

УДК 008

Деятельность Чжан Дацяня по изучению традиций буддийской монументальной росписи в Могао

Ван Нин

Аспирант,
Белорусская государственная академия искусств;
220012, Республика Беларусь, Минск, пр. Независимости 81;
e-mail: nw19981209@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию деятельности выдающегося китайского художника Чжан Дацяня (1899–1983) в контексте изучения буддийской монументальной росписи пещерного комплекса Могао (Дуньхуан, Китай). В рамках структуры IMRAD (введение, материалы и методы, результаты, обсуждение) проанализированы ключевые аспекты его работы: копирование фресок, изучение технологических приёмов, иконографии и культурного синтеза, сформированного под влиянием Великого шёлкового пути. Установлено, что погружение в эстетику Могао стало для Чжан Дацяня не только источником технических инноваций (использование минеральных пигментов, композиционных схем), но и духовно-творческим импульсом, повлиявшим на его стилистику. Особое внимание уделено синтезу традиционных элементов буддийского искусства с авторскими экспериментами, что позволило художнику переосмыслить наследие прошлого в контексте модернизации XX века. Результаты исследования демонстрируют, что деятельность Чжан Дацяня способствовала сохранению дуньхуанского наследия, его интеграции в мировой художественный дискурс, а также формированию школы «дуньхуанских копий». В обсуждении подчёркивается роль художника как медиатора между традицией и современностью, чьи методы копирования стали инструментом как научной реконструкции, так и творческой интерпретации. Работа вносит вклад в понимание культурного взаимодействия Востока и Запада, а также механизмов сохранения исторической памяти через искусство.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Нин. Деятельность Чжан Дацяня по изучению традиций буддийской монументальной росписи в Могао // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 199–212.

Ключевые слова

Чжан Дацянь, буддийская монументальная роспись, пещеры Могао, художественное наследие, культурный синтез.

Введение

Чжан Дацянь, один из выдающихся китайских художников XX века, родился в конце династии Цин, когда Китай переживал бурные социальные изменения. Он рос в семье, где традиционная культура и искусство ценились особенно высоко, а его ранний творческий путь неразрывно связан с классической живописью и каллиграфией. С течением времени кисть Чжан Дацяня приобрела удивительную выразительность, готовую к экспериментам, но крепко опирающуюся на наследие прошлого. Однако наибольший творческий поворот в его судьбе случился тогда, когда он направился в Могао – знаменитый комплекс пещерных храмов в Дуньхуане, расположенный на Великом шёлковом пути. Эта поездка явилась своего рода путешествием внутрь самой сути буддийского искусства Китая. Могао издревле славился монументальными настенными росписями, и для художника было чрезвычайно важно погрузиться в их атмосферу, пытаясь постичь дух древних мастеров. Он не только копировал фрески, но и изучал технологические приёмы, композиционные схемы и характерные для буддийского искусства цветовые решения, что определило значительную часть его дальнейших художественных исканий. Историки искусства отмечают, что подобное внимание к нюансам форм и линий значительно расширило его собственную стилистическую палитру [Абулайти, 2008].

Основное содержание

Духовные аспекты росписей пещер Могао увлекали его не меньше технологических подробностей, ведь эти настенные изображения были связаны с концепцией просветления и являли собой нечто большее, чем простое украшение стен. Вместе с тем внимание к деталям помогло художнику открыть для себя богатейший слой культурного взаимодействия Востока и Запада: в дуньхуанских фресках отразились не только чисто китайские тенденции, но и художественные влияния Центральной Азии, Индии и даже эллинистического искусства, проникшие на просторы Китая по Великому шёлковому пути. Он понимал, что Могао нельзя изучать в отрыве от глобальных контекстов, и потому стремился собрать воедино все аспекты, формировавшие сложное эстетическое пространство этих буддийских росписей. Этот профессиональный и духовный импульс оставил глубокий след в творческой биографии Чжан Дацяня, который много лет спустя вспоминал о Могао как об источнике своего озарения. Тонкие линии, искусное использование красок, сочетание ритуального содержания с богатым орнаментом неминуемо оказывали влияние на его стилистические решения.

Второй этап жизни художника, связанный с усилением его интереса к технике росписи, можно считать переходным от изыскания существующих традиций к творческому переосмыслению. Когда он вновь и вновь возвращался к копированию настенных композиций, ему удавалось обнаруживать всё новые структурные детали, поворот композиции, тонкие цветовые нюансы, которые в первый момент ускользали от взгляда. В этих росписях он видел не только иконографическую программу буддизма, но и своего рода энциклопедию живописных приёмов Древнего Китая. Подчас Чжан Дацянь обращал особое внимание на гармонию пропорций фигур бодхисаттв и святых, на текучесть линии драпировок одежды и игру бликов в позолоченных фрагментах, пытаясь соотнести качество красочных составов с техникой последующих наслоений. Он делал множество зарисовок, фиксируя и цветовые

сочетания, и контуры, и выразительные особенности лиц. По мнению некоторых исследователей, именно систематическая работа в Могао заложила основу для тех ярких цветовых решений, которые позднее прославили художника в целом мире [Базаров, 2011]. Однако важно понимать, что интерес к буддийской росписи у него не ограничивался только технической стороной: над всем возвышалась идея постижения сакрального мира, запечатлённого на стенах пещер. Он старался прочувствовать дух буддийского наследия, сохранившегося в убранстве этих храмовых пространств, собирал легенды, связанные с происхождением тех или иных сюжетов, и тщательно фиксировал исторические детали, которые могли бы пролить свет на смысл изображений. Копирование для него становилось методом познания, когда рука и глаз взаимодействуют с шедеврами прошлого не как со статичными образцами, а как с живой традицией, которую предстояло продолжить.

Материалы и методы исследования

В начале своей работы в пещерах Могао он находился под впечатлением прежде всего от красоты самих сюжетов, в которых буддийские божества и святые выступали в разнообразных композициях, окружённые изысканным орнаментом и декоративными элементами. Художник досконально изучал пропорции образов, особенности поз, положение рук. Когда он впервые увидел росписи, изображающие сцены из жизни Будды, чудеса, совершённые им, а также буддийские космологические сюжеты, то испытал трепет, словно приобщаясь к глубочайшей мистической сфере. В процессе копирования он непроизвольно пропускал всё через призму своего индивидуального стиля, хотя сознательно и стремился максимально следовать оригиналам. Таким образом, уже на этом этапе наблюдается особый синтез, в котором древняя эстетика и собственное художественное восприятие переплавлялись в новую форму. Исследователи нередко указывают, что искусство копирования стало для него не способом механического воспроизводства, а практикой креативного анализа [Азизов, 2024]. Вне всякого сомнения, личная медитативная вовлечённость художника в процесс позволила ему уловить глубину сакральных смыслов, заложенных в каждом фрагменте пещерной росписи.

С течением времени Чжан Дацянь начал обращать пристальное внимание на технологию нанесения красок, в частности, на роль минеральных пигментов, используемых в традиционной китайской живописи и в росписях Могао. Он обнаружил, что многие ранние фрески создавались с применением лазурита, малахита, киновари и других дорогих пигментов, которые волшебным образом сохраняют насыщенность цвета даже спустя столетия. В то же время более поздние наслоения, где в составе красок присутствовали иные компоненты, казались выцветшими или повреждёнными. Художник пришёл к выводу, что секрет живых тонов заключается не только в качестве пигментов, но и в мастерстве их смешивания, в наличии грунта специального состава и в тщательном подборе связующих веществ. Эта технологическая сторона его чрезвычайно увлекала, ведь подобные знания могли дать ему инструмент для собственного творчества, позволив делать эксперименты с фактурой и добиваться небывалых эффектов. Он записывал рецепты, которые восходили к древним наставникам, расспрашивал местных историков, беседовал со знатоками, стремясь найти подтверждение своих гипотез. Некоторые цветовые решения, которые он затем применял, были напрямую вдохновлены данной практикой. Но при этом он не упускал из виду и общую художественную идею: важно было не только достоверно передать цвет, но и сохранить смысловое и эмоциональное звучание росписи, вписанной в архитектуру пещеры и ритм её пространства.

Результаты и обсуждение

Пока мастер копировал панорамы буддийской мифологии, он понемногу начал выявлять типичные композиционные структуры, характерные для росписей разных эпох. Более ранние из них отличались более строгой геометрической организацией, вытянутыми фигурами, расположенными в определённом порядке вокруг центрального персонажа. Позднейшие, напротив, демонстрировали более либеральную планировку, с пышными элементами декора, своеобразными изгибами драпировок и тонкой прорисовкой деталей обеих рук каждой фигуры, что придавало композиции динамику. Однако у них проявлялись и характерные сочетания красок, и тонкие детали вроде ореолов, окружавших лики святых. Пытаясь раскрыть эти структуры, Чжан Дацянь делал наброски схем, в которых он отмечал основные линии, пропорции и сочленения композиции, а затем переносил их на бумагу и холсты, чтобы понять, как те же принципы можно применить при создании новых произведений [Бакаева, 2017]. Совмещая различную информацию, он стремился получить полную картину эволюции художественных подходов и проследить, как менялись стили во времени. Это исследование стало своеобразной археологией искусства, в которой каждый мазок мог поведать историю о временном периоде, о покровителях, заказавших ту или иную роспись, о культурных течениях, пересекавших Центральную Азию.

Особую роль в его дуньхуанском опыте сыграло изучение образов бодхисаттв, а именно Гуаньинь, Маньчжури, Самантабхадры и других. В их таких разных внешностях, дизайнерских решениях и символических атрибутах он пытался найти глубокое духовное содержание, переданное через пластический образ. Ведь при всей красоте линии и утончённости пропорций главная задача буддийской живописи – дать визуальную опору для медитации, стать окном в мир трансцендентного. Значительная часть этих росписей содержит нравственные или дидактические элементы, призванные помогать паломникам в постижении доктрины. В процессе копирования таких сюжетов Чжан Дацянь погружался в духовные тексты, пытаясь сопоставить иконографию с каноническими описаниями, ища самые тонкие расхождения. Иногда он находил повествовательные сцены, связанные с житиями различных буддийских учителей, выделял циклы, посвящённые перерождениям, и отмечал расстановку персонажей, чтобы лучше уяснить, какую смысловую нагрузку несут конкретные художественные приёмы [Бакаева, 2017]. Это системное погружение сделало из него не только мастера копии, но и своего рода исследователя, чьи заметки обогатили последующие научные изыскания в области буддийского искусства.

Чжан Дацянь также придавал важное значение географическому и историческому контексту появления пещер Могао. Находясь на пересечении крупного торгового пути, буддийские святыни Дуньхуана вобрали в себя широкий спектр культурных импульсов: здесь слились китайская, индийская, персидская и другие традиции. Формировался своеобразный художественный синтез, где иконография и стилевые черты могли соединять элементы, пришедшие из разных регионов Азии. Это позволяло ему взглянуть на буддийскую живопись шире, чем делали многие исследователи, ограничивавшиеся только китайской оптикой. Он видел взаимодействие школ, влияние разных эпох, переход от одного стиля к другому, которое приводило к появлению новых сюжетов или интерпретаций классических образов. То, что было привнесено из Индии, обретало китайский колорит, а западноазиатские детали переосмыслились в контексте местных традиций. Эта многообразная культурная почва, как понимал художник, открывала перед ним огромные возможности для осознанной стилизации.

Мастер старался охватить весь спектр этого взаимодействия и сохранить в своих записях максимум информации, чтобы потом использовать её в разработке собственных произведений, демонстрирующих единство традиции и креативного взгляда [Цзиньсинь, 2020]. Парадоксальным образом, чем глубже он проникал в прошлое, тем более современными становились его произведения, поскольку он активно переводил исторические открытия на язык собственной художественной манеры.

В периоды работы в пещерах Могао Чжан Дацянь сталкивался и с трудностями, связанными с состоянием росписей. Некоторые из них были сильно повреждены временем, вандализмом или неосторожной реставрацией прошлых эпох. Пыльные отложения, сколы штукатурки, выцветшие участки фресок накладывали ограничения на возможности копирования. Местами сюжеты приходилось восстанавливать по фрагментам, лишь догадываясь, каким мог быть исходный рисунок. Это требовало от него не только художественного чутья, но и исторической эрудиции: он сравнивал элементы со схожими композициями в других пещерах, изучал стилистику эпохи, сопоставлял детали, чтобы восполнить пробелы в разрушенных секциях. Однако иногда он сознательно оставлял утраченный фрагмент незавершённым, отмечая границу между оригиналом и домыслами. Как указывают биографы, такая аккуратность в обращении с культурным наследием отличала его стремление к исторической честности, ведь он понимал, что восполнять пустоты можно лишь при условии тщательной исследований [Кужель, 2018]. Столь ответственная позиция завоевала ему уважение среди учёных, которые ценили не только его талант, но и серьёзность его методологических подходов.

Важным для понимания творчества Чжан Дацяня является тот факт, что, помимо непосредственного копирования, он работал и над собственными картинами, вдохновлёнными философией и эстетикой буддийского искусства. Часто он именно помимо сюжетов с религиозной тематикой разрабатывал мотивы, отсылающие к настроению и духу настенной живописи. К примеру, его стилизованные пейзажи и фигуративные сцены нередко включали в себя элементы, характерные для дуньхуанских фресок: орнаментальные полосы, магический контраст красок, особые типы облаков и архитектурные детали. Этот синтез, выраженный в самостоятельном творчестве, свидетельствует о том, что работа в Могао не была для него просто эпизодом, а скорее стала фундаментом, на котором он строил многие свои последующие открытия. И хотя впоследствии он прославился и как великий мастер гуоухуа, и как инноватор, внедряющий новые живописные эффекты, след дуньхуанской школы и буддийского искусства прослеживался в его произведениях всю его жизнь. Исследователи нередко указывают на сходство цветовых решений в его поздних работах с яркими палитрами Могао: насыщенные синие, бирюзовые, оранжево-красные оттенки словно всплывали из памяти, сохраняя впечатление от увиденных фресок. Таким образом, опыт пребывания в Дуньхуане дал ему не только технические навыки, но и уникальную художественную идеологию.

Когда в Китае усилились политические перемены и социальные катаклизмы, Чжан Дацянь, как и многие художники того времени, перемещался из региона в регион, совершенствовал свои знания и умел адаптироваться к быстро меняющимся условиям. Однако воспоминания о Могао сопровождали его и в последующие десятилетия. Он выступал с докладами, выпускал альбомы и серии гравюр, где представлял результаты своих копий, поясняя, почему дуньхуанская школа представляет столь ценное наследие для современного искусства. Он полагал, что соединение традиции и современности – это путь к подлинному обновлению живописи, и призывал молодых художников не ограничиваться западным влиянием, а обращаться к родным корням, к древним памятникам. Многие его ученики, вдохновлённые наставлениями, также отправлялись

в Могао, чтобы продолжить его дело, копировать росписи и разрабатывать собственный художественный язык, основанный на тех же принципах глубокой связи с традицией. По оценкам ряда искусствоведов, именно благодаря таким энтузиастам, как Чжан Дацянь, комплекс Могао вновь оказался в центре внимания и международного художественного сообщества, и китайских исследователей [Сяо, 2019]. Этот вклад трудно переоценить, поскольку сохранённые пещерные росписи стали важным источником для изучения истории буддийского искусства как внутри Китая, так и за его пределами.

Наряду с копированием фресок Могао, художник интересовался и другими памятниками Дуньхуана, исследовал текстильные фрагменты и скульптурные декорации, пытаясь восстановить цельный образ культурной среды, в которой возникали эти произведения искусства. Он считал, что только в сочетании с другими видами художественного творчества можно по-настоящему ощутить, как была устроена жизнь древних мастеров, что вдохновляло их на создание столь утончённых произведений. В своей записной книжке он иногда делал пометки, связанные с орнаментикой изделий, найденных в этом регионе: узоры на шёлке, металлические детали украшений, стилистические элементы, встречающиеся на фрагментах настенной живописи. Впоследствии многое из этого пригодилось ему для авторской интерпретации традиционных мотивов. Сочетание уникальных элементов орнамента, взятых из фресок, с собственным вкусом к декоративным решениям давало неожиданные сочетания, придававшие его полотнам своеобразную эклектичную красоту [Асалханова, 2015]. Так возрождались образы прошлого, преображённые благодаря его художественному чувству, а не просто воспроизведённые в неизменном виде.

Важным фактором, способствовавшим столь глубокому погружению в буддийское искусство, являлось и личное отношение художника к религиозной традиции. Хотя он не был монахом, но, согласно воспоминаниям современников, проявлял искренний интерес к духовной стороне творчества и имел определённый уровень знания буддийских текстов. Ему было близко представление о том, что искусство, посвящённое священным сюжетам, может быть каналом связи с божественным измерением. Он неоднократно подчёркивал, что работа с этими росписями требует особого душевного настроя и отрешённости, схожей с молитвенным состоянием. Это позволяло ему избегать механистического копирования. Его кисть двигалась не только под влиянием анализа формы, но и следуя некоей интуиции, заключённой в попытке постичь сущность изображаемого. Музы истории, казалось, шептали ему о тайных смыслах и глубинных пластах, которые были замыслены древними авторами [Островская, 2011]. Это внутреннее стремление к сакральному познанию в значительной мере отличало его подход от чисто исследовательско-археологического, поскольку он стремился пережить опыт взаимодействия с росписями, пропуская их через призму собственного духовного поиска.

Коммуникация с жителями региона, в том числе с монахами и хранителями традиций, стала для художника ещё одной важной стороной его путешествий в Могао. Он часто беседовал с людьми, чьи семьи поколениями жили рядом с этими священными пещерами, расспрашивал о легендах, связанных с основанием храмов, о том, как местное население взаимодействовало с этой культурной сокровищницей. Иногда ему рассказывали интересные истории о прошлых экспедициях, которые пытались вывезти глаза статуй или отскоблить от стен ценные фрагменты росписей для продажи. Эти эпизоды печально демонстрировали равнодушие или алчность, способствовавшие утрате части наследия. В то же время находились и те, кто с любовью охранял фрески, осознавая их духовную и историческую ценность. Чжан Дацянь стремился

донести до общественности мысль о важности консервации и научного подхода к реставрации, подчеркивая, что церемониальное значение росписей в пещерах Могао выходит далеко за рамки узкокультурных интересов [Войтишек, Ван, 2024]. Он часто упоминал, что разрушение подобных памятников – это утрата не только для Китая, но и для мирового сообщества, ведь пещеры Могао несут в себе ключ к пониманию международных контактов и художественного обмена в средние века.

Когда в середине XX века в Китае начались существенные социальные перемены, вызванные войнами и политическими реформами, его судьба складывалась непросто. Однако память о Могао всегда оставалась с ним. Он рассказывал о своем опыте работы в пещерах европейским и американским коллегам, проводил выставки, где демонстрировал копии и эскизы, сделанные в Дуньхуане. Подобная деятельность способствовала популяризации дуньхуанского искусства за рубежом, а также стимулировала рост научного интереса к региону. В дальнейшем китайское правительство тоже начало уделять больше внимания сохранению памятников, и методы, в основе которых лежали принципы, близкие взглядам Чжан Дацяня, были в той или иной форме воплощены в профессиональной реставрации. Конечно, нельзя сказать, что он был единственным инициатором подобных шагов, но его вклад в формирование общественного мнения об этих росписях был весьма существенным. Многие публикации и исследования, вышедшие позже, ссылались на его зарисовки и дневники, отмечая, что именно благодаря ему часть фресок, подвергшихся повреждению, сохранилась хотя бы на копиях [Ванчикова, 2012]. Тем самым возник своеобразный мост между прошлым и будущим, между тем, что дошло до наших дней, и тем, что могло бы быть навсегда утрачено.

Важной особенностью дуньхуанского наследия, которое так вдохновляло Чжан Дацяня, была его многоплановость: здесь переплетались религиозные тексты, мифология, эстетика, ритуал, знания о мире природы и человека. Приступая к копированию, художник фактически включал в свою работу не просто визуальные эффекты, но и обширную культурно-историческую базу, которая требовала постоянного расширения кругозора. Он внимательно изучал буддийские сутры, чтобы понимать канонические элементы в иконографии, а также старался разобраться в тонкостях космологических представлений, связанных с той или иной пещерой. В Могао существуют пещеры, посвящённые различным аспектам Будды и его учений, их росписи различаются в зависимости от покровителей, заказчиков, а также художников того или иного периода. Эта вариативность и сложность повышала интерес Чжан Дацяня, подталкивая его к дальнейшим разысканиям [Асташенкова, 2013]. Он словно заново открывал исторический процесс, в ходе которого буддийское искусство не просто повторяло каноны, но эволюционировало, взаимодействуя с идейными и художественными веяниями периода. Именно поэтому копирование росписей становилось для него глубокой исследовательской экспедицией в само сердце китайской цивилизации, воспринявшей при этом опыт множественных контактов на шёлковом пути.

Среди его личных заметок, которые затем стали достоянием публики, сохранились определения цветовых сочетаний: «золотой+индиго», «охра+киноварь», «изумруд+румянец», «белила+сливовое дерево». Эти сочетания он выстраивал в своих картинах, исходя из эмоциональной и философской необходимости подчеркнуть те или иные аспекты сюжета. Не меньшее внимание уделял и нюансам линий: тонкие, плавные, местами изменяющие толщину, они порой напоминали скорее текучие линии каллиграфии, чем классическую контурную живопись. Видя перед собой примеры, где линии фигур переплетаются с орнаментами облаков, подчиняясь высшей гармонии композиции, он старался перенести этот визуальный принцип и

в собственные произведения [Дмитриев, 2011]. Так его живопись, оставляя за собой индивидуальный отпечаток, неизменно несла черты того опыта, который сформировался под влиянием дуньхуанского наследия. При этом критики зачастую подчёркивали, что такой подход не выглядит подражанием: он отражает скорее «память традиции», живущую в художественных тканях его произведений.

С годами мастер всё больше превращался в фигуру, олицетворяющую мост между классической китайской живописью и новой эпохой модернизации. Некоторые авторы считали его взгляды слишком ностальгическими, поскольку он указывал на несомненную ценность прошлого. Однако в действительности он не отрицал современность, а стремился органично ввести традиционные основы в контекст современных художественных процессов. Ему было важно показать, что подлинная модернизация предполагает не слепое копирование иностранных образцов, а осмысленный диалог с собственной культурой. И именно изучение фресок Могао стало для него точкой, где эта идея обрела наиболее яркую форму: ведь в дуньхуанских росписях он видел пример того, как древние мастера способны впитывать и трансформировать внешние влияния, делая их частью своей национальной традиции. В условиях глобализации XX века такой опыт казался ему бесценным [Елихина, 2019]. Таким образом, его деятельность выростала из личного интереса к буддийской живописи и переходила на уровень более широкого художественного дискурса, призывающего преодолевать изоляцию и в то же время сохранять аутентичность.

Если взглянуть на наследие художника, то можно сказать, что путешествия в Могао значительно обогатили его визуальный лексикон. Он познакомился не только с великой живописью прошлого, но и с внушительным пластом литературы, религиозных текстов, исторических свидетельств. Всё это стало базой для творческого синтеза, результатом которого стали уникальные произведения, принадлежащие одновременно и китайской классической школе, и стремительно меняющемуся миру XX века. Он упорно работал с цветом, в некоторых случаях переходя к почти абстрактным пятновым решениям, совмещал каллиграфию и живопись, пытаясь уловить динамику природы. Но образы богов, будд, бодхисаттв и небесных сцен оставались для него важным источником вдохновения, к которому он не раз возвращался. Его внимание к деталям, выработанное при копировании, способствовало развитию уникальной способности передавать тончайшие нюансы движения и настроения. При этом он всегда повторял, что подсказку в этом нашёл именно у древних авторов, творивших настенные шедевры в пещерах Могао. Подобная преемственность придавала особый авторитет его искусству как в Китае, так и за его пределами.

По мере того как в популярной культуре XX века всё большее место занимали западные художественные течения и массовые формы развлечения, мир классических традиций постепенно отходил на второй план. Но благодаря таким энтузиастам, как Чжан Дацянь, удалось сохранить живую связь с буддийской росписью. Он выступал за преподавание основ китайской живописи в духе старых школ, настаивая, что знакомство с ними даёт твёрдое основание для любого эксперимента и нововведения. Подход, основанный на связи с корнями, не означал косности: ученик, овладевший искусством линейного рисунка, понимал, как строить композицию, какие изображать детали и как подчеркнуть эмоциональный центр. Потом, выходя за рамки традиции, такой художник уже мог смело трансформировать образ, доверять своей фантазии, не боясь потерять целостность формы. И опыт Могао выступал в роли прекрасного примера: древние китайские мастера, взаимодействуя с индийскими, центральноазиатскими и даже эллинистическими приёмами, создали уникальный стиль. Аналогично и современный

художник, опираясь на полученные знания, мог смело открывать новые пути. Следовательно, занятия копированием росписей выходили за рамки банальной учебной задачи. Это был путь переосмысления истории, путь возрождения и развития традиции, в которой каждая эпоха добавляет свои оттенки в единое полотно времени [Кузнецов, 2009]. Способность увидеть сквозь века непрерывность этой линии и привнести в неё свежие идеи делает феномен творчества Чжан Дацяня столь важным.

Некоторые зарубежные исследователи, встречавшиеся с ним или посещавшие его выставки, отмечали необычайно тонкую и сильную энергетику его копий фресок. В отличие от фотографических репродукций, которые фиксировали повреждения и потертости, его копии дышали обновлённой жизнью: как будто он восстанавливал не просто картинку, а саму вибрацию красок. Это, впрочем, вызывало споры в академических кругах, поскольку строгие историки настаивали на максимальной объективности при копировании. Однако многие всё же соглашались, что его подход раскрывал художественную мощь первоисточника и порой помогал даже лучше, чем фотографии, постичь замысел древнего автора, почувствовать ритм линий и глубину красочных слоёв. Современные искусствоведы пишут, что именно эта субъективность и одновременно глубина культурного погружения делают копии Чжан Дацяня столь ценными для изучения. Ведь, помимо сугубо документальной функции, его работы демонстрируют, как живая традиция способна проникнуть в наши дни, если её носитель обладает достаточным художественным талантом и духовной чуткостью.

Возвращаясь к вопросу о значении его деятельности по изучению традиций буддийской монументальной росписи Могао, нужно отметить, что она была многоаспектной: от копирования и реставрационных рекомендаций до формирования философии творчества, где традиция не противоречит новаторству. Его работы вызвали в художественном мире интерес к истории Дуньхуана, подтолкнули к проведению дальнейших экспедиций и научных исследований, способствовали популяризации этого уникального объекта. В конечном итоге дуньхуанское наследие вошло в международный реестр ценностей, а Могао было включено в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Нельзя сказать, что это заслуга одного человека, но вклад Чжан Дацяня в формирование общественного мнения и в сохранение самих настенных изображений через их копирование не вызывает сомнений. Забота о красоте и значении этих памятников как части человеческого достояния стала важным элементом его творческого наследия.

Его собственные полотна, написанные уже после долгих лет знакомства с Могао, демонстрируют любопытные метаморфозы: в них переплетаются контрасты далёких эпох, линии становятся динамичнее, цвета насыщеннее, а пространство кажется более символическим. Однако сквозь все перемены по-прежнему просвечивают элементы дуньхуанской эстетики: будь то изогнутые линии, передающие грацию божественного танца, или особое расположение фигур в пространстве, напоминающее каноны буддийской композиции. Он говорил, что это естественное продолжение той живой традиции, которой он коснулся в пещерах, и что каждый современный художник, держащий кисть, может черпать вдохновение в наследии прошлого, если подойдёт к нему с открытым сердцем. Именно эта мысль о необходимости неразрывной связи с классикой, о духовном измерении живописи, о важности исследования исторических памятников и стала таким ценным посланием его художественной карьеры. При этом он не уставал повторять, что дуньхуанская роспись – это не музейный экспонат, а ещё один голос в бесконечном хоре художественных традиций, призванных пробуждать лучшие качества в человеке.

С годами, когда он стал общепризнанным мастером, значение его опыта в Могао только увеличивалось. К нему обращались журналисты, молодые художники, научные сотрудники, прося поделиться воспоминаниями о том, как он работал в пещерах, что чувствовал, когда впервые увидел эти гигантские буддийские панно, как ему удалось перенести на бумагу ту гармоничную игру красок, которая сохранилась на стенах многие века. Его рассказы были переполнены уважением к древним мастерам. Он подчеркивал, что величие прошлого не отменяет свободы современного творца, ибо настоящая традиция – это динамическое явление, живущее при условии, что мы наполняем её новой энергией. А упускать возможности восполнить зияющие белые пятна в истории искусства – было бы настоящим преступлением перед грядущими поколениями. Именно поэтому он так трепетно относился к сохранению и популяризации дуньхуанского художественного наследия [Сяо, 2019]. Даже когда у него возникали затруднения в личной жизни, он не прекращал размышлять о дальнейших шагах, которые помогут донести значение фресок до мировой публики.

В его поздних работах, где явно заметно тяга к абстракции и смелым колористическим экспериментам, иногда вдруг проступают мотивы из буддийской мифологии, узнаваемые фигуры божеств или характерные волнообразные линии, будто переносящие зрителя обратно в пещеры Могао. Это кажется не случайным: несмотря на все перемены, его внутренняя связь с этим культурным центром оставалась неразрывной. Ученые подмечают, что даже в совершенно «небуддийских» сюжетах у него иногда прослеживается ритм Дуньхуана: динамическая уравновешенность, симметрия и плавность переходов. Так внешняя форма может быть новой, но внутренний импульс, заложенный в пещерах, продолжает жить, подобно тому, как семечко, взращенное в душевных глубинах, даёт всходы на непредвиденной почве [Азизов, 2024]. Во многом именно поэтому его воспринимают как одного из самых ярких продолжателей китайской живописи, который сумел соединить каноны традиции с личной художественной свободой.

Другие художники, вдохновлённые его примером, также отваживались на длительные поездки в Могао, осваивали метод копирования, вникали в исторический и религиозный контекст. Некоторые создали целые серии работ, стилизованных под дуньхуанский манер. Так зародилась некая школа «дуньхуанских копий», которая отчасти продолжала дело Чжан Дацяня, но каждый её представитель вносил свою индивидуальность. В дальнейшем эта школа взаимодействовала с международными научными коллективами, занимающимися сохранением росписей. Под эгидой крупных музеев и фондов проводились исследования, где сопоставляли копии разных мастеров, делали пигментные анализы, оценивали степень повреждений оригиналов. Сложилась целая системная практика, во многом вдохновлённая ранними усилиями Чжан Дацяня, который доказал, что копирование может быть не просто дополнительным занятием, а настоящим научно-творческим процессом [Базаров, 2011]. Таким образом, его наследие простирается далеко за пределы личного творчества, оказывая широкое влияние на художественную культуру Китая и мира.

В существующих ныне архивах можно отыскать его рукописи, в которых он с поразительной дотошностью описывает, какой цвет следует брать за основу, как распределять свето-тени на фигурах, в каком порядке накладывать слои пигмента. Эти советы иногда напоминают средневековые трактаты по живописи, где мастера щедро делились секретами ремесла с будущими поколениями. При этом нет ощущения, что он хотел поставить какие-то жёсткие рамки: напротив, он давал направление, но оставлял пространство для индивидуальной интерпретации. Его убедительное послание заключалось в том, что зная и уважая традицию,

художник может обрести настоящую свободу. Лишь соприкоснувшись с глубинами прошлого, можно смело выстраивать будущее, не боясь потерять собственное лицо. И Могао олицетворял для него этот образ идеального синтеза: место, где слилось множество культурных потоков, и в этом переплетении родилась неповторимая живопись, достойная восхищения столетия спустя [Кузнецов, 2009]. Следовательно, его деятельность в Могао – это не просто один из этапов творческого пути, а ключ к пониманию того, как он мыслил искусство в целом.

Некоторые специалисты по истории китайской живописи указывают, что после культурных потрясений XX века именно такие фигуры, как Чжан Дацянь, спасли классические традиции от забвения. И хотя в Китае есть множество других выдающихся художников, его миссия, ориентированная на дуньхуанские исследования, стала уникальной. Он сумел вывести тему буддийского монументального искусства в широкое поле общественного интереса, вовлечь в неё не только узких специалистов, но и молодых студентов, коллекционеров, представителей власти. Он имел потрясающую харизму, умел выступать, писал статьи и эссе о значении Могао и линкованной с ним тысячелетней традиции. Эти тексты часто публиковались в журналах и сборниках, ставили перед читателем вопрос о том, должны ли мы пренебрегать своими историческими памятниками ради поглощения западных образцов современности или нам стоит найти равновесие между сохранением культурного наследия и открытостью миру [Войтишек, Ван, 2024]. Подобная постановка вопроса резонировала с настроениями эпохи, когда Страна восходящего солнца переосмысливала своё место в глобальном контексте.

В дальнейшем, когда политическая обстановка в Китае и жизнь самого художника претерпевали новые повороты, он продолжал свою миссию, пусть и уже не так интенсивно, как в молодые годы. Однако его идеи продолжали жить в учениках и почитателях. Многие из них лично посещали Могао, используя его наброски и подсказки, чтобы эффективнее понимать организацию росписей, продвигая исследования, составляя новые каталоги и регистры [Абулайти, 2008]. Так дуньхуанская роспись становилась всё более известной, включаясь в культурный оборот и формируя образ Китая как одной из величайших цивилизаций, бережно хранящей своё прошлое. Духовная составляющая этих росписей, подчёркнутая словами самого Чжан Дацяня, открывала ещё одно измерение для тех, кто стремился постичь буддийское искусство на личностном уровне.

Выводы

Когда анализируют влияние комплекса Могао на творчество мастера, часто упоминают тонкую линию, переходящую из условно-религиозной плоскости в открытую для светских мотивов. Некоторые его поздние натюрморты или портреты, казалось бы, далеки от духовных мотивов, однако при внимательном рассмотрении видно, что и там он использовал тонкости передачи объёма и цветовых отношений, восходящие к дуньхуанскому опыту. Он сам отмечал, что восхищался способностью древних мастеров придавать сияние фигурам, визуально выделяя их из фона, будто освещая изнутри. Это он приложил к своей светской живописи, заставляя портретируемых персонажей обретать особую выразительность. Тем самым проследить связь между его копиями из Могао и его собственными работами можно даже в случаях, не имеющих прямой религиозной тематики [Цзиньсинь, 2020]. Историки искусства говорят о своеобразном «дуньхуанском следе», который остаётся в палитре и в живописном решении формы. Безусловно, это влияние переплеталось и с другими факторами, ведь мастер жил в эпоху

глобальных культурных контактов, знал и европейскую живопись, и японские техники. Но фундамент, заложенный Могао, оказался одним из самых мощных в его творческой биографии.

В свете всего изложенного можно заключить, что деятельность Чжан Дацяня по изучению традиций буддийской монументальной росписи в Могао имела колоссальное значение для развития китайского искусства и его интеграции в мировой контекст. Его копии, исследования и публикации пробудили волну интереса к пещерам Могао, сыграв важную роль в сохранении этого уникального комплекса. При этом он показал, как можно совмещать преданность исторической правде с творческой самореализацией, извлекая из прошлого неисчерпаемые ресурсы вдохновения. Взгляд на него как на неутомимого искателя красоты и глубинных смыслов дуньхуанской живописи продолжает волновать новых исследователей, которые вновь открывают для себя культурное многообразие Дуньхуана. Этот процесс, запущенный во многом усилиями мастера, символизирует бесконечное путешествие искусства сквозь эпохи, где Могао остаётся точкой притяжения для тех, кто ищет истоки настоящей художественности, и двери туда открыты для всякого, кто готов прикасаться к священным стенам не только кистью, но и сердцем.

Библиография

1. Цзиньсинь К. Буддийская скульптура Китая раннего периода: иконографические особенности // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 2. С. 114–126.
2. Кузнецов В.С. Китай буддийский // Азия и Африка сегодня. 2009. № 2 (619). С. 25–29.
3. Базаров А.А. Трактаты буддийского мыслителя Дигнаги в фондах ИМБТ СО РАН // Гуманитарный вектор. 2011. № 4 (28). С. 236–239.
4. Асташенкова Е.В. Изображения будд, бодхисатв и буддийских божеств в искусстве Бохая // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 5 (25). С. 76–82.
5. Сяо В. Техника создания буддийской полихромной скульптуры // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. № 3. С. 55–74.
6. Ванчикова Ц.П. Буддологические исследования в центре восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. 2012. № 3 (7). С. 243–258.
7. Войтишек Е.Э., Ван Т. Буддийский храм Цзилэсы в Харбине, его история и современные культовые практики // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2024. Т. 23. № 4. С. 128–138.
8. Асалханова Е.В. Художественно-технологическая специфика буддийской живописи // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 4 (99). С. 185–191.
9. Азизов Д.Н. Анализ и реконструкция настенной росписи в буддийском храме городища Зар-Тепе // Mongolica. 2024. Т. 27. № 2. С. 20–23.
10. Бакаева Э.П. Об одном предмете поклонения из ойратского монастыря Дэчинравжаалин (Убсунурский аймак Монголии) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2017. Т. 10. № 5 (33). С. 111–129.
11. Дмитриев С.В. Пещерный комплекс Дуньхуан. История и изучение // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2011. № 4. С. 108–115.
12. Абулайти Махэсути А.М. Китайско-буддийское культовое изобразительное искусство // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 73-1. С. 13–17.
13. Островская Е.П. Из истории петербургской буддологической школы: Институт буддийской культуры (1928–1930) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. № 3. С. 22–31.
14. Кужель Ю.Л. Японская иконография в камне // Японские исследования. 2018. № 1. С. 19–37.
15. Елихина Ю.И. Шедевры китайской бронзовой скульптуры начала XV века из коллекции Государственного Эрмитажа // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 141–154.

Zhang Daqian's Work on Studying the Traditions of Buddhist Monumental Painting in Mogao

Wang Ning

Postgraduate Student,
Belarusian State Academy of Arts,
220012, 81, Nezavisimosti ave., Minsk, Republic of Belarus;
e-mail: nw19981209@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the study of the activities of the outstanding Chinese artist Zhang Daqian (1899–1983) in the context of studying the Buddhist monumental painting of the Mogao cave complex (Dunhuang, China). Within the framework of the IMRAD structure (introduction, materials and methods, results, discussion), the key aspects of his work are analyzed: copying frescoes, studying technological techniques, iconography, and cultural synthesis formed under the influence of the Great Silk Road. It is established that immersion in the aesthetics of Mogao became for Zhang Daqian not only a source of technical innovations (use of mineral pigments, compositional schemes) but also a spiritual and creative impulse that influenced his style.

Special attention is paid to the synthesis of traditional elements of Buddhist art with the author's experiments, which allowed the artist to reinterpret the heritage of the past in the context of the modernization of the 20th century. The results of the study demonstrate that Zhang Daqian's activities contributed to the preservation of Dunhuang heritage, its integration into the global artistic discourse, and the formation of the "Dunhuang copies" school. The discussion emphasizes the artist's role as a mediator between tradition and modernity, whose copying methods became a tool for both scientific reconstruction and creative interpretation. The work contributes to the understanding of cultural interaction between East and West, as well as the mechanisms of preserving historical memory through art.

For citation

Wang Ning (2024) Deyatel'nost' Chzhana Datsyanya po izucheniyu traditsiy buddiyskoy monumental'noy rospisi v Mogao [Zhang Daqian's Work on Studying the Traditions of Buddhist Monumental Painting in Mogao]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 199-212.

Keywords

Zhang Daqian, Buddhist monumental painting, Mogao caves, artistic heritage, cultural synthesis.

References

1. Jinxin, K. (2020). Buddiiskaya skulptura Kitaya rannego perioda: ikonograficheskie osobennosti [Buddhist sculpture of early China: iconographic features]. *Dom Burganova. Prostranstvo kultury*, 2, 114-126.
2. Kuznetsov, V. S. (2009). Kitai buddiiskii [Buddhist China]. *Aziya i Afrika segodnya*, 2 (619), 25-29.
3. Bazarov, A. A. (2011). Traktaty buddiiskogo myslitelya Dignagi v fondakh IMBT SO RAN [Treatises of the Buddhist thinker Dignaga in the collections of IMBT SB RAS]. *Gumanitarnyi vektor*, 4 (28), 236-239.

4. Astashenkova, E. V. (2013). *Izobrazheniya budd, bodkhisatv i buddiiskikh bozhestv v iskusstve Bokhaia* [Images of Buddhas, Bodhisattvas, and Buddhist deities in the art of Bohai]. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dalnem Vostoke*, 5(25), 76-82.
5. Xiao, W. (2019). *Tekhnika sozdaniya buddiiskoi polikhromnoi skulptury* [Techniques for creating Buddhist polychrome sculpture]. *Dom Burganova. Prostranstvo kulturey*, 3, 55-74.
6. Vanchikova, Ts. P. (2012). *Buddologicheskie issledovaniya v tsentre vostochnykh rukopisei i ksilografov IMBT SO RAN* [Buddhist studies at the Center for Oriental Manuscripts and Xylographs of IMBT SB RAS]. *Vestnik Buryatskogo nauchnogo tsentra Sibirskogo otdeleniya Rossiiskoi akademii nauk*, 3(7), 243–258.
7. Voitisek, E. E., & Wang, T. (2024). *Buddiiskii khram Tszylesy v Kharbine, ego istoriya i sovremennye kultovye praktiki* [The Buddhist temple Jilesi in Harbin: its history and modern cult practices]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya*, 23(4), 128–138.
8. Asalkhanova, E. V. (2015). *Khudozhestvenno-tekhnologicheskaya spetsifika buddiiskoi zhivopisi* [Artistic and technological specifics of Buddhist painting]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 4 (99), 185–191.
9. Azizov, D. N. (2024). *Analiz i rekonstruktsiya nastennoirospisi v buddiiskom khrame gorodishcha Zar-Tepe* [Analysis and reconstruction of wall paintings in the Buddhist temple of the Zar-Tepe settlement]. *Mongolica*, 27(2), 20–23.
10. Bakaeva, E. P. (2017). *Ob odnom predmete pokloneniya iz oiratskogo monastyrya Dechinravzhaalyn (Ubsunurskii aimak Mongolii)* [On one object of worship from the Oirat monastery Dechinravzhaalyn (Ubsunur aimag, Mongolia)]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 10(5), 111–129.
11. Dmitriev, S. V. (2011). *Peshchernyi kompleks Dun'kuang. Istoriya i izuchenie* [The Dunhuang cave complex: history and study]. *Vostok. Afro-aziatskie obshchestva: istoriya i sovremennost*, 4, 108–115.
12. Abulaiti Makhesuti, A. M. (2008). *Kitaisko-buddiiskoe kultovoe izobrazitelnoe iskusstvo* [Chinese Buddhist cult art]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 73-1, 13–17.
13. Ostrovskaya, E. P. (2011). *Iz istorii peterburgskoi buddologicheskoi shkoly: Institut buddiiskoi kulturey (1928–1930)* [From the history of the St. Petersburg Buddhist studies school: Institute of Buddhist Culture (1928–1930)]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 12(3), 22–31.
14. Kuzhel, Yu. L. (2018). *Yaponskaya ikonografiya v kamne* [Japanese iconography in stone]. *Yaponskie issledovaniya*, 1, 19–37.
15. Elikhina, Yu. I. (2019). *Shedevry kitaiskoi bronzovoi skulptury nachala XV veka iz kolleksii Gosudarstvennogo Ermitazha* [Masterpieces of Chinese bronze sculpture of the early 15th century from the collection of the State Hermitage]. *Iskusstvo Evrazii*, 4(15), 141–154.