

УДК 008

Основные характеристики фресок Дуньхуана

Пэн Дачао

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Университетская наб., 7-9;
e-mail: 2297082814@qq.com

Аннотация

Фрески пещер Дуньхуана относятся к величайшим мировым сокровищам искусства не только за их огромное количество, но и за масштабность, богатство содержания и непревзойденное мастерство, с которыми они выполнены. Несомненно, они являются сокровищницей грот-искусства древнего искусства Китая. В статье рассматриваются основные характеристики фресок в гротах китайского города Дуньхуан, которые представляют собой крупнейшее собрание древней наскальной живописи. Выявляются характерные черты художественных образов и особенности художественной техники. Автор описывает изображения фресок, акцентируя внимание на особенностях художественных традиций разных исторических эпох. В результате исследования автор приходит к выводу, что в разные периоды истории дуньхуанские фрески в разной степени подвергались влиянию зарубежного буддийского искусства. Однако происходил процесс непрерывной синизации, в результате которого настенные росписи влились в систему китайского буддийского искусства и проявили национальные особенности этого искусства. Таким образом, в разные периоды истории дуньхуанские фрески в разной степени подвергались влиянию зарубежного буддийского искусства. Однако происходил процесс непрерывной синизации, в результате которого настенные росписи влились в систему китайского буддийского искусства и проявили национальные особенности этого искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Пэн Дачао. Основные характеристики фресок Дуньхуана // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 4А. С. 122-127.

Ключевые слова

Изобразительное искусство, фрески, Дуньхуан, пещеры, буддизм, наскальная живопись, китайские традиции.

Введение

Фрески пещер Дуньхуана относятся к величайшим мировым сокровищам искусства не только за их огромное количество, но и за масштабность, богатство содержания и непревзойденное мастерство, с которыми они выполнены. Несомненно, они являются сокровищницей грот-искусства древнего искусства Китая. Фрески можно разделить на семь категорий в зависимости от изображаемых сюжетов [Carter, 1991, 168]:

- Изображения Будды;
- Буддийские сказки;
- Традиционные мифологические сюжеты;
- Иллюстрации к сутрам;
- Декоративные узоры;
- Изображения буддийских исторических событий, благоприятных знаков и уроков по дисциплине;
- Портреты дарителей.

Изменения в буддийской мысли в разные периоды истории диктовали различные характеристики пещер, выбор тем для фресок и общую планировку пещер. Тем не менее, можно составить целостную картину большинства пещер. В целом, они имеют декорированные потолки в виде шахматной доски, а также лепные фигуры божеств на алтарях и в нишах. Стены с четырех сторон покрыты фресками различной тематики, а пол – узорами из лотосов.

Национальный стиль фресок Дуньхуана формировался в течение десяти исторических периодов развития Китая, начиная с Шестнадцати царств, через Северную Вэй, Западную Вэй, Северную Чжоу, династию Суй, династию Тан, Пять династий, династию Сун и Западную Ся и заканчивая династией Юань [Maig, 1983, 113]. В целом их можно разделить на три этапа: начало, кульминация и упадок. Однако в каждый период, независимо от его продолжительности, искусство пещер Дуньхуана несет на себе отчетливый отпечаток своего времени и четко отличается от одного периода к другому.

Основная часть

Становление искусство Дуньхуана пришлось на период Шестнадцати царств. Китайская культура и искусство развивались под влиянием даосизма и конфуцианства во времена династий Хань и Цзинь, о чем свидетельствуют настенные росписи гробниц династий Вэй и Цзинь [Sun Jiuan, 1982, 139]. Они обеспечили коренную основу для принятия буддийской идеологии и восприятия уже сформировавшегося буддийского искусства из западных регионов, которое неуклонно распространялось на восток по Шелковому пути. Все это неизбежно оказало решающее влияние на искусство Дуньхуана.

Самые ранние из немногих сохранившихся фресок, написанных в Северном Лян в период Шестнадцати царств, имеют в качестве центральных тем жизнеописание Будды. Большинство фигур изображены в цветочных гирляндах или усыпанных драгоценными камнями коронах, с вьющимися волосами, ниспадающими на плечи. У них овальные лица, острые носы, большие глаза, длинные мочки ушей и крепкое телосложение. Верхняя часть туловища частично обнажена, грудь украшена ожерельями, на плечи накинута широкая шаль, а поясницу опоясывает длинное дхоти – традиционный вид мужской одежды в Южной и Юго-Восточной Азии [Скарпари, 2003, 69]. Лица, позы и настроение фигур соответствуют обстановке, создавая

атмосферу торжественной и спокойной таинственности. Это тесно связано с религиозной практикой медитации, распространенной в Северном Китае, которая стремится отвлечь ум от забот мирского мира.

Композиция фресок значительно улучшилась с течением времени. Детали буддийских историй, действие которых происходило в разное время и в разных местах, были умело интегрированы на полотнах с фоновыми сценами гор, лесов и животных, которые создавали ощущение пространства, освобождая место для буддийских фигур, вынесенных на передний план. Этот метод композиции, способный вместить на одном полотне различные исторические события, получивший распространение еще во времена династии Хань, продвинулся еще дальше во времена Северной Вэй. Еще более важным является появление фигур в темных длинных халатах китайского стиля в сюжетах фресок, расположенных горизонтально, что свидетельствует о неуклонной тенденции синизации – ассимиляции с китайской культурой буддийской настенной живописи как по содержанию, так и по форме. Этот процесс связан с изменениями в политической системе, инициированными императором Сяовэнем из династии Вэй, который привнес идеологию и искусство южного Китая на север, что, в свою очередь, оказало огромное влияние на пещерное искусство северного Китая [там же, 214]. С точки зрения содержания, изменения привнесли традиционную китайскую мифологию в буддийские сюжеты.

Введение традиционных китайских мифологических сюжетов создало в фресках пещеры Могао яркое изображение летящих фигур и плывущих облаков, полных динамизма. Эти новые темы требовали новой техники – стремительной прорисовки охристо-красных контуров и светло-черных контурных линий [Ломов, 2019, 530]. Жесткие линии, завершающие контуры, демонстрируют элегантность, энергичность и свободу выражения. Охристый фон постепенно сменяется белым, который четко контрастирует с переплетениями фиолетового, синего и зеленого. Особенностью является введение в фрески традиционной китайской техники раскраски «сердцевина». Два красных пятна нарисованы на щеках фигур, чтобы продемонстрировать здоровье и жизненную силу, что также способствует трехмерному эффекту. Это другой подход, дающий эффект, прямо противоположный трехмерному методу, привнесённому из западных регионов во времена Северной Лян и Северной Вэй. Обе эти техники раскрашивания существовали бок о бок в течение довольно длительного периода – от шестидесяти до семидесяти лет. Во времена Северной Чжоу Юй И, герцог Цзяньпин, сменил Юань Жуна на посту губернатора провинции Гуачжоу. Они оба сделали все возможное для популяризации буддизма в Дуньхуане [Tan Chung, 2004, 96].

Хотя политическая власть Северной Чжоу была недолгой, в этот период было вырублено немало пещер, а сюжеты фресок стали еще более проработанными. Истории отличаются богатыми и сложными сюжетами, компактными композициями, свободными линейными рисунками мускулистых фигур. В изображениях на фресках стиль центрального Китая хорошо сочетался с более ранними стилями западных регионов, создавая новые образы.

Наиболее яркой особенностью Северного Чжоу является внезапное появление фигур буддийской тематики в западном стиле. У бодхисаттв – пухлые лица, короткие и крепкие тела, верхняя часть которых либо полуобнажена, либо одета в широкую шаль, накинутую на плечи. Особого внимания заслуживает раскраска лиц – белый нос, белые глаза или белые полосы, идущие от глаз к бровям, белые зубы и белый подбородок. Густая белая пудра также

использовалась для выделения щек, лба и плоского живота, придавая фигуре толстый вид. Это была новая черта, которой не было в ранних пещерных фресках Могао. Династия Суй положила конец противостоянию между Северным и Южным Китаем. Царственные особы Суй покровительствовали строительству буддийских святынь в Дуньхуане. В результате в Могао было вырублено около 70 пещер за короткий промежуток времени – около 30 лет [Zhao Zhangyun, 1955, 90].

Иллюстрации к буддийским трактатам Хинаяны, пришедшие с запада, постепенно сменялись иллюстрациями буддизма Махаяны, привезенными из центрального Китая. После первых смелых экспериментов буддийские фигуры постепенно приобрели единый стиль династии Суй. Непропорционально большие головы и короткие ноги, характерные для Северной Чжоу, были постепенно устранены к концу эпохи Суй. Позы бодхисаттв также претерпели постепенную трансформацию: вместо жесткой позы стоя одни имеют одну ногу, согнутую в расслабленной манере, в то время как другая поддерживает вес тела, что придает позе естественный наклон. Эта грациозная поза – результат развития художественной традиции от прежнего воображаемого образа к более реалистичному. У большинства бодхисаттв династии Суй правое плечо не прикрыто, они одеты в монашескую рясу и шелковое дхоти, обернутое вокруг талии. На дхоти выткан феникс и цветочный узор персидского происхождения. Таким образом, для династии Суй характерен особый вид бодхисаттвы, что, несомненно, является следствием расширения деятельности династии Суй вдоль Шелкового пути, после того как правительство Суй организовало в Чжанье торговую ярмарку с участием двадцати семи государств и проводило активную политику по развитию культурных обменов между Китаем и Западом. Тем временем линейные рисунки тоже претерпели изменения.

Среди тонких жестких линий появились свободные и стремительные линии листьев орхидеи [Роули, 1989, 120]. Охристо-красные линии использовались не только для первоначального наброска, но и для завершения контуров, придания цвета фигурам. Раскраска развивалась от простого нанесения до более яркого эффекта, когда западный трехмерный метод смешивался с китайской техникой раскрашивания. Объединяющий стиль живописи династии Суй имел два течения. Первое постепенно развивалось со времен Северного Чжоу, когда фигуры изображались в лаконичной манере – этот стиль отличают изысканные линейные рисунки, простые и светлые цвета. Изображенные фигуры торжественны и спокойны, в них чувствуется элегантная непринужденность.

Объединение Китая при династии Тан принесло с собой беспрецедентное развитие дуньхуанского настенного искусства. Первая половина Тан ознаменовалась ростом могущества и процветания правящей семьи Ли. Фрески этого периода демонстрируют жизненную силу: у одних бодхисаттв квадратные лбы и широкие щеки, у других – вытянутые, изогнутые и хорошо развитые фигуры. Их волосы завязаны в высокий узел, они носят украшенные драгоценностями головные уборы. Бодхисаттвы династии Тан подверглись дальнейшей феминизации, фигуры становятся более женственными [Sun Jiuan, 1982, 140]. Непрерывные нововведения можно наблюдать и в композиции фресок, что знаменует отход от прежнего сценария – введение перспективы «птичьего полета» открыло новые возможности для создания гигантских иллюстраций к буддийским трактатам в соответствующем масштабе [Чжу Чэюаншоу, 1990, 102].

Постоянная попытка раскрыть внутренние настроения и чувства фигур превратилась в

детальное внимание к различным позам, а также к чертам лица, выражению глаз, взаимоотношениям между людьми и к отношениям между сюжетом и главными фигурами. Благодаря такому пристальному вниманию к взаимосвязям раскрываются черты и выражения фигур. Это позволило создать большое количество фигур высокой художественной ценности и утвердить реалистический стиль с китайской спецификой. Качество фресок второй половины правления династии Тан снизилось после тибетской оккупации Дуньхуана в 755 году [Sun Jiyuan, 1982, 139]. Эта оккупация также ознаменовала конец доселе процветавшей эпохи Кайюань и ухудшение политической ситуации в Тан. Бодхисаттвы больше не изображаются в скрюченных фигурах. Теперь они стоят с прямыми ногами и слегка скрученной талией. Палитра красок в период тибетской оккупации не так богата, как в более ранний период. В основном существует два вида цветовых схем, отражающих различные настроения: в одной схеме основными цветами являются синий и зеленый, используемые на белом фоне. Создается эффект свежести тона и элегантности. В другой схеме фон охристо-красный, а основными цветами являются темно-зеленый и коричневый.

В период Пяти династий и начала правления династии Сун все фигуры укладывались в стереотипные шаблоны. Хотя использовались смелые и свободные линии, им не хватало утонченности. Черты лица и костюмы были раскрашены в один прием, в то же время трактовка фигур по отношению к их окружению и трактовка нарисованных объектов по отношению к пространству холста постепенно достигла степени реализма. Западная Ся властвовала над Дуньхуаном почти 200 лет [Ван Сяошу, 2000, 212]. Фрески Могао, созданные в этот период, не отличаются разнообразием, но представляют из себя трех стилевых направлений: в первом отличительной чертой является зеленый фон; второе течение характеризуется использованием витых линий; третье течение формируется путем дальнейшего развития стиля, с плотным линейным рисунком, лаконичной раскраской, сохраняющей следы стиля У Даоцзы – легкое прикосновение цвета среди тяжелых мазков черной туши.

Заключение

Таким образом, в разные периоды истории дуньхуанские фрески в разной степени подвергались влиянию зарубежного буддийского искусства. Однако происходил процесс непрерывной синизации, в результате которого настенные росписи влились в систему китайского буддийского искусства и проявили национальные особенности этого искусства [там же, 114].

Библиография

1. Ван Сяошу. Истории эстетической культуры Китая: династии Юань, Мин, Цин. Цзинань, 2000. 415 с.
2. Ломов С.П. Эстетика колорита в китайской живописи: основа мировоззренческой позиции выпускника педагогического вуза // ЦИТИСЭ. 2019. № 5 (22). С. 526-535.
3. Роули Дж. Принципы китайской живописи. М.: Наука, 1989. 166 с.
4. Скарпани М. Древний Китай. Китайская цивилизация от неолита до эпохи Тан. М.: АСТ, 2003. 292 с.
5. Чжу Чэюаншоу. Исторический очерк о китайской фреске Текст. Пекин, 1990. 161 с.
6. Carter D. Four thousand years of China's Art. New York: The Ronald Press Company, 1991. 352 p.
7. Mair V.H. Dunhuang popular narratives. Cambridge: University Press, 1983. 198 p.
8. Sun Jiyuan. Dress pleats of the Dunhuang statues // Feitian. 1982. No. 8. P. 124-142.
9. Tan Chung. Dunhuang art – through the eyes of Duan Wenjie. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2004. 456 p.
10. Zhao Zhangyun. A report on the Dunhuang grottoes // Wenwu cankao ziliao. 1955. No. 2. P. 69-95.

The main characteristics of Dunhuang frescoes

Peng Dachao

Postgraduate,
Saint Petersburg State University,
199034, 7-9, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 2297082814@qq.com

Abstract

The Dunhuang cave murals are among the world's greatest art treasures, not only for their sheer quantity, but also for their scale, richness of content and the consummate skill with which they are executed. Undoubtedly, they are a treasure trove of grotto art from ancient Chinese art. The article discusses the main characteristics of the frescoes in the grottoes of the Chinese city of Dunhuang, which represent the largest collection of ancient rock paintings. The characteristic features of artistic images and features of artistic technique are revealed. The author describes the images of the frescoes, focusing on the features of the artistic traditions of different historical eras. As a result of the study, the author comes to the conclusion that in different periods of history, Dunhuang frescoes were influenced to varying degrees by foreign Buddhist art. However, there was a process of continuous Sinicization, as a result of which wall paintings merged with the system of Chinese Buddhist art and showed the national characteristics of this art. Thus, at different periods of history, Dunhuang murals were influenced to varying degrees by foreign Buddhist art. However, there was a process of continuous Sinicization, as a result of which wall paintings merged with the system of Chinese Buddhist art and showed the national characteristics of this art.

For citation

Peng Dachao (2024) Osnovnye kharakteristiki fresok Dun'khuauna [The main characteristics of Dunhuang frescoes]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (4A), pp. 122-127.

Keywords

Visual art, frescoes, Dunhuang, caves, Buddhism, rock art, Chinese traditions.

References

1. Carter D. (1991) *Four thousand years of China's Art*. New York: The Ronald Press Company.
2. Lomov S.P. (2019) Estetika kolorita v kitaiskoi zhivopisi: osnova mirovozzrencheskoi pozitsii vypusknika pedagogicheskogo vuza [Aesthetics of color in Chinese painting: the basis of the ideological position of a graduate of a pedagogical university]. *TsITISE* [CITISE], 5 (22), pp. 526-535.
3. Mair V.H. (1983) *Dunhuang popular narratives*. Cambridge: University Press.
4. Rowley J. (1989) *Printsipy kitaiskoi zhivopisi* [Principles of Chinese painting]. Moscow: Nauka Publ.
5. Scarpari M. (2003) *Drevnii Kitai. Kitaiskaya tsivilizatsiya ot neolitado epokhi Tan* [Ancient China: Chinese Civilization from its Origins to the Tang Dynasty]. Moscow: AST Publ.
6. Sun Jiyuan (1982) Dress pleats of the Dunhuang statues. *Feitian*, 8, pp. 124-142.
7. Tan Chung (2004) *Dunhuang art – through the eyes of Duan Wenjie*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.
8. Wang Xiaoshu (2000) *History of aesthetic culture of China: Yuan, Ming, Qing dynasties*. Jinan.
9. Zhao Zhangyun (1955) A report on the Dunhuang grottoes. *Wenwu cankao ziliao*, 2, pp. 69-95.
10. Zhu Cheyunshou (1990) *Historical essay on Chinese fresco Text*. Beijing.