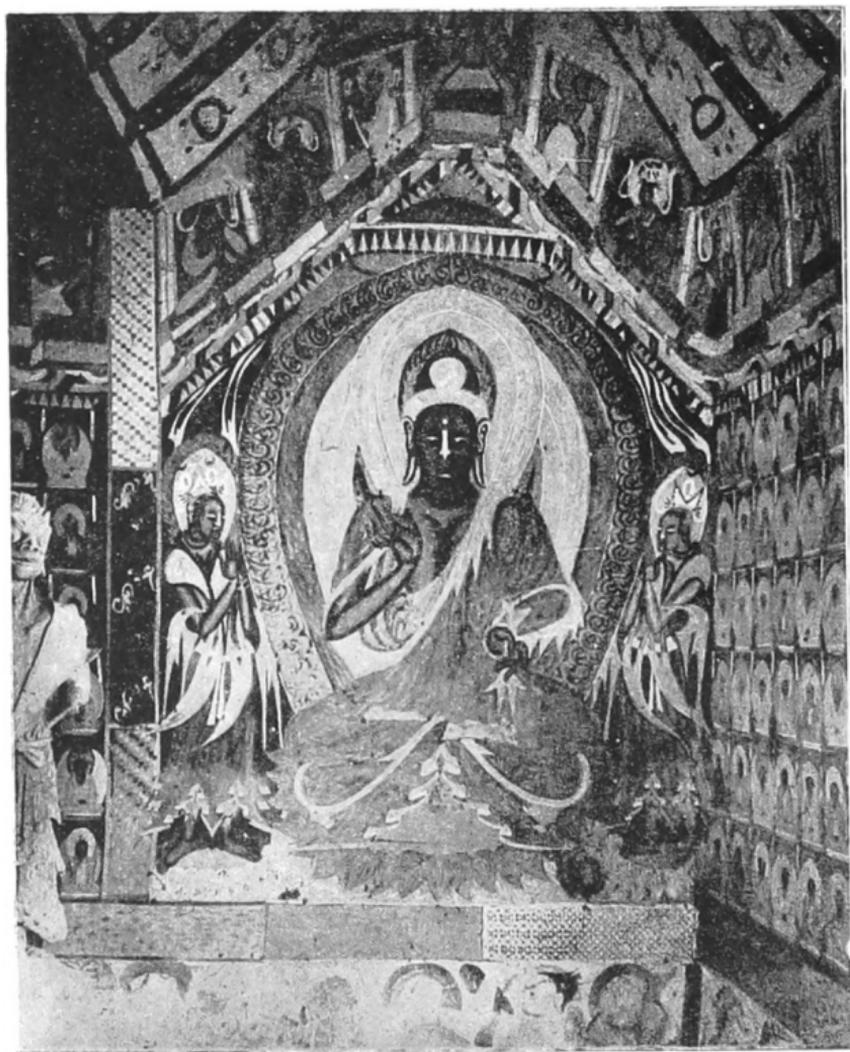
Цянь-фо-дун. Пещера № 103. Общий вид.



Цянь-фо-дун. Пещера № 101. Деталь росписи боковой стены



Цявь-фо-дун. Пещера № 110. Боковая стена с нишами.



Цянь-фо-дун. Пещера № 124. Панно на боковой стене.
Будда с предстоящими

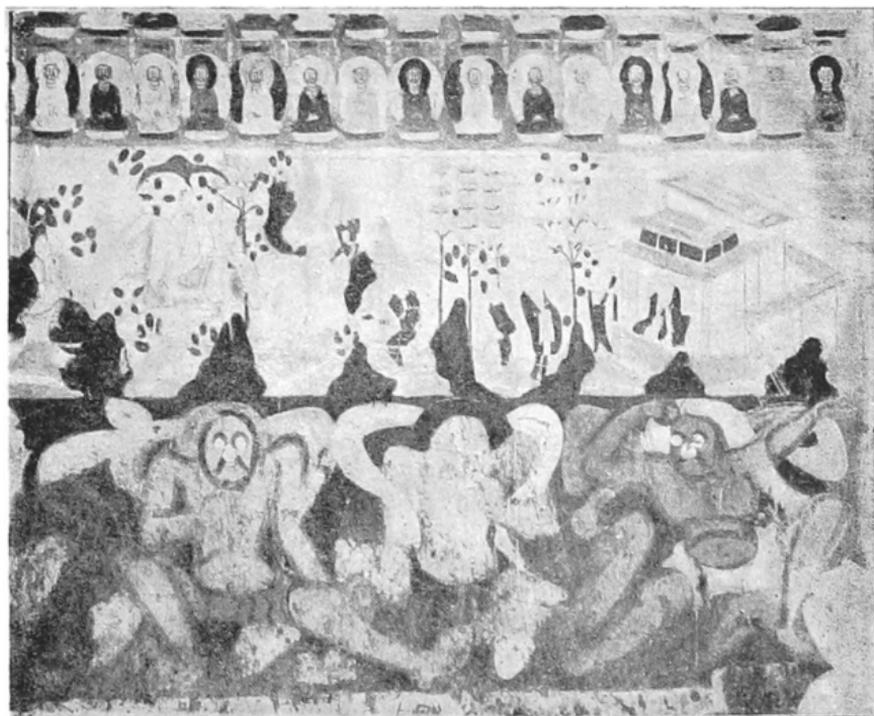


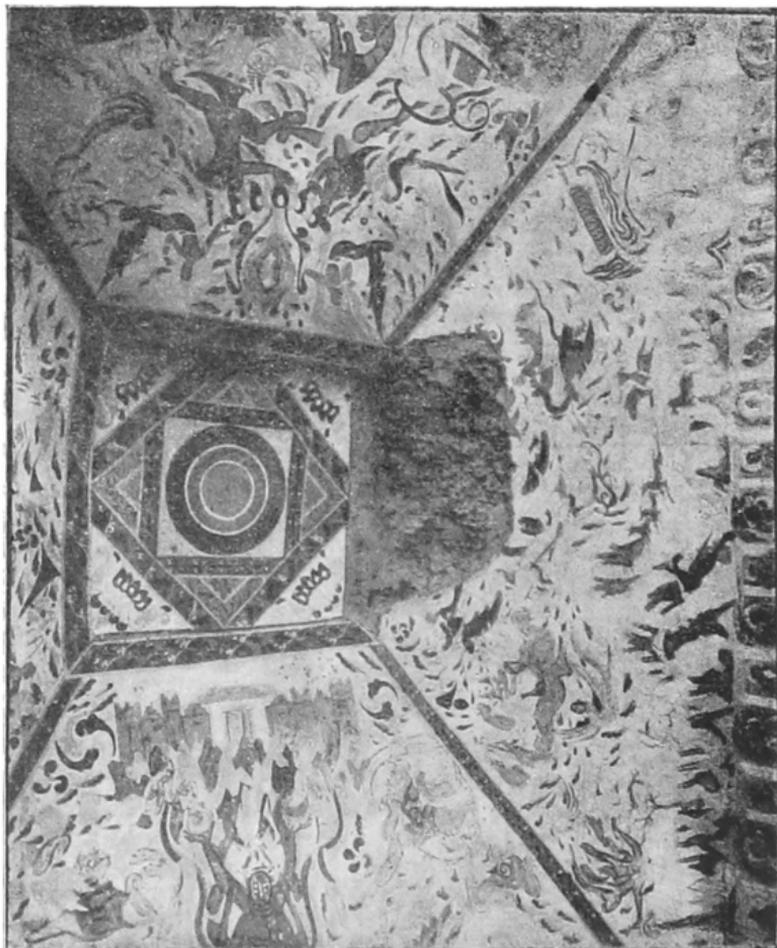
Рис. 1. Цянь-фо-дун. Пещера № 129. Роспись стены, деталь.



Рис. 2. Цянь-фо-дун. Пещера № 101. Деталь обрамления главной ниши.



Цянь-фо-дун. Пещера № 101. Статуя бодисатвы около
главной ниши.



Цянь-фо-дуп. Пещера № 101. Плафон.



Рис. 1. Цянь-фо-дун. Пещера № 136е. Панно. Будда с предстоящими.

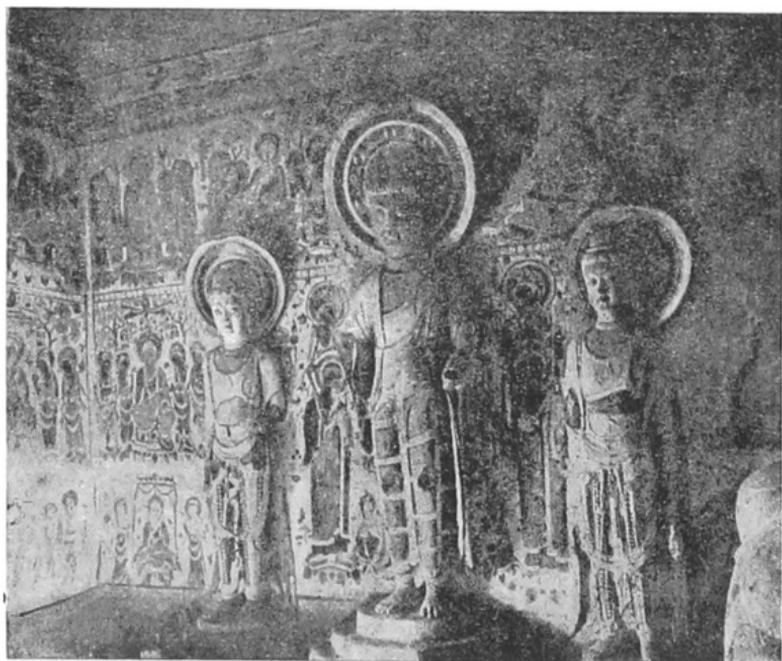


Рис. 2. Цянь-фо-дун. Пещера № 95. Статуи у боковой стены.



Цянь-фо-дун. Пещера № 139а. „Лев“ и „Страж“ около
главной ниши.



Цянь-фо-дун. Пещера № 117. Деталь росписи ниши.
Голова монаха.

знаменитых монастырей северного Китая, схожа и трактовка лица и тела, убор и позы (табл. IX).

Но, отмечая эти качества „танских“ пещер Дунь-Хуана, нельзя не согласиться с замечанием П. Пеллио,¹ а именно, что превосходя вейские вещи высокой профессиональной техникой выполнения, законченностью композиции (а в более поздних даже некоторой утонченностью, особенно изысканной в позднейших „сунских“) они все же часто производят впечатление ремесленной работы, и иногда посредственной, в то время как в вейских мы видим, быть может, зачастую примитивное, но самобытное творчество.

Если в вейских памятниках мы находим создания пионеров буддизма, несших с запада вместе с религиозной проповедью иноземную иконографическую традицию и технику, то в Танское время, когда объединенный в огромное централизованное государство Китай, подчиняет своей политической власти земли от Семиречья до Кореи, когда его цивилизация достигает небывалого расцвета, делает его на долгое время культурным гегемоном всего Дальнего Востока, а влияние его распространяется в большей или меньшей степени на все страны Азии, когда в Китае существует уже не только сложившаяся, но завершеннейшая, чеканная форма буддийской иконографии, в создании которой принимали участие величайшие художники Китая, провинциальные и чужеземные школы уступают место этой китайской иконографии. При этом вполне допустимо предположить, что в далекий, лежащий у самых западных границ Дунь-хуан редко попадали оригинальные произведения прославленных танских живописцев, и еще менее вероятно, что они сами работали здесь, но вполне допустимо, что на стенах Цянь-фо-дуна мы имеем дело с копиями знаменитых образцов и подражанием манере знаменитых мастеров. Тем не менее и в этих, и в более поздних вещах, памятники „пещер 1000 будд“ большинством исследователей отмечаются некоторым своеобразием и отличием их от образцов классического искусства Китая этого времени. „Если признать в старых вещах несомненное индийское влияние и даже характер, — пишет С. Ф. Ольденбург, — то в Чань-фо-дуне в живописи и даже в значительной мере и в

¹ P. Peliot, *Les Grottes de T'ouneou-Houang* 1919, стр. 3.

скульптуре окажется не очень много чисто китайского. Только на совсем поздних вещах оно сказалось и в слабой, небольшой степени“.¹

А. Waley, в посвященной Цянь-фо-дуну главе своего „Введения к изучению китайской живописи“, говорит: „В Дунь-хуане мы не находим завершенной каллиграфической линии, пышных драпировок и широкой, свободной манеры, которую все авторы приписывают У-Дао-цзы и его последователям. Школа Дунь-хуана, повидимому, является независимым ответвлением северной школы VI в., основанной Чжун-да — согдийцем“.²

Судя по именам ряда художников, сохранных нам китайскими источниками, роль согдийских мастеров в создании буддийской иконографии Китая была очень значительна, особенно на севере, а в Дунь-хуане, бывшем важнейшим китайским центром по связи с Центральной и Средней Азией, где по ряду данных уже в вейское время проживало большое количество согдийцев, влияние их на местное искусство могло быть очень велико. Надо полагать, что дальнейшее изучение Дунь-хуана и оазисов Восточного Туркестана, а в равной мере Средней Азии, археологические памятники которой, открытые советскими учеными в недавние годы, дают совершенно исключительный по значению материал, именно по стенной живописи,³ позволяет нам раскрыть всю картину взаимодействий этих великих культур.

Изменение формальных признаков „танской“ и „сунской“ группы пещер идут рука об руку с изменением сюжетов. В пещерах „вейских“ и „ранне-танских“, сюжетами росписей служат легенды и немногочисленный пантеон Хинаяны, господствовавшей в этот период так же и в оазисах Китайского Туркестана. Вот что говорит о них академик Ольденбург: „Здесь царит будда, великий учитель. Все почти остальные лица несложного танского пантеона, также и вейского, имеют чисто служебный характер. Все более сложные композиции, которых, впрочем,

¹ Рукопись С. Ф. Ольденбурга, копия Эрмитажа стр. 2.

² A. W a l l e y. An Introduction to the Stly of Chinese Painting. p. 133.

³ Я имею ввиду в первую голову интереснейшие результаты, еще не опубликованные, работы экспедиции В. А. Шишкина в Варахше, близ Бухары, а также экспедиции 1939 г. НИМКа под руководством А. Н. Беряштама, разведок произведенных Е. Г. Пчелиной близ Термеза в 1937 г. и др.

немного, имеют тоже отношение к учителю. Это или джатаки или авадамы или события из последней жизни будды, как человека¹. Как мною упоминалось уже выше, культ бодисатв еще не развит, в этих храмах они еще безличны и лишены каких-либо атрибутов или характерных признаков. Но уже в сравнительно ранних танских пещерах и в полной мере в сунских, мы встречаем и пантеон Махаяны с его бесчисленными бодисатвами, буддами демонами и божествами. Знакомство с датированными образами „коллекции Стейна“ заставляет нас на основании сходства и формальных признаков изображений и особенно культовых сюжетов отнести к „танским“ ряд памятников, которые Ольденбург первоначально полагал „сунскими“. Так, безусловно уже в танское время здесь широко распространен культ Амитабы и бодисатв Авалокитешвары, Самантабхадры и Манджушри.

В связи с этим уже на стенах танских пещер вместо повествований из прошлой или настоящей жизни Шакьямуни, характерных, как указывает Ольденбург, для ранних памятников, мы все чаще и чаще встречаемся с панно, изображающими рай Тушита или Сукхавати. Эти композиции находят полное свое развитие в „сунских“ пещерах. Но, несомненно, ряд таких панно должно считать танскими, поскольку в образцах „коллекции Стейна“ находим полную аналогию как общих композиций, так и отдельных их деталей, трактовки фигур, драпировок, красочной гаммы. Например, как для тех, так и для других обычно окружение основной композиции „рая“ сценами из легенд и фантастическими пейзажами; иногда эта роспись непосредственно сливается с главной композицией, чаще последняя выделяется из него рамкой, иногда же обрамление дробится на ряд квадратных картинок, окружающих самое панно. Такого рода обрамления представлены очень большим количеством танских образов из „замурованной пещеры“, но совершенно отсутствуют в живописных изображениях рая из Хара-Хото, относящихся по всем данным к сунскому времени. Обрамление композиций „рая“ сценами в квадратах засвидетельствовано на харахотинском материале лишь в ксилографах, которые весьма вероятно, печатались со

¹ Черновые заметки С. Ф. Ольденбурга, копия Эрмитажа, стр. 5.

старых досок и сохраняют повидимому более старую, быть может, мотанскую традицию.¹ Повидимому, типичными для „сунского“ времени следует считать очень большие пощеры, стены которых сплошь записаны панно с изображениями рая Сухавати или Тушита, отделенными друг от друга лишь полосами растительного орнамента, дробящими всю поверхность этих стен на прямоугольные поля.

Сцены обрамлений панно, представляют весьма значительный интерес. Их повествовательное содержание и свободная композиция дают творческой фантазии живописца несравненно больший простор, чем канонические изображения рая, обычно совершенно трафаретные, даже в мастерски выполненных образцах. В живописи обрамлений мы встречаем много интереснейших бытовых подробностей, одежду, угварь, очень выразительные изображения живогных и пейзаж. Здесь находят свое отражение и те народные представления и образы фольклора, о которых речь была выше (в связи с росписями „вейских“ шатровых плафонов) и та замечательная живопись пейзажа и природы, которая в Китае существовала уже в танское время наряду со всяческой церковной иконографией.²

Несомненно за счет этих черт следует отнести впечатление реализма, которое производят с первого взгляда некоторые „танские“ и „сунские“ памятники. Это впечатление меняется при ближайшем знакомстве с ними. Несмотря на вполне натуралистическую трактовку отдельных деталей, замечательно уловленное движение, напряженную живую мускулатуру, как например, в статуях зверей и стражей (*табл. IX*), украшающих некоторые танские пещеры, эти вещи не являются преломленным творческим отображением реальной действительности, но синтетическим образом созданным из отдельных, быть может, очень верно прослеженных, абстрагированных элементов ее.

Лица архатов, подчас кажущиеся портретами, благодаря выразительной резкости своих черт, при ближайшем рассмот-

¹ Настоящее наблюдение сделано В. Н. Казинным, работающим уже много лет на материале Хара-Хото и кажется мне совершенно правильным.

² Тоже следует сказать о круглой пластике, представленной в танское время многими интересными памятниками и имеющей большую традицию, хотя бы в погребальных фигурках.

рении оказываются такими же обобщенными, сведенными из отдельных живых черт образами, как и готовые к прыжку чудовища. Это не индивидуальность, а тип, это определенный грим, маска, в которой соединено все, что казалось характерным для буддийского святого, но не черты реально существующего человека. Справедливость этих слов может быть легко доказана сличением нескольких таких мнимо-портретных изображений (табл. X).

Условны и не портретны эти изображения даже там, где они должны передать настоящего существовавшего в самом деле человека — в изображениях жертвователей, вереницы которых занимают в танских и сунских пещерах идущие по низу панели, в вейских обычно заполненные „атлантами“. Они изображаются чаще всего идущими или стоящими, повернутыми в три четверти к алтарю, мужчины по одну сторону, женщины по другую, причем первым обычно предшествуют всадники на конях, вторым — повозки, запряженные волами, по свидетельству Ольденбурга, очень близкие к бытующим в этих местах поныне. Но люди изображены здесь все на одно лицо,¹ часто эти фигуры наносятся по трафарету, обычно применяющемуся в послетанских росписях — как в Цянь-фо-дуне, так и в храмах Китайского Туркестана.

Однако может быть эта обобщенность делает для нас особенно интересным искусство северного китайского буддизма, потому, что в нем мы видим преломленным как в призме мир эстетических представлений Востока, представлений, оказавших огромное влияние на создание искусства всего Дальнего Востока и нашедших отклики в творчестве почти всех народов средневековой Азии.

Если античное искусство в изображениях своих божеств создало непревзойденные образцы человеческой красоты, по сей день актуальные для всей европейской культуры, то для средневековой Азии этот идеал нашел самое совершенное свое воплощение в образах буддийской иконографии, в тех изысканных божествах и бодисатвах, которые запечатлели нам танские и сунские памятники Китая и Восточного Туркестана, чей образ отражен в иранской миниатюре и воспет в поэзии,

¹ См. статью Р. Петруччи в.

где китайский будда, بت چين на протяжении веков является обычной метафорой для совершенной красавицы.

Изучение буддийских храмов близ Дунь-хуана может дать ответ на множество важнейших коренных вопросов истории культуры народов Азии. Здесь сплелись многие важные нити их. Только советская наука, первая в мире изучающая историю народов Востока, как полноправное звено мировой истории, способна должным образом оценить истинное значение этого замечательного памятника. Нужно надеяться, что теперь, наконец, появится возможность опубликовать этот исключительный по научному значению материал и сделать его достоянием самых широких кругов исследовательских и творческих работников, историков, археологов, скульпторов и живописцев, которые, несомненно, почерпнут не мало сокровищ в этом замечательном наследии средневековой культуры Азии.

OBJECTS OF BUDDHIST ART FROM TUN HUANG

The Buddhist monastery Chien Fu Tung near Tun Huang, now more than 1500 years old, is still but inadequately known, important as it is for the history of Mediaeval art in Asia.

The wall-paintings and sculpture of Chien Fu Tung reflect the composite character and the manifold forms of interacting Oriental cultures.

The objects of art of Chien Fu Tung are mainly the work of a North Chinese provincial school, which developed under a considerable influence of the art of Central Asia. This fact is the more important in the light of the latest archaeological discoveries in the Soviet Republics of Central Asia. These discoveries raise the question of the possible existence of independent schools of art in Central Asia as early as the first millenium A. D.

The wall-painting and sculpture in the caves near Tun Huang are of great interest for the history of Chinese art. Beside the canonical ecclesiastical elements they bear sometimes the traits of popular art, as well as of the different schools of art existing in the more advanced centres of Mediaeval Chinese culture.

Nathalie Diakonova

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
1. М. Э. Матъе. — Роль личности художника в искусстве Древнего Египта	5
2. И. М. Лурье. — Древнеегипетские солячные часы в собраниях СССР	101
3. И. М. Дьяконов. — Об одной древневосточной скульптуре . .	107
4. К. В. Тревер. — Сасанидский серебряный кубок из урсдонского ущелья в Северной Осетии	119
5. Е. Г. Пчелина — Урсдонское ущелье в Северной Осетии . . .	133
6. М. М. Дьяконов. — Бронзовая пластика первых веков. Хиджры	155
7. Т. А. Измайлова. — Керамика из раскопок в Анберде	181
8. М. М. Явич. — Замечания о неисследованном среднеазиатском алфавите	205
9. В. А. Шишкин. — Архитектурная декорация дворца в Варахше .	225
10. Г. В. Птицын. — К вопросу о географии Шах-Намэ	293
11. А. Н. Болдырев. — Очерки из жизни гератского общества . .	313
12. А. Ю. Якубовский. — Арабские и персидские источники об уйгурском турфанском княжестве в IX—X вв	423
13. Н. В. Дьяконова. — Буддийские памятники Дунь-Хуана . . .	445
14. С. М. Кочетова. — Божества светил в живописи Хара-Хото . .	471

Редактор И. М. Лурье

М — 01157. Подп. к печ. 10/IV 47 г.
Объем 31¹/₂ печ. л. + 5 п. л. иллюстра-
ций. Уч.-издат. лист. 34. Заказ № 400.
Тираж 2000.

1-я Тип. Издательства АН СССР.
Ленинград, В. О., 9 линия. д. 12.

ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
135	10 сн.	подворной	подпорной
138	20 сн.	само название	самоназвание
270	12 сн.	Kultur	Kunst
272	9 сн.	Denkvralglograpische	Denkmal geographische
296	18 сн.	بلغ بامی	بلغ بامی
296	13 сн.	پچن	چین
297	5 сн.	سغد و کشان	سغد و کشان
300	14 сн.	شده روز بر هر کسی تار و داخ	شده روز بر هر کسی تار و تلخ
393	1 сн.	последнюю строку сле- дует читать:	که انشای آن بغایت خوب واقع شده بود
460	13 сн.	„фонарям“	„фонаря“
466	5 сн.	Stioly	Study
468	2 сн.	мотанскую	танскую
469	1 сн.	См. ст. Р. Петруччи в.	См. ст. Р. Петруччи в Serindia vol. III p. 1394.

