

**Козловская Марина Вадимовна**, искусствовед, ведущий методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. [mashakoz@hermitage.ru](mailto:mashakoz@hermitage.ru)

**Kozlovskaja, Marina Vadimovna**, art historian, leading methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [mashakoz@hermitage.ru](mailto:mashakoz@hermitage.ru)

## ФРАГМЕНТ СТАТУИ БОДХИСАТТВЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА (О ЛИНЕАРНОМ, ПЛАСТИЧЕСКОМ И ЖИВОПИСНОМ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ)

## FRAGMENT OF A BODHISATTVA STATUE FROM THE COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM (ON LINEAR, PLASTIC, AND PICTORIAL ASPECTS IN CHINESE ART)

**Аннотация.** Статья посвящена анализу скульптурного фрагмента из коллекции Эрмитажа — голове крупномасштабной статуи бодхисаттвы. Фрагмент, датированный VIII в., был привезён Второй Русской Туркестанской экспедицией под руководством С. Ф. Ольденбурга из знаменитого буддийского пещерного монастыря Могао ку (Дуньхуан). Автор статьи, учитывая изначальный контекст бытования произведения, анализирует памятник именно исходя из его восприятия *in situ*. В частности, размеры эрмитажной вещи говорят о том, что голова эрмитажного бодхисаттвы располагалась значительно выше уровня голов верующих, которые должны были смотреть на него снизу вверх. Источники света также находились внизу. При подобных условиях (пониженная точка зрения и освещение снизу) впечатление от созданного образа меняется кардинально по сравнению с впечатлением от вещи, расположенной в музейной витрине (на уровне глаз зрителя и при освещении сверху). В этом контексте должно измениться и осмысление выбранных мастером художественных приёмов, использованных для создания определённого эффекта, поскольку при изменении ракурса и освещения пропорции в восприятии объёмной вещи визуально меняются. Анализ памятника, проведённый с учётом контекста его бытования — пониженная точка зрения зрителя, направленный снизу свет — приводит к выводам о сознательном использовании и тщательном продуманном исполнении мастером целого ряда приёмов. Несмотря на то, что эти приёмы встречаются и в более ранние периоды, и в других культурах, их отбор, совокупность и характер исполнения подчинён достижению главной цели: произвести мощное впечатление на зрителя в полутьме зала пещеры. Реконструкция изначального восприятия памятника, произведённая в статье, позволяет увидеть и понять его истинный смысл и по достоинству оценить использованные при его создании художественные приёмы.

**Ключевые слова:** Могао; Дуньхуан; скульптура; династия Тан; визуальное восприятие; ракурс; моделировка формы; С. Ф. Ольденбург.

**Abstract.** In this article, the author analyzed a sculptural fragment from the Hermitage Museum collection — it is the head of a rather big clay statue of a bodhisattva. The Second Russian Turkestan expedition (1914–1915) led by the famous scholar Sergei Oldenburg brought the fragment, dated to the 8th century, from the world-known Buddhist cave monastery of Mogao ku (Dunhuang). The author of the article studied the context of the object's original existence in a cave temple. Therefore, she analyzed the monument in the context of its perception *in situ*. The size of the fragment suggests that the head of the Hermitage bodhisattva was located significantly above the level of the heads of the worshippers, who were supposed to look up at the sculpture from below. The light sources also were at a low level. In such conditions (a lowered point of view and lighting from below), the impression that the statue made on believers in a hall of a cave temple was completely different from the perception of the object in the museum showcase (at the level of the viewer's eyes and with the even light coming from above). In this context, the understanding of the artistic techniques chosen by the master should also change, since the angle of viewing and a direction of light differ. Hence, the proportions of any three-dimensional object also change in the viewer's visual perception. In the analysis of the Hermitage fragment, the author took into consideration the context of its original existence. The result showed that the artist made a conscious choice and thoughtfully executed a number of techniques and methods, which have existed in other cultures and could be traced back to earlier periods. The master used methods in order to achieve the main goal: to create a powerful impression on viewers in the dusk of the cave temple.

**Keywords:** Mogao; Dunhuang; sculpture; Tang dynasty; visual perception; visual effect; foreshortening; form modeling; S. F. Oldenburg.

Елена Олеговна Ваганова, в память о которой мы придумали этот сборник, учила нас с первого курса — и учила многому. Именно на её занятиях и лекциях мы впервые услышали о Вёльфлине. И невзирая на то, какой темой занимались, даже уговорили преподавателей разнести спецсеминары по дням недели и записывались на оба — и к ней, и к Валентину Александровичу Булкину. И наверное, именно эти занятия, доклады на них, обсуждения докладов — иногда суровые — научили нас очень многому; и слы-

шать мнение других, и уметь доказательно отстаивать своё. Мы учились у неё как профессиональной, так и человеческой бескомпромиссности в принципиальных вопросах. Но главное — учились *видеть* и понимать, что значит *видеть* в профессиональном смысле. В память о том времени, когда нас учили не только *истории* искусства, но основам профессии *искусствоведа*, когда несмотря ни на что можно было многое, и с вечной благодарностью и любовью к учителям написана эта небольшая работа.

\*\*\*

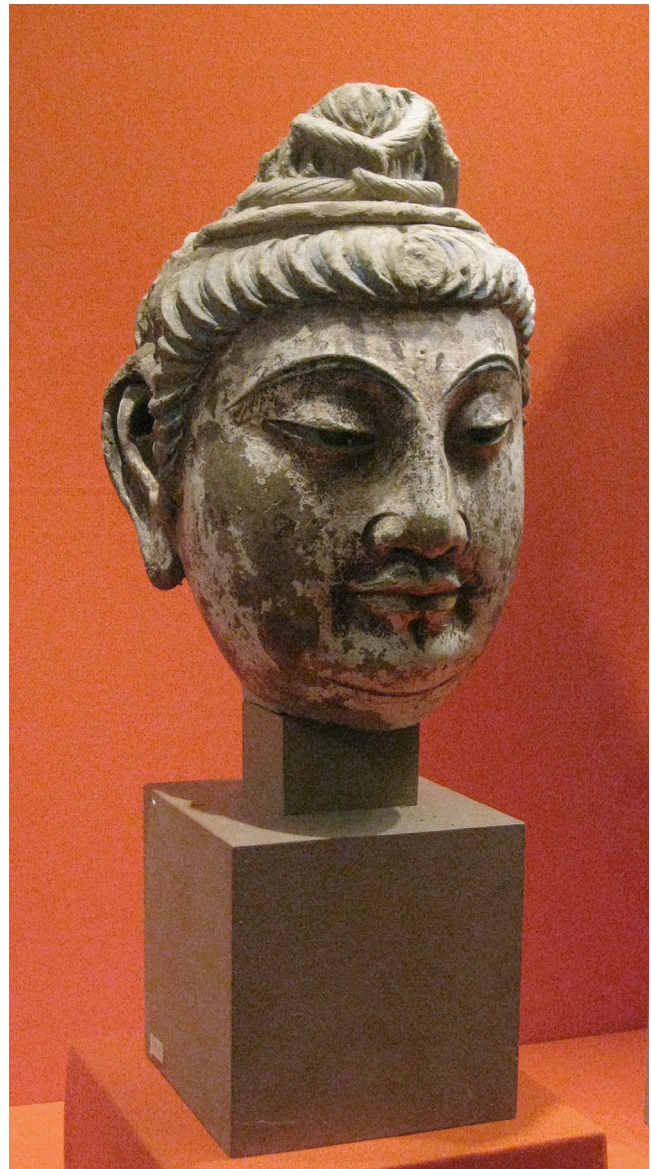
В Государственном Эрмитаже хранится интересный памятник, привезённый Второй Русской Туркестанской экспедицией под руководством С. Ф. Ольденбурга из знаменитого буддийского пещерного монастыря Могао ку<sup>1</sup>: это голова — фрагмент крупномасштабной статуи бодхисаттвы (инв. № ДХ-15) (Илл. 1). Памятник был опубликован несколько раз; последняя эрмитажная публикация появилась в 2008 г.: в каталоге выставки «Пещеры тысячи будд» дано чрезвычайно краткое описание — всего три строки [10, с. 268]. Скульптура датирована VIII веком. Некоторые авторы относят эрмитажный фрагмент к более узкому периоду — так называемой Высокой Тан (Шэн Тан; 712–755<sup>2</sup>) как вещи, отражающей достижения в искусстве этого периода [4, с. 54]. Упоминания памятника и датировка его временем расцвета Тан в различного рода обзорах эрмитажной коллекции оставляют ощущение пересказа устных оценок, передающихся из поколения в поколение, и, возможно, восходящих к началу XX в. Кажется, сегодня ещё никто доказательно, на основе стилистического или иного анализа, не сузил рамки датировки с более широкой эрмитажной (VIII в.) до более узкой (Шэн Тан), подтвердив высокую оценку художественных качеств памятника. Авторы ограничиваются констатацией принадлежности этого памятника к разряду значительных — без какой-либо конкретики. Краткие упоминания встречаются в нескольких публикациях китайских диссертационных исследований, посвящённых коллекции Дуньхуана<sup>3</sup> в собрании Эрмитажа, которые можно охарактеризовать скорее как обзорные и научно-популярные. В этом отношении типичен фрагмент из статьи Жэня Ланьсиня: «...Стилистический анализ показывает, что наличие таких признаков, как плавный переход рисунка дуг бровей к переносице, резко очерченные ноздри и плотно сомкнутые губы, а также высокая одухотворённость образа, дают основания датировать скульптурную голову бодхисаттвы периодом Шэн Тан. В величественном и умиротворённом взоре бодхисаттвы читаются величие духа и та высшая мудрость, которой были пронизаны немеркнущие образцы буддийского искусства периода его расцвета» [4, с. 55].

Однако в эрмитажном памятнике действительно есть нечто, что не сводится к «плавному переходу рисунка дуг бровей к переносице»: не случайно именно его фотография была помещена на суперобложку первого тома издания «Памятники искусства Дуньхуана в коллекции Эрмитажа» [9].

Итак, эрмитажный фрагмент представляет собой голову скульптуры — по всей видимости, изображение бодхисаттвы: об этом говорит причёска с высоким узлом, перевитым шнуром, и характер изображения волос<sup>4</sup> — отсутствие традиционных для будд завитков. Есть утраты: шея не сохранилась — излом проходит сразу под подбородком; отсутствуют затылочная и теменная части головы; от узла волос сохранилась только фронтальная часть. Однако утраты позволяют видеть материал и структуру: полая внутри голова вылеплена из лёссовой глины, замешанной с рубленой соломой. Из-за повреждений невозможно понять, принадлежал ли эрмитажный фрагмент отдельно стоящей скульптуре или же примыкавшей к стене статуе, с фронтальной стороны передающей объём полностью, но с фронтальной точки зрения и в европейской терминологической традиции представляющей собой рельеф, плоский с тыльной стороны и не обработанный, как это часто делали, если скульптура примыкала к стене вплотную. Считается, однако, что в танское время подавляющее большинство скульптурных изображений представлено отдельно стоящими фигурами, рельефные изображения практически исчезают, а «техника лепки становится лучше» [13, с. 380].

Лицо бодхисаттвы было покрыто белой глазурью, ныне местами изменившей цвет, потрескавшейся, с частичными выпадениями слоя, но до сих пор сохранившей блеск в отдельных местах (область губ, подбородок). Волосы в соответствии с каноном окрашены синей краской; в местах выпадения красочного слоя видно, что она была нанесена на белый слой (грунта?). Так же были сделаны и губы: красный слой наносился поверх белого (Илл. 2).

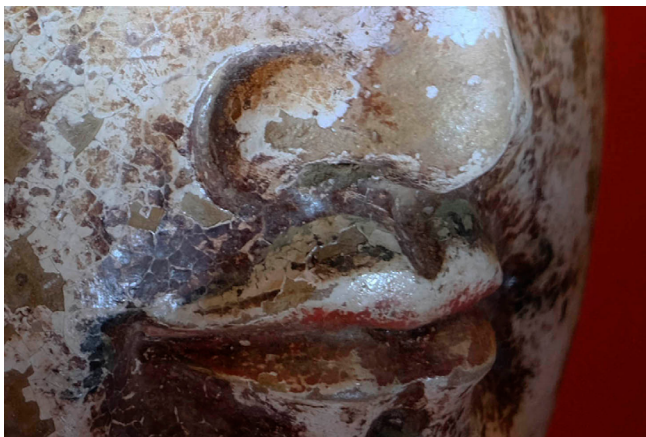
Размер головы<sup>5</sup> позволяет говорить о том, что скульптура была крупноформатной. Как правило, скульптурные группы в храмах-пещерах располагались на возвышениях — подиум-



Илл. 1. Голова бодхисаттвы. VIII в. Глина, лёсс, роспись.  
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотографии  
М. В. Козловской

ного ли характера или в высеченной в толще камня алтарной нише, пол которой был всегда выше (иногда значительно), чем пол самого помещения. Статуи будд изображались сидящими на тронах разной высоты, а сопутствующие бодхисаттвы — стоящими или сидящими на небольших платформах или возвышениях, часто в форме стилизованных лотосов (например, [20, р. 45, 59, 65; 18, р. 132–134] и др.). В любом случае, размеры эрмитажной вещи, как и расположение групп скульптур на возвышении, говорят о том, что голова эрмитажного бодхисаттвы располагалась значительно выше уровня голов верующих, которые должны были смотреть на него снизу вверх. Поэтому и наш памятник следует рассматривать именно таким образом: с пониженной точки зрения, при которой и возникает «правильный» ракурс (Илл. 3).

Источники света (масляные светильники, возможно, факелы) в тёмных храмовых пещерах располагались на уровне не выше ступней изображений божеств (неважно, в центре, справа или слева, но главное — *внизу*). При этих условиях (пониженная точка зрения и освещение снизу) впечатление от созданного образа меняется кардинально по сравнению с впечатлением от вещи, расположенной в музейной витрине (на уровне глаз зрителя и при освещении сверху). В этом контексте должен измениться и анализ выбора мастером ряда художественных приёмов и использования их для создания определённого эф-



Илл. 2. Голова бодхисаттвы. Деталь

факта, поскольку при изменении ракурса пропорции визуально меняются. Когда лицо зрителя находится на одном уровне с головой бодхисаттвы, лоб кажется выше, нос — длиннее; брови с точки зрения композиции оказываются ближе к центру овала лица, нежели должны быть при взгляде снизу; линии бровей при таком пропорциональном соотношении резко выделяются формой, размером и цветом на фоне крупных поверхностей лица (Илл. 4). Вероятно, поэтому и в приведённой выше цитате, и в каталоге [10, с. 268] даже фрагментарное описание начинается именно с бровей. Брови выполнены в глубоком контррельефе и на объёмном, без какого либо уплощения лице, приковывают внимание приёмом выполнения: моделированные в полном объёме другие черты лица кажутся противоречащими контррельефу бровей — сочетание, по меньшей мере странное, если не невозможное в классическом европейском искусстве. Если учесть направление света снизу, сочетание объёма с контррельефом становится понятным и оправданным: будь брови выполнены в рельефе, их тень ложилась бы на лоб, а идущий снизу живой колеблющийся свет создавал бы ощущение если не нахмурившегося лица, то движений там, где их не должно быть в соответствии с буддистской идеей — идеей о безмятежном спокойствии по достижении определённого состояния, в нашем случае — состояния бодхисаттвы. При пониженной же точке зрения визуально уменьшаются высота лба и длина носа, начинает отчётливо читаться точное соотношение и взаимозависимость между собой нескольких плавно изгибающихся линий — линии роста волос, линии бровей и линии нижнего края верхних век (Илл. 5). Становится ясно видимой округлая линия



Илл. 3. Голова бодхисаттвы

под подбородком, которая, если её мысленно продолжить, в области висков сомкнулась бы с концами бровей по бокам лица. Эта воображаемая линия в восприятии словно «отсекает» часть щёк, делая лицо более узким, и, направляя внимание на центральную часть лица, делает его подобным мандале, схема которой строится именно на соотношении концентрических кругов.

Углубления бровей полностью покрыты чёрной краской, слегка выходящей снизу и сверху за пределы очертаний каждой брови — очертаний, созданных стыком условных «плоскостей» поверхности лба и верха века. Выход чёрной краски за пределы углубления бровей явно был сделан намеренно, о чём свидетельствует ровный край контура (Илл. 6). Это могло быть обусловлено необходимостью корректировки цветом, а не резцом, пропорций отдельных черт в пределах конкретного лица — в соответствии с замыслом мастера о том впечатлении, кото-



Илл. 4. Голова бодхисаттвы

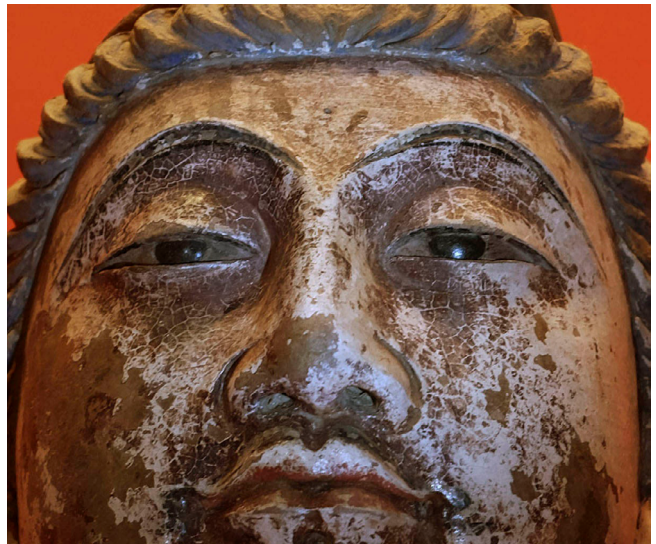
рое должно производить лицо бодхисаттвы. В пещерных храмах соединение росписей, полностью покрывавших стены, рельефов и скульптуры в полной мере соответствовало тому, что определяется как синтез искусств. Использование методов разных видов искусства в одном произведении соответствовало явно выраженному в ряде пещер стремлению к соединению, говоря современным языком, 2D и 3D — объёма и плоскости, живописи и скульптуры — и введению в этот искусственно созданный мир мира реального. Другими словами, была поставлена и во многом решена с помощью отбора определённых средств художественной выразительности одна из основных задач искусства. И эрмитажный фрагмент — пример того, как воплощён не на плоскости, а в скульптуре «второй закон живописи *гуфа юнби* — структурный метод пользования кистью, <...> [который] означает выразительность контурной или моделирующей форму линии» [5, с. 74]. Заполнение бровей цветом лишь подчёркивает постулат, известный в китайском искусстве уже в Танское время — особенно если речь идёт о Шэн Тан, когда, например, жил и работал Ван Вэй (699–759) — о линии, становящейся пятном.

Намеренное, на мой взгляд, использование глубоко продуманных приёмов в расчёте заранее на будущую пониженную точку зрения совпадает и с одним из принципов построения пространства в китайской пейзажной живописи — «на гору»<sup>6</sup>. Именно так, снизу вверх должен смотреть человек на бодхисаттву, достигшего определённой стадии духовного перерождения. Перефразируя слова Е. В. Завадской из её классического труда «Эстетические проблемы живописи старого Китая», можно сказать, что приёмы и принципы, разработанные в китайской живописи «в соответствии со строгой системой передачи пространственного мира на двухмерную плоскость» [5, с. 183], используются здесь для создания определённых эффектов на изогнутой поверхности трёхмерной скульптуры. Для простого же верующего, а не для художника, заинтересованного в том, чтобы понять, каким именно приёмом создаётся то или иное впечатление, «чернота в тени» была нерасчленима на компоненты и создавала в полутёмной храмовой пещере ощущение цельной, ясной и чётко читающейся линии.

Эту точку зрения подтверждает, как ни странно, идущая вертикально через область виска полоса глины — скорее всего, обмазка шва (возможно, след старой реставрации) между половинами головы, по справедливому мнению М. Л. Рудовой<sup>7</sup>, отформованными в матрице [10, с. 268]. Этот шов раскрывает последовательность действий в создании такого рода скульптур и их частей. Возможно, необходимость формовки была вызвана не только целью упростить работу при создании парного образа — второго бодхисаттвы, симметрично стоявшего у центральной фигуры будды, но и для обжига отдельных, наиболее значимых частей скульптуры. После формовки следовала корректировка ножом или резцом, о чём говорят достаточно резкие изломы на стыке углублений бровей с плоскостью лба и с поверхностью подборной дуги, а также аналогичным образом сделанные линии у крыльев носа. Необходима была и корректировка углублений глаз — для последующего завершения образа цветом. При взгляде «лицом к лицу» и освещении сверху создаётся впечатление почти закрытых глаз, которые в тени полуопущенных век кажутся тёмной щелью и дают ощущение полусна (Илл. 1, 4). Только при взгляде снизу и должном, также снизу, освещении видно, насколько точно продуманы и выполнены детали глаз и век. Край верхнего века явно проработан резцом и под линией роста ресниц окрашен чёрным. Край нижнего века не окрашен вовсе: замену чёрной линии создаёт тень от выступа нижнего века над поверхностью глаза при подсветке снизу (Илл. 7). Именно эта деталь говорит о том, что мастер сознательно учитывал направление света: без «подводки» чёрным верхнего века тень от нижнего на поверхности глазного яблока давала бы неправильные акценты в восприятии, создав ощущение опухших век и, как следствие, тяжёлого взгляда.

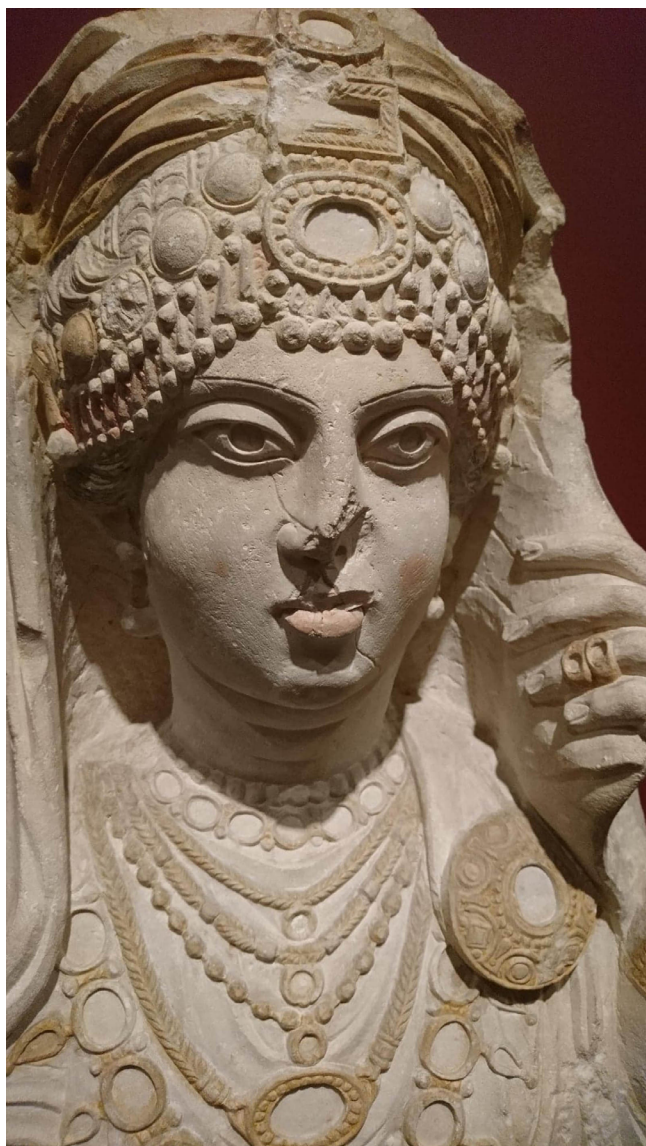
Китайские авторы считают, что в танское время мастера уже делали поправку на расположение зрителя и учитывали ракурс. Так, говоря о «Большой южной статуе Будды» высотой 26 м, возведённой в 721 г. (пещера № 130), профессор Ж. Синьцзян отмечает, что мастер «намеренно исказил пропорции головы и остального тела, увеличив черты лица, что благодаря игре света и тени позволило придать лицу большую ясность и чёткость. Наблюдатель, стоящий у основания статуи, видит длинные глаза и брови, уголки губ и пухлые щёки, такой эффект ещё больше увеличивает полное достоинства и жалости<sup>8</sup> лицо Будды» [13, с. 385].

Глазам также уделено пристальное внимание мастера: художник акцентирует центральную часть глазного яблока лёгкой выпуклостью; в середине радужной оболочки почти чёрного цвета тоном темнее намечен едва различимый зрачок. Эта деталь сделана настолько тщательно, что, в отличие от остальной поверхности лица, не покрылась краquelюром, и до сих пор сохранился блеск поверхности. Очевидно, что мастер прекрасно знал закон отражения: сверкающий блик на поверхности глаза перемещался в зависимости от местонахождения и движения молящегося; у верующего создавалось ощущение, что взгляд божества всегда направлен на него, и что зрительный контакт — знак общения — никогда не утрачивается. Этот приём был известен издревле во многих регионах Евразии — достаточно вспомнить вставки из полированного камня или из стекла в



Илл. 5-7. Голова бодхисаттвы. Детали

качестве центра глаза в разных культурах, например, в классической античности. Один из множества ранних примеров — пальмирский погребальный рельеф, так называемая Пальмирская красавица (“The Beauty of Palmyra”) (Илл. 8)<sup>9</sup> из Новой Глиптотеки Карлсберга (Копенгаген)<sup>10</sup>, представляет особый интерес, так как именно в этом изображении есть совокупность приёмов, присутствующих и на эрмитажном фрагменте. Рельеф



**Илл. 8. Пальмирская красавица (The Beauty of Palmira). 190–210. Известняк, роспись, позолота. Новая Глиптотека Карлсберга, Копенгаген, Дания. Фотография Е. Нечаевой**

был раскрашен (анализ показал следы жёлтой и красной охры, марены, чёрного угля и позолоты), в углубления в глазах и на поверхности рельефных украшений были добавлены вставки из камня или стекла. Брови выполнены не в выпуклом рельефе, а тонкими врезными линиями, и даже крылья носа акцентированы резцом. В обоих памятниках (пальмирском и эрмитажном) использованы не только те же самые приёмы (цвет, вставки, сочетание объёма и врезанных или углублённых линий), но совпадает и их совокупность. Однако интересны различия в понимании и применении этих конкретных приёмов мастерами исходя из разных целей: в случае с пальмирским рельефом — запечатлеть «историю жизни», в случае с эрмитажным памятником — произвести неизгладимое впечатление на молящегося от непосредственного, «живого» общения с божеством. Это выражается в конкретном исполнении приёмов: и в цветовом решении, и в пропорциях черт лица, в разной степени проработанности деталей и пр. Совершенно очевидно, что все детали, все средства художественной выразительности в эрмитажном фрагменте статуи буддхисаттвы продумывались заранее в расчёте именно на то, что сегодня мы называем контекстом бытования памятника. В полутьме храмовой пещеры на гладком белом лице выделялись и создавали впечатление движения в колеблющемся свете живого огня яркие глаза под ясной высокой линией бровей, вторящей линиям акцентированных чёрным верхних век. Прихот-

ливая игра света и тени на более мелких пластических формах в области крыльев носа, округлых впадин ноздрей и рта со слегка изгибающимися наверх уголками, мерцающий свет, который играл на поверхности тщательно моделированного рельефа мягких губ, делали их в восприятии верующего словно слегка трепещущими, готовыми к мимолётной лёгкой улыбке или к тому, чтобы открыться для слов утешения и надежды — всё это создавало впечатление лица идеального существа, достигшего просветления, но отказавшегося уходить в нирвану ради спасения страдающих живых и помощи им.

Сравнение именно с пальмирским рельефом не случайно: общеизвестно, что эллинистическая культура оказала серьёзное влияние на сложение буддийской иконографии [6; 7; 11; 12] и заимствование отдельных приёмов и даже их совокупности не может казаться удивительным — особенно в западных областях Центральной Азии. Но чем дальше на Восток и позже по времени, тем меньше понимания сути приёмов и целей их использования мы можем видеть в том или ином произведении. Характерными в этом смысле являются многочисленные памятники центральноазиатского искусства со следами эллинистических влияний [7; 11; 12]: задача (или задачи), которую ставил мастер иной эпохи и иной культуры, была понятна, заимствования внешних форм очевидны. Однако приёмы, средства исполнения остались для мастеров зачастую нераскрытыми, хотя некоторые из заимствованных форм и мотивов впоследствии вошли в образительные каноны буддизма, на раннем этапе порой механически копируемые [3, с. 456], позднее иногда изменяемые до неузнаваемости [6, с. 601–602].

Таким образом, пристальное рассмотрение эрмитажного памятника позволяет сделать вывод, что целый ряд приёмов, восходящих к более ранним периодам и другим культурам, не только был известен, но сознательно использовался — причём с неизменным учётом контекста бытования вещи, что служило достижению главной цели: произвести мощное впечатление на зрителя. Можно утверждать, что эти принципы уже полностью сформировались к VIII в. Примеры более ранних памятников, относящихся к периодам Восточной Вэй (534–550) и Северной Ци (550–557), показывают значительное разнообразие в моделировке деталей лиц в скульптурных изображениях будд и буддхисаттв: в частности, брови выполнены в рельефе разной высоты — от совсем низкого, чуть выступающего над поверхностью лица [2, с. 65], до отчётливо выпуклого [2, с. 84], и они всегда акцентированы цветом. Иногда тонкой линией цвета отмечен перелом поверхности лба и подбровья. Только в единичных памятниках встречается приём выполнения бровей в контррельефе [19, р. 32, 87, 95, 113–114] — точнее, резцом проведена тонкая врезанная линия, «работающая» рисунком и лишь обозначающая брови. Все такого рода примеры датированы временем Северной Ци (550–557), из чего можно заключить, что особое понимание приёма трактовки бровей и его постепенное осмысление происходит в период со второй половины VI в. до начала VIII в.

Тщательная проработка и продуманность до мелочей всех деталей эрмитажного фрагмента с точки зрения воздействия на зрителя того времени говорят о том, что над ним либо работал замечательный мастер, либо отмеченные приёмы и характер их исполнения были уже достаточно известны. На обширной территории Центральной Азии и Северо-Западного Китая эти приёмы и тот потрясающий эффект, который был следствием применения этих приёмов, не могли распространиться и применяться повсеместно: слишком большие расстояния разделяли монастыри, слишком разнился уровень мастеров, которыми, возможно, были даже очевидны задачи, воплощённые в замечательных памятниках, но приёмы, которые использовал — или изобретал — большой художник, были непонятны.

Однако можно точно сказать, что совокупность и характер исполнения приёмов, применённых при создании эрмитажного фрагмента, и эффект, ими вызываемый, были всё же замечены — это, например, демонстрирует другое изображение лица будды или буддхисаттвы из эрмитажной коллекции: находящийся на экспозиции фрагмент статуи совсем небольшого размера (инв. № XX–2114), привезённый П. К. Козловым из Хара-Хото. Все детали глаз и век чётко проработаны, веки полуопущены, зрачок акцентирован, брови выполнены в контррельефе, уголки

губ приподняты и, что интересно, крылья носа также очерчены врезанной линией. Этот фрагмент, датированный наряду с другими периодом монгольского завоевания (с 1227 г. по конец XIV в.), показывает, что либо приёмы, доведённые до совершенства и использованные в изображении лица бодхисаттвы из Могао, закрепились в иконографии в их совокупности на несколько веков, либо датировка харахотинского фрагмента должна быть переосмыслена в сторону более ранней.

Уточнение или сужение датировки дуньхуанского же фрагмента до периода Шэн Тан сегодня выглядит малореалистичной задачей<sup>11</sup>: неизвестно, как выглядела вся статуя до разрушения — несомненно, сравнительный анализ целого памятника с другими скульптурами дал бы результаты<sup>12</sup>. Сегодня, к сожалению, неизвестно даже, из какой именно храмовой пещеры происходит эрмитажная вещь. Это дало бы возможность проанализировать всю программу оформления пещерного храма — и росписей, и, возможно, даже сохранившейся скульптуры или её фрагментов. Невозможно представить, что С. Ф. Ольденбург, выдающийся учёный, понимавший исключительную ценность полевых записей [16, с. 542] и всю важность описания памятников на месте, не отметил бы по крайней мере номер пещеры и обстоятельства находки. Насколько известно, во время Второй Русско-Туркестанской экспедиции им и другими членами экспедиции велась подробная фиксация памятников [14, с. 20; 15; 16]. В 1932 г. знаменитый французский исследователь Восточного Туркестана П. Пеллио видел в Ленинграде материалы Ольденбурга и счёл их лучшими по качеству и содержанию [14, с. 27]. Остаётся надеяться, что такие записи остались в архивах, и когда-нибудь наследие С. Ф. Ольденбурга, разбросанное по разным учреждениям, будет доступно для изучения [14; 15].

Но пока, как и век, и полвека назад [17, с. 244], «полное издание полевых материалов двух Русских Туркестанских экспедиций под руководством С. Ф. Ольденбурга на языке оригинала — одна из основных задач русской ориенталистики XX — начала XXI в. — не решена до сих пор» [16, с. 500].

Когда сегодня при изучении памятников в поисках информации обращаешься к статьям, книгам, дневникам исследователей начала XX в. — учителей наших учителей, восхищаешься не только идеями, там высказанными, но и прекрасным языком, которым мысли изложены. И не устаёшь удивляться тому, что сегодняшнему читателю в поисках фактов зачастую считает встречающиеся в текстах почти поэтические описания излишними лирическими отступлениями. «...За статуями стена покрыта росписью, тоже с группами бодисатв, для того, чтобы усилить впечатление, производимое пещерою на верующего. При этом иногда художник старается достичь светового эффекта, при котором терялся бы рельеф статуй, которые тогда, не смотря на громадные размеры, кажутся плоскими и гармонично сливаются с росписью стен», — писал С. Ф. Ольденбург [8, с. 60]. Небогатое, а по нашим меркам почти нищенское снаряжение сложнейших экспедиций в начале XX в. имело, пожалуй, единственное преимущество — видеть памятники так, как видели их верующие много столетий назад: *in situ*, в том контексте, для которого и с учётом особенностей которого они создавались. В таких описаниях — подсказки нам. И именно о впечатлении писал сам С. Ф. Ольденбург, которому «приходилось много раз проверять на других и на себе то впечатление, которое в полутемной пещере производит эта фигура погруженного в созерцание Учителя, и всегда оно совпадало: вас невольно привлекает к себе эта глубокая дума — вы задумываетесь сами...» [8, с. 59].

#### Примечания:

<sup>1</sup> «Пещеры недосыгаемых высот»; написание названия монастыря и перевод даётся в традиции, принятой в ИВ РАН и Государственном Эрмитаже.

<sup>2</sup> В литературе, посвящённой Китаю, после указания династии или периода правления в скобках даются даты того или иного правления — только цифрами.

<sup>3</sup> Европейские и отечественные исследователи с начала XX в. и до сего дня используют ойконим Дуньхуан в качестве профессионального сленга для обозначения коллекций, привезённых из монастыря Могао (Дуньхуан — маленький ныне город, в 25 км от которого находится монастырь). В качестве примеров можно привести название крупного британского интернет-проекта — International Dunhuang Project (IDP) или совместное русско-китайское многотомное издание, посвящённое эрмитажной коллекции из пещерного комплекса Могао «Памятники искусства Дуньхуана в коллекции Эрмитажа» [9].

<sup>4</sup> Эта причёска не аналогична, но весьма сходна расположением прядей волос и формой узла, перевитого шнуром, с причёсками бодхисаттв из пещер № 328, 384, 45 [20, р. 116; 13], которые Цз. Фань [18, р. 132–134] и Ж. Синцзян датируют временем Высокой Тан [13, с. 386–388].

<sup>5</sup> В каталожном описании [10, с. 268], по всей видимости, допущена опечатка: указанная высота фрагмента — 19 см — явно не соответствует действительности: при визуальном сравнении очевидно, что даже без учёта высокой причёски, голова бодхисаттвы немного больше среднего размера головы человека.

<sup>6</sup> В терминологии Е. В. Завадской: «Го Си выделил три вида воздушной перспективы; высокие дали (*гаоюань*), глубокие дали (*шэньюань*) и широкие дали (*пинъюань*)», где глубокая даль означает высоко поднятую линию горизонта» [5, с. 153]. В. Г. Белозёрова прямо увязывает принципы построения пространства с ракурсом: «снизу вверх — *гао юань* 高遠 “высокие дали”, сверху вниз — *шэнь юань* 深遠 “глубокие дали”, на уровне глаз — *пин юань* 平遠 “ровные дали”» [1].

<sup>7</sup> Мария Леонидовна Рудова (Пчелина) (1927–2013) долгое время была хранителем коллекции Дуньхуана в Эрмитаже.

<sup>8</sup> На русском языке принято использовать слово «сострадание».

<sup>9</sup> Приношу глубокую благодарность Екатерине Нечаевой (Лилльский университет, Франция) за предоставленные фотографии рельефа и экспликации к нему, сделанные весной 2019 г. на временной выставке в Музее Гетти (The Getty Villa), а также за разрешение на публикацию фотографий.

<sup>10</sup> The Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, IN 2795; рельеф датирован 190–210 гг. Данные опубликованы на сайте Виллы Гетти: [http://www.getty.edu/art/exhibitions/palmyra\\_sculpture/index.html](http://www.getty.edu/art/exhibitions/palmyra_sculpture/index.html).

<sup>11</sup> Анализ эрмитажного фрагмента показал, что работавший (завершавший работу?) мастер учитывал ракурс, в котором верующий должен был видеть лицо бодхисаттвы; гипотетически размеры статуи (судя по размеру головы) были приблизительно такими же, около двух метров, как и размеры статуй в храмовой пещере № 328 [20, р. 116] — той же, где сохранились изображения бодхисаттв со схожими причёсками; что технически вещь была выполнена с большой тщательностью и вниманием к деталям. Однако этих выводов недостаточно для доказательного уточнения датировки: они могут говорить как о принадлежности вещи ко времени Высокой Тан, так и о индивидуальном таланте художника.

<sup>12</sup> Несмотря на разрушения, причинённые временем, землетрясениями и людьми, в Могао насчитывается более 2400 статуй [13, с. 376] и более 200 пещер танского времени [13, с. 379].

**Список литературы:**

1. Белозёрова В. Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан // Синология.ру: история и культура Китая. URL: <http://www.synologia.ru/a/> (дата обращения: 19.05.2020).
2. Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2007. 152 с.
3. Дьяконова Н. В. Буддийские памятники Дунь-Хуана // Труды Отдела истории культуры и искусства Востока. Том IV. Л.: Государственный Эрмитаж, 1947. С. 455–470.
4. Жэнь Лань Синь. Коллекция памятников Дуньхуана в Государственном Эрмитаже // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2007. № 9 (29). С. 52–56.
5. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
6. Козловская М. В. От изначальной концептуальности к функциональной нецелесообразности (О происхождении одной изобразительной детали в настенной росписи «Бодхисаттва Маньджушри» из монастыря Безеклик) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. VII. СПб.: Издательство СПбГУ, 2017. С. 599–606. <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-6-61>
7. Мкртычев Т. К. Буддийское искусство Средней Азии (I–X вв.). М.: ИКЦ «Академкнига», 2002. 286 с.
8. Ольденбург С. Ф. Пещеры тысячи будд // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. Книга первая. Петербург: Всемирная литература, 1922. С. 57–66.
9. Памятники искусства Дуньхуана в коллекции Эрмитажа. В 6 т. Шанхай: Древняя книга, 1997–2005.
10. Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шёлковом пути: каталог выставки / Науч. ред. О. П. Дешпанде. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 480 с.
11. Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. М.: Искусство, 1982. 196 с.
12. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. М.: Искусство, 1982. 288 с.
13. Синьцзян Ж. 18 лекций о Дуньхуане. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. 487 с.
14. Тункина И. В. Неизданное научное наследие С. Ф. Ольденбурга (к 150-летию со дня рождения) // Труды объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. 2014. СПб.: Наука, 2015. С. 19–33.
15. Тункина И. В. Документы по изучению С. Ф. Ольденбургом Восточного Туркестана в архиве Российской Академии Наук // Сергей Федорович Ольденбург — учёный и организатор науки: материалы Международной конференции. М.: Наука — Восточная литература, 2016. С. 313–347.
16. Тункина И. В., Бухарин М. Д. Неизданное научное наследие академика С. Ф. Ольденбурга (к 100-летию завершения работ Русских Туркестанских экспедиций) // Scripta Antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. Т. 6. М.: Собрание, 2017. С. 491–550.
17. Чугуевский Л. И. Дуньхуановедение // Письменные памятники Востока. М.: Наука, 1970. С. 421–259.
18. Fan J. The Caves of Dunhuang. London: London Editions, 2010. 256 p.
19. The Lost Buddhas: Chinese Buddhist Sculpture from Qingzhou. Exhibition catalogue. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2008. 145 p.
20. Treasures of Dunhuang Grottoes. Hong Kong: Polyspring Co., Ltd, 2002. 292 p

**References:**

- Belozerova V. G. Perspective and Space Perception in Chinese Visual Art from Han to Tang. *Synologia.ru*. Available at: <http://www.synologia.ru/a/> (accessed: 19.05.2020). (in Russian)
- Chuguevskii L. I. Dunhuang Studies. *Pis'mennye pamjatniki Vostoka (Writing Monuments of the East)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 421–259. (in Russian)
- Deshpande O. P. (ed.). *Peshchery tysyachi budd: Rossiiskie ekspeditsii na Shelkovom puti (The Caves of One Thousand Buddhas: Russian Expeditions on the Silk Road)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. 480 p. (in Russian)
- D'iakonova N. V. The Dunhuang Buddhist Monuments. *Trudy Otdela istorii kul'tury i iskusstva Vostoka (Works of the History of Art and Culture of the East Department)*. Vol. 4. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1947, pp. 455–470. (in Russian)
- Fan J. *The Caves of Dunhuang*. London, London Editions Publ., 2010. 256 p.
- Jen Lansin. Collection of “Dunhuang” in the Hermitage. *Izvestiia Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena (Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences)*, 2007, no. 9 (29), pp. 52–56. (in Russian)
- Kozlovskaja M. V. Through Centuries: From the Initial Conception towards Functional Obscurity (On the Emergence of a Peculiar Painting Detail on the Murals “Bodhisattva Manjusri” from the Bezeklik Monastery). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles)*. Vol. 7. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press Publ., 2017, pp. 599–608. <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-6-61> (in Russian)
- Mkrtychev T. K. *Buddiistkoe iskusstvo Srednei Azii (1–10 vv.) (Buddhist Art in Central Asia (1st –10th Centuries)* Moscow, IKTs Akademkniga Publ., 2002. 286 p. (in Russian)
- Ol'denburg S. F. The Caves of One Thousand Buddhas. *Vostok. Zhurnal literatury, nauki i iskusstva (The East. Journal of Literature, Science and Art)*. Book 1. Saint Petersburg, Vsemirnaia literatura Publ., 1922, pp. 57–66. (in Russian)
- Dunhuang Art Relics Collected in the State Hermitage Museum of Russia*. In 6 volumes. Shanghai, Drevniaia kniga Publ., 1997–2005. (in Russian, Chinese and English)
- Pugachenkova G. A. *Iskusstvo Gandkhary (The Art of Gandhara)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 196 p. (in Russian)
- Pugachenkova G. A.; Rempel' L. I. *Ocherki iskusstva Srednei Azii (Essays on the Art of Central Asia)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 288 p. (in Russian)
- Sin'czian Zh. *18 lektcii o Dun'huane (18 lectures on Dunhuang)*. Moscow, Shans Publ., 2019. 487 p. (in Russian)
- The Lost Buddhas: Chinese Buddhist Sculpture from Qingzhou. Exhibition catalogue*. Sydney, Art Gallery of New South Wales Publ., 2008. 145 p.
- Treasures of Dunhuang Grottoes*. Hong Kong, Polyspring Company Ltd. Publ., 2002. 292 p.
- Tunkina I. V. Unpublished Academic Heritage of S. F. Oldenburg (to the 150th birth Anniversary). *Trudy ob'edinenogo nauchnogo soveta po gumanitarnym problemam i istoriko-kul'turnomu naslediiu. 2014 (Proceedings of the Joint Scientific Council on Humanitarian Issues and Historical and Cultural Heritage. 2014)*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2015, pp. 19–33. (in Russian)
- Tunkina I. V. Documents on S. F. Oldenburg's Studies of East Turkestan in the Archive of the Russian Academy of Sciences. *Sergei Fedorovich Ol'denburg — uchenyi i organizator nauki: materialy Mezhdunarodnoi konferentsii (Sergei Fedorovich Ol'denburg — A Scholar and an Organizer of Science: Materials of International Conference)*. Moscow, Nauka — Vostochnaia literatura Publ., 2016, pp. 313–347. (in Russian)
- Tunkina I. V.; Bukharin M. D. Unpublished Heritage of Academician S. F. Oldenburg (To the 100th Anniversary of the Completion of the Russian Expeditions in Turkestan). *Scripta Antiqua*. Vol. 6. Moscow, Sbranie Publ., 2017, pp. 491–550. (in Russian)
- Vozvrashhenie Buddy. Pamiatniki kul'tury iz muzeev Kitaia. Katalog vystavki (The Buddha Return. Cultural Monuments from Chinese Museums. Exhibition catalogue)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2007. 152 p. (in Russian and Chinese)
- Zavadskaja E. V. *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaia (Aesthetic Problems of Painting in Old China)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 440 p. (in Russian)