

На правах рукописи

УДК: 75.03

АБУЛАЙТИ МАХЭСУТИ

**БУДДИЙСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ
НА ТЕРРИТОРИИ ЗАПАДНОГО КИТАЯ**

Специальность 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2008

Работа выполнена на кафедре художественного образования и музейной педагогики Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университете имени А.И. Герцена»

Научный руководитель: доктор педагогических наук, профессор
АНЧУКОВ Сергей Васильевич

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
ГОРБУНОВА Татьяна Васильевна

кандидат искусствоведения, профессор
КУЗМИЧЕВ Владимир Арсентьевич

Ведущая организация: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина

Защита состоится 12 ноября 2008 года в 16. 00 часов на заседании Диссертационного совета Д.212.199.11 Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: 191186 Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, дом. 48, корп. 6, ауд. 49.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, дом 48, корп. 5.

Автореферат разослан « » октября 2008 г.

Учебный секретарь
Диссертационного Совета,
кандидат искусствоведения, доцент

М.В. Кузмичева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена изучению истории возникновения и развития буддийской монументальной живописи Западного Китая, исследованию ее тематического содержания, особенностей композиции, художественно-технологических методов создания, искусствоведческих вопросов сохранения.

Актуальность исследования объясняется необходимостью восполнения пробелов в знании художественной культуры древнего уйгурского государства Кусан¹ (II в. до н. э. – XII в. н. э.). Изучение культурного наследия родины автора диссертации также связано с ростом национального самосознания уйгурского народа, с повышением интереса к собственной истории и культуре. Изучение сохранившихся фресок буддийских пещерных храмов, насыщенных бытовыми реалиями уйгурского княжества, и сопоставление их с данными письменных источников того времени позволяют восстановить живые картины этой блестящей эпохи в истории Синьцзяна – западной области Китая. Уйгурское искусство сыграло важную роль в формировании культуры Китая и стран Восточной Азии. Буддизм, пришедший в начале нашей эры из Индии, в течение тысячелетия был главной религией Синьцзяна. Отсюда он распространился по всей территории Китая, Кореи и Японии. Расцвет культовой архитектуры и монументальной живописи Западного Китая государства Кусан оказал большое влияние на развитие всех форм изобразительного искусства Поднебесной и обогатил их местными художественными традициями. Несмотря на всю значимость культурного наследия уйгурского княжества, о нем почти ничего не было известно до начала прошлого века. Реставрация фресок и их изучение начались в XX в. и продолжаются до сих пор. Анализ буддийской монументальной живописи в ее первоизданном или восстановленном виде является важной искусствоведческой и философской задачей. Многочисленные фрески, сохранившиеся в древних буддийских пещерах и храмах Западного Китая эпохи уйгурской культуры, являются источником вдохновения для современных уйгурских художников, поэтов и писателей, способствуют формированию нравственных и эстетических ориентиров в нашем сложном, противоречивом мире.

Состояние и степень изученности проблемы. Древний период истории и культуры Синьцзяна продолжал оставаться неизученным в российской научной литературе до последней четверти XIX в. С 80-х гг. XIX в. Русское географическое общество и Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии предприняли ряд экспедиций в Центральную Азию, во время которых были получены географические, археологические, этнографические и другие результаты исследования².

¹ В русскоязычной научной литературе обычно это государство называется Куча. В настоящей работе мы используем: Кусан – Кучар, Кучарской округ.

² Ольденбург С. Ф. Русская туркестанская экспедиция 1909–1910 г. СПб.: Изд. Акад. наук, 1914. 97 с.: рис. на отд. лл. (Путь от Санкт-Петербурга до Шикшина. Карашарский, Турфанский и Кучарский округа.)

Для изучения истории и культуры Западного Китая особенно большое значение имели Первая и Вторая Русские Туркестанские экспедиции, организованные Русским комитетом. В современном российском искусствознании созданы лишь небольшие исследования о малоизученных аспектах искусства пещерных храмов государства Кусан. Среди трудов российских ученых, внесших наибольший вклад в изучение искусства скальных храмов Кучарского округа, следует выделить: «Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото» С. Ф. Ольденбурга; «Техника стенописи и скульптуры в древних буддийских пещерах и храмах Западного Китая» С. М. Дудина; «Шикшин. Материалы Первой Русской Туркестанской экспедиции академика С. Ф. Ольденбурга. 1909–1910 гг.» Н. В. Дьяконовой, ее статьи «Буддийские памятники Дуньхуана», «Культурное наследие национальных меньшинств Синьцзяна», «Материалы по культовой иконографии Центральной Азии домусульманского периода»³; «Сердце Азии» Н. К. Рериха; «По тропам Срединной Азии» и «Буддизм и культурное единство Азии» Ю. Н. Рериха.

С конца XIX века Западный Китай неоднократно посещали экспедиции западноевропейских ученых, вывозившие оттуда большое количество произведений искусства. «Древности Куча уже изучались европейскими и японскими экспедициями: сначала русскими под руководством Д.А. Клеменца и М.М. Березовского, затем японский Отани (1902-1903) и немецкими под руководством профессора А.Грюнведеля и доктора Л.Лекока, двумя английскими экспедициями Марк Аурела Стейна и одной французкой под руководством профессора Поля Пелльот»⁴. Наиболее значимыми среди трудов английских археологов являются исследования Марка Аурелия Стейна; в Лондоне были изданы книги «Предварительный отчет об археологическом и топографическом исследовании в китайском Туркестане» (Preliminary report on a journey of archæological and topographical exploration in Chinese Turkestan) и «По дорогам древней Центральной Азии. Краткий рассказ о трех экспедициях в Среднюю Азию и Северо-Западный Китай» (On ancient central-Asian tracks. Brief narrative of three expeditions in innermost Asia and north-western China).

В последнее время в Китае, в связи с интересом к собственному культурному наследию, появилось много исследований, посвященных искусству уйгурского Синьцзяна. Наиболее значительные из них: Абдушукур Мухаммат Имин «Искусство каменной пещеры западного региона»; Хань Сян и Чжу Инжон: «Искусство скальных храмов Кучара», «Статуи в скальных храмах Кучара», «Пещеры Кусан»; Су Бай «Исследование китайских скальных храмов», «Археология тибетских храмах», «Каталог ниш Кизила»; Ма Шичан «Генеральный каталог фресок Кизила», «Краеведческие данные в музее уезда Дуньхуан», «Развалины храма Могаоку», серии книг об искусстве Дуньхуана, Турфана и Кучара; Ё Шихун «О буддийских канонах фресок в храме Кизил», серия статей о фресках в Скальные храмы Кусан. В процессе написания

³ Дьяконова Н. В. Культурное наследие национальных меньшинств Синьцзяна // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 1. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 202–230.

⁴ Рерих Ю. Н. По тропам Срединной Азии. – Самара. 1994. (великий северный путь урумчи) С. 87.

данной работы я также обращался к следующим исследованиям: книгам «Искусство буддизма» (2001) («*Buddhist in Art*») (1989) Роберт. Е. Фишера; «Краткие заметки о буддийском искусстве в Турфане» (1908) («*The Nitta Collection Buddhist Arts of the Turpans*») (1907) А Грюнведеля; «Буддийский каменнописный памятник Восточного Туркестана» (1910) А. И. Иванова; «Хозяйство и общественный строй Уйгурского государства X–XIV вв.» (1966) Д. И. Тихонова; «История искусства Китая» (2005) М. Е. Кравцовой; статьям Е. И. Лубо-Лесниченко «Шелковый путь в период шести династий (III–VI вв.)» (1998). Также во время написания своей диссертации я опирался на исследования таких известных китайских историков и искусствоведов, как Ву Чжуо, Вэй Чанхон, Сюань Цзань, Фа Цянь, Фэнь Дябан, Хань Сян и Ян Сяньчжи.

Материалами исследования послужили: непосредственное изучение диссертантом буддийской монументальной живописи Западного Китая на многочисленных историко-культурных объектах; участие автора в раскопках и реставрационно-восстановительных работах; изучение трудов российских, китайских и европейских ученых по истории монументальной живописи Западного Китая (II в. до н. э. – XII в. н. э.).

Объект исследования: буддийская монументальная живопись на территории Западного Китая.

Предмет исследования: история, композиция и сохранность древней буддийской монументальной живописи, сохранившейся на территории Кучарского округа.

Цель исследования: выявление композиционных особенностей уйгурской монументальной живописи, разработка программы ее сохранения.

Задачи исследования:

- рассмотреть этапы исторического развития древней монументальной живописи Западного Китая уйгурской культуры государства Кусан;
- изучить культовую архитектуру и иконографию этой эпохи и выявить ту роль, которую сыграла культура государства Кусан в развитии других форм изобразительного искусства Китая;
- исследовать традиционные методы создания росписей, использованных в комплексе скальных храмов Кучарского округа;
- выявить причины повреждения фресок и определить условия их сохранения;
- систематизировать сохранившиеся памятники монументальной живописи и представить их в виде альбома иллюстраций и текстового описания;
- составить топографическую схему расположения скальных храмов и классификационную таблицу сохранности памятников;
- представить комплексную программу мероприятий дальнейшей охраны памятников монументальной живописи скальных храмов Кучарского округа;

- рассмотреть продолжение традиций буддийской монументальной живописи в современном искусстве.

Методологической основой диссертации является комплексный исследовательский подход. В данной работе были использованы сравнительно-исторический и искусствоведческий методы исследования, композиционно-художественный анализ памятников.

Наиболее значимые **теоретические основания исследования**:

- историко-археологические аспекты темы изучались в работах: А. Н. Бернштама, А. Стейна, В. А. Рубина, В. М. Алексеева, Д. Анучина, М. Е. Кравцовой, Н. К. Рериха, С. М. Дудина, С. Ф. Ольденбурга, Вэй Чаньхона, Вэй Чаньгуна, Н. Ш. Керима, Хэ Ханьмина,;

- композиционно-художественные вопросы темы анализировались по публикациям авторов: А. И. Иванова, А. О. Ивановского, В. М. Алексеева, М. Джордана, С. Ф. Ольденбурга, Ё Шихуна, Су Байя, Чжу Инжона;

- искусствоведческо-эстетические элементы темы рассматривались в исследованиях: А. Грюнведеля, Ду Доучэна, Е. Роберта, П. А. Белецкого, Н. В. Дьяконовой, С. Ф. Ольденбурга, Ю. Н. Рериха, М. И. Абдушукура, Синь Вэна, Хо Суйчуна;

- проблемы реставрации и сохранения фресковой живописи изучались в трудах: Н. В. Кюнера, С. М. Дудина, Ма Шичана, Хань Сяна, Чжу Инжона;

- философско-религиозные вопросы выявлялись в работах: В. П. Бранского, В. П. Васильева, Л. Е. Янгутова, Лунь Юйя, Сюань Цзяня, Фа Цяна.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

- *исследуются* комплексно росписи скальных храмов Кучарского округа: исторические памятники буддизма Западного Китая (Синьцзян), произведения искусства живописи и проблемы их сохранности в аспекте искусствоведения;

- *выявляются* вопросы связи пещерных росписей Западного Китая государства Кусан с уйгурским искусством;

- *проводится* натурное обследование с топографическим описанием памятников монументальной живописи в храмовом комплексе Кучарского округа;

- *разрабатывается* комплексная программа искусствоведческо-технологических мероприятий дальнейшей охраны памятников монументальной живописи.

Теоретическая значимость диссертационного исследования обуславливается изучением древнего уйгурского искусства, которое широко проводится в Западном Китае в настоящее время. Фресковая живопись пещерных храмов Кучарского округа хорошо сохранилась. Ее композиционно-художественные принципы могут быть введены в научный обиход искусствознания. Диссертация содержит положения, которые могут по своей акту-

альности получить дальнейшую еще более глубокую разработку в последующих историко-искусствоведческих, художественно-культурологических и теоретико-композиционных исследованиях.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что данная работа может быть использована как методическое пособие и как раздел курсов изобразительного искусства и художественной культуры Китая. Основные результаты диссертации могут послужить методическим пособием при изучении вопросов проведения реставрационных работ.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечиваются: конкретизацией предметной области, определением цели и задач исследования; применением системного подхода при выявлении объекта и предмета исследования; оптимальным отбором и сочетанием исторического, теоретического и эмпирического методов исследования; использованием комплекса современных искусствоведческих методик; согласованием способов сбора и статистической обработки полученных данных, полнотой их описания и интерпретации; научным понятийным аппаратом, адекватным исследуемой проблематике; широкой научной апробацией результатов исследования на международных, всероссийских и региональных конференциях.

Рекомендации по использованию результатов исследования:

- материалы натурного обследования: альбом иллюстраций, анализ и систематизация памятников могут войти в раздел «Искусство Китая» курса «Всеобщей истории искусств»;
- разработанную топографическую схему храмовых комплексов и таблицу сохранности монументальных буддийских росписей можно использовать при составлении перспективного плана проведения реставрационных работ буддийской монументальной живописи Западного Китая, сохранившейся на территории Турфанского оазиса и Кучарского округа;
- созданную комплексную программу мероприятий по дальнейшей охране памятников монументальной живописи храмового скального комплекса Кучарского округа можно применить при разработке аналогичных программ сохранения памятников архитектурного наследия.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

1. Взаимный обмен культурными и художественными традициями между Индией, Синьцзяном, Центральным Китаем и Средней Азией:

- *национальные традиции* буддийской монументальной живописи, сохранившейся на территории Западного Китая;
- *формирование художественных канонов и буддийской иконографии* фасадов и интерьеров храмов и монастырей в Западном Китае под влиянием греческой, иранской и индийской культуры;
- *влияние буддийского искусства Западного Китая (Сиюй)* на формирование и развитие искусства центральных регионов Китая.

2. Результаты натурного обследования и топографическое описание сохранности памятников монументальной живописи храмового скального комплекса Кучарского округа включают:

- изучение, описание и систематизацию сохранившихся памятников монументальной живописи скального храмового комплекса;
- материалы натурного обследования, представленные в виде альбома иллюстраций;
- топографическую схему расположения скальных храмовых комплексов и классификационную таблицу их сохранности.

3. Комплексная программа мероприятий дальнейшей охраны памятников монументальной живописи храмового скального комплекса Кучарского округа состоит:

- из проведения международных и китайских симпозиумов и конференций по проблемам сохранности памятников;
- из методически и технически корректной организации охранных мероприятий;
- обоснования комплекса мер по реставрации памятников монументальной живописи в зависимости от уровня сохранности.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения диссертационного исследования изложены в докладах на Российской научно-практической конференции «Болонский процесс и сохранение традиций в художественно-педагогическом образовании» (Санкт-Петербург, март 2008); на Научно-практической конференции «Искусствознание и педагогика: диалектика взаимосвязи и взаимодействия» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 10 июня 2008 г.), на II Международной научно-практической конференции «Искусство и диалог культур» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 10 июля 2008 г.); Научно-практической конференции в Синьцзянском институте Комитета исследовательской Академии западного региона (Китай, Синьцзян, 2006), а также в одиннадцати публикациях, в том числе в научном журнале «Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена».

Структура работы. Диссертация состоит из двух томов. Первый том включает текст диссертации: введение, две главы, заключение, глоссарий, библиографический список на русском (155 наименований), на китайском (90 наименований) и на английском (10 наименований) языках. В тексте даны постраничные сноски-ссылки на использованные источники. Объем основного текста диссертации – 151 страницы. Всего в диссертации – 177 страниц. Второй том объемом 130 страниц включает: приложение 1 – географические карты региона; приложение 2 – топографические схемы; приложение 3 – таблицы степени сохранности фресок; приложение 4 – альбом иллюстраций. Альбом иллюстраций включает 250 фотографий произведений уйгурской монументальной живописи эпохи Кусан.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *Введении* обосновывается выбор темы исследования; раскрывается ее актуальность; анализируется степень научной разработанности проблемы; определяются объект, предмет, цель и задачи исследования; формулируются методологический подход, база источников и теоретические основания исследования; показываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость; выдвигаются положения, выносимые на защиту.

Первая глава **«Живопись пещерных храмов на территории Западного Китая»** посвящена этапам становления и формирования буддийской культуры в Индии, особенностям ее распространения из Индии на территории уйгурской культуры Кусан. Рассматриваются этапы становления и расцвета буддийского искусства в Западном Китае – область Синьцзян, особенности его распространения из уйгурской культуры Кусан в Центральный Китай, Японию, Корею. Уточняется влияние художественных традиций Центрального Китая на буддийскую иконографию древнего Синьцзяна. Описываются характерные особенности уйгурского искусства (II в. до н. э. – XII в. н. э.).

В параграфе **1.1. «Зарождение добуддийской пещерной живописи в Западном Китае»** дается краткая характеристика культуры и искусства древнего Синьцзяна. Отмечается, что в искусстве эпохи Кусан переплелись сакские, тохарские, индо-буддийские, среднеазиатские, тюрские и монгольские художественные традиции. Рассматриваются особенности цивилизации древнего Синьцзяна, характерные для канонического типа данной культуры. Обращается внимание на то, что на территории древнего Синьцзяна мирно уживались древнейшие местные верования шаманизм, манихейство, буддизм, христианство, несторианство, ислам, конфуцианство, даосизм. Буддизм, проникший примерно во II в. до н. э. из Индии, просуществовал в культуре Кусан 2200 лет и в течение тысячелетия был главной религией этого региона. Буддийская культура здесь сильно изменилась под влиянием местных художественных традиций и отсюда распространилась в Китай, Корею, страны Дальнего Востока⁵. Она оказала огромное влияние на искусство Средней и Восточной Азии. Буддизм вместе с даосизмом и конфуцианством он образовал триаду «Сань цзяо», на которой держится вся китайская культура. Возникновение и формирование буддийской религии, создание первых буддийских пещерных монастырей связаны с жизнью и деятельностью Будды. В связи с этим рассматриваются функции, структура и символика первых скальных монастырей. Развитие буддийской религии связано с деятельностью «первого» (V в. до н. э.), «третьего» (III в. до н. э.) и «четвертого соборов» (I–II в. н. э.). Распространению буддийской культуры способствовало покровительство царей Канишки (при царе эпоху Кушан I–II в. н. э. в Древней Индии) и Ашоки (третий царь северной части Древней Индии 272–232

⁵ Васильев В. П. Буддизм, его догматы, история и литература // Часть третья. История буддизма в Индии, сочинение Даранаты / Пер. с тибетск. СПб.: Изд-во. Акад. наук, 1869. XX I +288с. Рец.: (Добролюбов). Собр. соч., 1936. Т. 3. С. 412–423.

гг. до н. э.) и Обращается внимание на то, что в раннем буддизме вместо изображений Будды использовались образы-символы, связанные с легендами о Шакьямуни. Изображения Будды в индийском искусстве появились в период правления династии Кушанов (I–II в. н. э. в Древней Индии). Тогда же получил распространение гандхарский художественный стиль, в котором сочетаются черты индийского и античного искусства. По мере распространения буддийского искусства на Восток такой художественный стиль оказал влияние на зарождение и развитие китайско-буддийской фресковой живописи.

На основе летописных источников устанавливается, что примерно в I–II вв. до н. э. по «шелковому пути» из разных областей Индии и Средней Азии буддизм проник в города-оазисы на юге (Яркен, Хотан, Миран и Кумул) и на севере (Турфан, Карашар, Кусан (Кучар, Кизил) и Кашгар). Указывается, что самые древние памятники буддийского искусства были найдены в Хотане, описываются статуэтки из городища Юткана, рельефы из храма в Раваке, роспись по ткани из города Ния, фрески из храма в Миране. Обращается внимание на то, что большую роль в распространении буддизма сыграл известный монах-буддист Комрадзева, который был здесь первым буддийским проповедником. Наиболее популярными учениями были махаяна и хинаяна. Однако в Турфане (Турфанском Идикутстве) было также популярно учение ваджраяны («алмазная колесница») и тибетский буддизм (ламаизм). Поэтому, а также по причине языковых различий между княжествами, буддийское культовое искусство в Сиюй представлено местными стилями, отличными друг от друга. Рассматриваются их особенности. Указывается, что главными храмами в Сиюй были: храмы Жэвак, Данданлик, Юткан в Хотане, храм Шикшин в Карашаре, храм Миран в Крорэне, скальный храмовый комплекс Кизил и Кумтура в Кусане, храм Моэр в Кашгаре, буддийский скальный храм Безыклик и храм Туюк в Идикуте (Турфан).

Самые ранние из дошедших до нас памятников буддийской фресковой живописи были созданы в начале I в. Фрескам скальной живописи комплекса Кизил эпохи Кусан свойственны декоративность и выразительность образов. По стилю они сильно отличаются от монументальной живописи в центральном регионе Китая. Характерными особенностями и инновацией в китайской живописи являются: использование линии «извилистой колючки» (использование выразительных возможностей линии); «метода неравномерного окрашивания» («оставленный метод Древней Индии»; стилизованное объемное изображение обнаженных частей тела персонажей в сочетании с плоскостным изображением одежды, головных уборов и фона); контраста света и тени.

В параграфе 1.2. «**Возникновение и развитие буддизма на территории Западного Китая**» рассматривается особенность географического положения государства Кусан, расположенного на перекрестке древних торговых путей. Через города-оазисы проходил торговый «шелковый путь». Существовали также торговые пути, соединявшие уйгурскую культуру Кусан с богатыми районами Чжунгар и Хотан, с соседними западными и северными

странами, а также внутренними районами Китая. Это способствовало развитию не только экономических, но и культурных контактов, взаимопроникновению художественных традиций. При описании климатических условий отмечается, что культура Кусан находилась в восточной части Средней Азии, в районе засушливых пустынь. На основе летописных источников устанавливаются названия четырех главных рек страны, описываются отличия природных условий районов оазисов и предгорий Тянь-Шаня. Высокий уровень экономики, сельского хозяйства, наличие полезных ископаемых, развитая система взимания налогов, переход от рабства к феодализму, период стабильности при правлении уйгурской эпохи Кусан (династии Бай в I–VIII вв.) способствовали развитию буддийского искусства.

В параграфе рассматривается становление и расцвет буддийской культуры и искусства эпохи Кусан. На основе многочисленных источников делается вывод, что из северо-западной Индии в II вв. до н. э. буддизм распространился в культуре Кусан, где сначала получила распространение хинаяна, а затем, в III–IV вв., – махаяна. Эти религиозные течения мирно уживались в пределах одного государства, о чем также свидетельствуют недавние археологические раскопки. Указываются основные отличия их философии и искусства. В качестве иллюстрации приводится фреска с изображением Будды в паринирване в скальном храме Кизил, картина появления у людей последнего царя и картина сна царя Аен из храмов № 3 и 123 в которых сочетаются элементы искусства хинаяны и махаяны. Расцвет буддийского искусства в эпоху Кусан продолжался с III по XI в. В письменных источниках указывается на значительное увеличение числа храмов и буддийских верующих. Среди храмов, построенных во II–III вв., упоминается храм Цзюэли, самый большой и известный буддийский центр в Кусане. Отмечается, что в первой половине VII в. в стране было уже более тысячи храмов и пагод, более ста храмовых комплексов и более пяти тысяч монахов. Указывается, что расцвет буддийской культуры был тесно связан с поддержкой и принятием этой религии при дворе династии Бай. Письменные источники этого времени свидетельствуют о глубоком уважении к великим буддийским монахам со стороны царей. Однако внутренние мятежи и вторжения иноземцев сократили период расцвета буддизма в Кусане, и наступил его упадок.

В эпоху Кусан было создано шесть главных скальных храмовых комплексов, время сооружения которых не одинаковое. Пещерный монастырь Кизил, самый древний в Кусане, был построен в начале I в. Последним в государстве Кусан был сооружен скальный храмовый комплекс Кумтура. Самые ранние храмы этого комплекса были созданы примерно в IV–V вв. В VIII–X вв. было создано большое количество храмов, в украшении фасадов и интерьеров которых ощущается влияние искусства центрального региона Китая. Последние из них сооружены в X–XI вв. Комплекс Кумтура остается наиболее известным историческим памятником с тысячелетней историей.

В параграфе 1.3. «Влияние монументальной живописи Западного Китая на искусство других стран Азии» рассматриваются особенности распространения буддийской культуры из культуры Кусан в Центральный Китай, Японию и Корею.

Буддийская монументальная живопись Западного Китая оказала большое влияние на развитие искусства Центрального Китая, городов Лянчжоу (нынешний Утай), Пинчэнь (нынешний Датунг). Оттуда оно распространилось в Японию и Корею. Однако, переняв художественные традиции искусства Кусан, жители этих стран обогатили его достижениями собственной культуры. Так в искусстве Западного Китая и Индии появились новые образы и способы изображения, характерные для искусства Центрального Китая.

В первый период развития буддийского искусства в Центральном Китае, при династиях Цинь (221–207 г. до н. э.), Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) и в эпоху Шести династий (220–589 гг.), существовали тесные культурные связи с уйгурской культурой Кусан. Распространение и развитие буддизма в Центральном Китае продолжалось, несмотря на политический переворот, в результате которого Люйгуан стал императором государства Хоулян. С 386 по 446 г., в период правления Люйгуан и Бэйлян Мэнсюна, в Тянь-Шане были созданы первые в центральном регионе скальные храмы, первый и четвертый скальный храм в Утай и пещерный монастырь Цзюцюань, возводятся монастырь Кэпинлин с каменной пагодой, скальный храм № 169 и скальный монастырь на горе Моцзи создателем которого был известный монах секты Дзэн Лянчжоу Сюаньгао. Пещеры в Лянчжоу, особенно в первый период строительства, по архитектуре, скульптуре и живописному стилю во многом напоминают храмы культуры Кусана. Образцом для храмов № 1, 2, 5, 11, 13, 16, 20 послужила буддийская архитектура Кусан. Под влиянием буддийской реформы императора Сяовэня в 486 г. в Центральном Китае начал выработываться собственный стиль в искусстве. В северо-восточной части Китая появился скальный монастырь Ваньфотан, а на западе – храмовый комплекс Дуньхуан, в позднее – храмы Лянчжоу и Пинчэнь.

После реформы императора Сяовэня начался процесс выработки собственного стиля в живописи и скульптуре Дуньхуана, который длился в течение века, начиная с Северной Вэй (386–534 гг.) и Северной Чжоу (557–589 гг.) до полного объединения династии Суй (589–618 гг.). В изобразительном искусстве Центрального региона происходило постепенное слияние буддийских и китайских художественных традиций. Во второй период развития монументальной живописи Дуньхуана трактовка главных персонажей буддийского пантеона, что наиболее заметно для иконографии Бодхисаттв, изменилась в сторону утонченности и элегантности фигур с наделением их женственными чертами; изображения выглядят более воздушными, невесомыми благодаря развивающимся лентам на костюмах. Наряду с фресками на буддийские темы в этот период появились изображения царей и их родственников (изображения царицы Сиванму; императора Уди, династии Хань; короля Юйтянь (Хотан); императора Вэн, династии Суй и других монархов). Со-

гласно летописным источникам, во времена Северной Цзи (550–577 гг.) и северной Чжоу (557–589 гг.) центральный регион имел тесные связи с Сиюй.

Эпоха Тан (618–907 гг.) и Эпоха Пяти династий (907–960 гг.) – это время объединения небольших княжеств на территории Китая в единое государство, период расцвета культуры и искусства. Культура Китая этого времени оказала влияние на развитие японской культуры – архитектуры, политической жизни, музыки, танца. Влияние искусства центрального региона на живопись уйгурского региона Кусан осуществлялось тремя путями.

1. Монахи из центрального региона Китая создавали в Кусан пещерные храмы, росписи которых были выполнены в стиле центрального региона. Изменилась иконография персонажей буддийского пантеона: изображения буддийских святых стали все больше походить на китайцев. Примером влияния этих художественных тенденций на монументальную живопись Западного Китая являются фрески в пещерах Кумтура в Кусане. О тесных художественных связях уйгурского Синьцзяна и центрального региона свидетельствуют также надписи на китайском языке в пещерах Кумтура.

2. Во времена правления уйгурской династии Идикут в культуре Кусан получили распространение учения буддийских сект и чань-буддизма, на которые сильное влияние оказала культура династий Суй и Тан. Власти Цао уйгурской династии Идикут и династии Гансу изменили название своего царства на «Уйгур»⁶. В Дуньхуане в XI–XII вв. увеличилось число буддийских верующих. С династии Северной Сун (960–1127 г.), Южной Сун (1127–1279 г.) до династии Цин (1644–1911 г.) город Дуньхуан был крупным буддийским центром.

3. Когда в середине IX в. тюрки-уйгуры, захватив Турфан, образовали здесь феодальное княжество, из Китая ими была заимствована буддийская религия. Росписи в новых храмах выполнялись в танских традициях, но образы танского искусства обогатились наследием местной культуры западно-китайского Синьцзяна.

При династии Бай [северной династий в западном регионе. (091–796 гг.)], Цзинь [южной династий в западном регионе. (220–781 г.)] на северной и южной территории Западного Китая (Синьцзяна) произошло окончательное формирование культуры Кусан, которая оказала влияние на культуру центрального региона. В Турфане в X–XI вв. был выработан эстетический идеал, который оказал непосредственное влияние на художественную культуру многих восточных народов. Уйгурское искусство оставило целую галерею человеческих типажей, иногда гротескных и уродливых, иногда дающих типичное изображение людей своего времени. Большое внимание в них уделялось не психологической характеристике персонажа, а тем чертам внешности, которые характеризовали его социальную принадлежность.

Во второй главе «**Композиционные особенности фресковой живописи Западного Китая**» рассматриваются основные виды храмов, их структура и

⁶ СюаньЦзань. Записи о путешествии в Сиюй / Ред. Цзисянь-Линь // Пер. с китайского на уйгур. яз. А. Тохти. СУАР: Изд-во художеств. живопис. фотогр. СУАР, 1998. С. 182.

назначение, темы росписей, композиция, характерная только для искусства культуры Кусан, особенности иконографии основных буддийских персонажей, вопросы атрибуции произведений, сохранившихся фрагментов, установления поздних записей; тема реконструкции, воссоздания росписей, определения состава красок и связующих веществ, характерных для местности, в которой расположен тот или иной храм-памятник художественной культуры эпохи Кусан.

В параграфе **2.1. «Тема и композиция росписей»** отмечается, что тема, композиция и сюжеты фресок определялись каноническими буддийскими текстами, указывается их тесная связь со структурой и архитектурным стилем храма. По назначению выделяются следующие виды храмов в составе скальных комплексов Кусана: храмы для богослужения (мемориальный музей, созданный в честь Шакьямуни; храм, в котором монахи осуществляют богослужения и кормления Будды-Шакьямуни); храмы великой статуи (грандиозные храмы для проведения богослужений, в первом зале которых находилась огромная статуя Будды); храмы чтения канонов (для чтения и объяснения буддийских священных текстов); храмы созерцания (для осуществления созерцания); храмы алоханя (место захоронения великих китайских монахов). В скальных монастырях были также созданы монашеские кельи и реликварии. Рассматриваются их структура и убранство интерьера. Обращается внимание на то, что при создании храмов для богослужения, храмов великой статуи и монашеских келий в эпоху Кусан образцом послужили аналогичные сооружения в Индии. С развитием буддизма в Кусане изменялись интерьеры и фасады храмов для богослужения. Выделялись храмы для богослужения с центральной колонной и храмы для богослужения без центральной колонны. Описываются особенности их интерьеров и указывается, что среди них тип храма для богослужения с центральной колонной был самым распространенным. Появление храмов алоханя в эпоху Кусан тесно связано с влиянием культуры центрального района Китая. А храм созерцания – это оригинальное творение буддистов в Кусане. Храмы созерцания возводились трех типов: маленький храм созерцания, прямоугольный храм созерцания и ниша созерцания.

По содержанию фрески скальных храмов в Кусане делятся на изображения Будды, историю Будды, предание о Будде. Рассматриваются основные темы в буддийском искусстве: картины буддийских историй – изображения Будды; джатаки; истории о причине; предания о Будде; истории о кормлении. Обсуждаются картины буддийских канонов: нирваны; чтения учения; музыки и танца; астрономических явлений. Прослеживаются этапы развития изображений Будды, дается краткое описание особенностей композиции фресок с изображением стоящего и сидящего Будды. Указывается, что изображения стоящего Будды представлены в разных ипостасях: отдельные изображения (в храмах № 48 и 188 в Кизиле); фигура стоящего Будды во время кормления (храм № 38 и № 229 в Кизиле); маленькая стоящая фигура Будды (храм № 123 в Кизиле). Обращается внимание на то, что изображения сидящего Будды (Будды созерцания) можно разделить на изображение Будды, занимающе-

гося созерцанием в лесу (храм № 63 в Кумтуре, храм № 110 в Кизиле), и на изображение Будды, сидящего в пагоде. Рассматриваются сюжеты, на которые писались фрески с изображением Будды с миской и Будды Пилучжэна. Кратко описываются сюжеты, композиция и расположение в храме джатак, картин: истории о причине; преданий о Будде; истории о кормлении; состояния нирваны; канонов (изображения «чистой земли»), картин чтения учения. Обращается внимание на то, что картины чтения учения делятся на изображение проповедующего Будды и изображение проповеди Будды Майтреи. Рассматриваются особенности изображения небесных богов (на картинах музыки и танца) в храмах № 38, 119, 135 в Кизиле, в храмах № 46, 58, 63 в Кумтуре, в храме № 39 в Безеклике. Образы богов солнца, луны, неба, огня, ветра и золотой птицы-охранника Будды встречаются на картинах, связанных с астрономическими явлениями. Отмечается, что среди картин на тему астрономических явлений только изображения неба и ветра имеют черты, характерные для светского искусства, поэтому имеют особую художественную ценность.

Указывается, что только в храмах эпохи Кусан встречаются фрески, состоящие из множества ромбов, в каждом из которых изображена история о Будде или один сюжет из предания о Будде. Такой композиционный прием не только позволил художникам изобразить больше сюжетов в масштабах одной фрески, но и стал выразительным декоративным элементом внутреннего убранства храма. На фресках Кусана ромбы составлены из гор и деревьев. Перечисляются несколько способов их изображения. За счет ввода в композицию изображения гор, покрытых деревьями, передавалась атмосфера тишины и созерцания. Обычно среди деревьев изображается Будда, произносящий проповедь, а по бокам его стоят две Бодхисаттвы слушания канонов, четыре монаха или более. Выделяются пять видов картин объяснения канонов и рассматриваются особенности их композиции.

Так как в хинаяне ценилась практика отшельничества, созерцания, учение о причине, то можно отнести композиции в ромбе к искусству хинаяны. С распространением махаяны и влияния искусства центрального региона Китая композиций в ромбах стало гораздо меньше. На примере фресок в Безеклике (храмы № 39, и 69) рассматривается процесс преобразования многочисленных ромбовых композиций с изображением сидящего Будды в изображения Тысячи Будд в квадратах. Отмечается, что изображения Тысячи Будд олицетворяют миры Будд, поэтому фон здесь не нужен. А сцены, изображенные в ромбах, связаны с практикой созерцания в лесу и в горах. После окончания работы ромбовые композиции украшались гармошками пяти видов, отличающимися по высоте и по способу декорирования. С помощью сравнения фресок в одном из нефов храма № 77 в Кизиле, на фресках храмов № 2, 14, 17, 38, 163, 188, 224 в Кизиле и храма № 46 в Кумтуре выявляется закономерность: ромбы на фресках храмов эпохи Кусан не только играют роль декоративного фона, но и символизируют место, где происходит история.

В параграфе **2.2. «Каноны изображения в храмовой пещерной живописи»** рассматривается с нескольких сторон, как изменились в живописи Ку-

сан индийские каноны изображения Будды; композиция сцен джатак; историй преданий о Будде; изображений обнаженного тела, сформировавшихся в гандхарском искусстве. В связи с этим отмечается уменьшение антропоцентрических тенденций в живописи Кусан по сравнению с античным и гандхарским искусством. Сравняется географическое положение и историческая роль Кусана и Гандхары. Указываются элементы искусства Ирана и соседних кочевых народов, которые сохранились в искусстве Кусан. На основе этого делается вывод о том, что фрески храмов в культуре Кусан характеризуются тремя признаками:

- стилистической разнородностью. При рассмотрении образа летящей богини и способов изображения трона Будды в культурах Гандхары и в Кусане устанавливается, что иноземные художественные традиции не всегда полностью перерабатывались в искусстве Кусан. Иногда они сохранялись в неизменном виде;

- искусство древнего Синьцзяна сформировалось на стыке западной и восточной культур. Культура Кусан играла роль посредника в обмене художественными традициями между Востоком и Западом;

- национальной самобытностью. Культурное искусство Кусан хотя и впитало элементы других культур, но при этом сохранило свои художественные традиции. Если содержание фресок и определялось буддийскими канонами, то изображения лиц персонажей, их одеяний и бытовых деталей на них – это истинное отражение жизни общества эпохи Кусан. Поэтому фрески в скальных храмах Западного Китая очень важны для изучения обычаев, познания танцев, художественной техники, одежды, украшений, архитектуры древнего народа Кусан.

Канонами определялся выбор тем росписей и их расположения в храме. Отмечается изменение тематики, характера и масштаба росписей по мере развития буддийского искусства в Кусане и увеличения влияния на него культуры Центрального Китая. Исследуются каноны изображения лиц персонажей, Будд, Бодхисаттв, нимбов и мандорл, одеяний и трона Будды, наиболее почитаемых в Кусане. Указывается, что прототипами образов купцов и донаторов на фресках храмов Кусана были жители этого уйгурского государства. Описываются фасоны их одежды, прически, характерные для разных эпох Западного Китая. Обращается внимание на то, что лица донаторов практически одинаковые, что художниками подчеркивался их социальный статус, рост, род занятий, вероисповедание, пол. Отмечается, что виды причесок, изображенных на фресках, пришли в Кусан из Ирана, что по ним и по головному убору можно отличить женщину, мужчину, купца, царя Кусана. Рассматривается изменение способов изображения лиц персонажей: по мере развития буддийского искусства в Центральном Китае в иконографии появляется тенденция ко все большей их «китаизации».

Изображение тысячи Будд. На основе сравнительного анализа двух фресок (на левой стене главного зала храма № 45 в Кумтуре и храма № 189 в Кизиле) выявляются особенности подобных композиций. Художники с помощью ритма складок, расположения цветового пятна одежды и жестов рук

придали больший динамизм и некоторую утонченность фигурам Будды, изображенным в достаточно статичной позе лотоса или скрытой позе лотоса. Таким образом, художники избежали однообразия всей композиции, создали произведение, гармоничное по цветовым сочетаниям и уравновешенное по тону. За счет отличия фигур по размеру в зависимости от их статуса, разницы в степени декорирования мандорл и нимбов, использования методов неравномерного окрашивания и выразительных возможностей линии соблюдали иерархию буддийских ценностей.

Сидящий Будда. В искусстве Кусан в ромбовых композициях Будду изображали сидящим на фоне леса (храмы № 101, 110, 188 в Кизиле) или (храм № 3 в Тогракдоне). На фреске храма № 110 за счет чередования наклонов головы Будды вправо и влево вся композиция приобретала разнообразие. В ней уравновешивается количество вертикальных и горизонтальных элементов, создается впечатление бесконечного количества сидящих Будд. Впечатлению бесконечности также способствует и то, что ромбы, в которые вписаны данные композиции, связаны друг с другом, плавно перетекают один в другой.

Стоящий Будда. Образы стоящего Будды на фресках Кусан разделяются на следующие.

Отдельно стоящий Будда. При рассмотрении фризовой композиции с несколькими изображениями стоящего на цветках лотоса Будды на левой стене храма № 188 в Кизиле указывается, что за счет использования канонических поз «стояния на прямых ногах», разнообразия мудр, чередования двух способов одевания сангати данная композиция оказывается лишена однообразия, и создается впечатление ее длительности в пространстве – времени. Это ощущение усиливается за счет добавления второго, меньшего по размеру ряда фигур с изображением Бодхисаттв и за счет изображения храмовых перекрытий в перспективном сокращении в верхней части фрески. Введение в эту композицию перспективных сокращений, возможно, вызывало у зрителя ощущение его близости к миру богов, сопричастности изображенному на фреске. По цвету одеяний высказывается предположение, что на этой фреске изображен Будда-Амитабха, в связи с этим рассматривается колорит фрески.

Стоящий Будда с кормильцами. Фреска на фронтальной стене храма № 188 в Кизиле похожа по композиции на изображение четырех стоящих Будд на левой стене того же храма. Разница состоит в жестах и позах Будд, а также в том, что один из них держит в левой руке миску-патру.

Стоящий Будда с мандорлой, в которой изображено множество маленьких стоящих Будд. Дается описание необычного изображения стоящего Будды на правой стене храма № 123 в Кизиле. У него нет нимба, зато мандорла состоит из множества маленьких фигурок стоящих Будд, голова его с ярко-синей ушнишой слегка наклонена вперед.

Будда с патрой в руках. Сюжет, на который написана фреска на левой стене главного зала храма № 69, создает необычный образ Будды, держащего в правой руке патру.

В связи с рассмотрением образа Бодхисаттвы указываются разные трактовки термина «Бодхисаттва» в буддизме. Сравнивается понимание способов достижения просветления в махаяне и хинаяне. Перечисляются наиболее почитаемые в Западном Китае Бодхисаттвы. Выделяются два вида образов Бодхисаттв на фресках храмов Кусан. Обращается внимание на то, что изображение лиц Будды и Бодхисаттв одинаковое. Анализируются фрески с изображением Бодхисаттв Амитабхи, Дицзан, Вэньшу, Пусянь, Авалокитешвары, Бодхисаттв кормления, слушания учения.

Рассматриваются особенности иконографии трех видов *алмазных силачей*, обычно изображаемых на фресках Кусан. Отмечается необычность позы и движения первого силача, изображенного на фреске храма № 77. Он изображен сидящим на троне квадратной формы в позе Майтреи, характерной только для искусства Кусан. На левой стене храма № 69 изображен силач покорения демона-змеи. Фигура его показана с изящным изгибом, в опущенной руке он держит алмазный пест, а в поднятой – извивающуюся змею.

Отмечается, что *царей-защитников учения* в китайском буддизме всего четыре и зовут их так же, как и четырех небесных царей. Рассматриваются особенности их изображения. Указывается, что прототипами образов алмазных силачей и царей-защитников учения послужили образы дворянин и воинов того времени.

Прототипами изображенных *донаторов* являлись цари, дворяне, богатые горожане, пожертвовавшие деньги на сооружение храмов или способствовавшие распространению буддизма. Описывается традиционное расположение этих фризowych композиций в храмах Кусана. В этих портретах художники не пытались передать индивидуальные черты человека, но создавали обобщенный тип, тщательно подчеркивая возрастные и социальные признаки изображенного, атрибуты его профессии или звания.

Важной особенностью культовой живописи Кусан являются многочисленные изображения *обнаженного тела*. Подобные образы появились под влиянием индийского искусства. Прототипом женской фигуры можно считать изображения богинь плодородия (шикшини). По численности изображения обнаженной фигуры на фресках храмы Кусана занимают первое место в Китае. История принятия монашества танцовщицей стала источником образов обнаженной женщины на фресках храмов Кусана (фрески на потолке храмов № 8 и 193). Изображения обнаженных мужчин на потолке храмов № 188 и 224 в Кизиле, почтительно стоящих или сидящих около Будды, указывают на истинность желаний этих людей принять монашество.

Рассматривается шесть видов изображений *летающей богини* на фресках храмов № 1, 46, 47, 48 в Кизиле. Отмечается, что этапы формирования образа летающей богини на фресках храмов Кусана отразили особенности развития всего искусства Западного Китая. В ранний период буддийского искусства в Кусане образ летающей богини подвергся сильному влиянию искусств Гандхар (в Древней Индии) и Бамиян (в Афганистане). С развитием буддийского искусства в Кусане был выработан свой собственный национальный стиль ее

изображения, а поздние, наиболее совершенные образы этого божества во-брали в себя элементы искусства центрального региона Китая.

Изображения *гор, воды, пейзажей* получили распространение в буддийской монументальной живописи Западного Китая под влиянием идеи Лао-цзы о божественной красоте дикой природы. Горы и вода на фресках храмов Кусана воспринимаются не только как фон. Они символизируют виды буддийских миров. Рассматриваются разные формы горных вершин, разные способы изображения гор, выделяются их разные типы. При рассмотрении расположения гор, указывается, что таким способом создавалось впечатление глубины пространства. На фресках горы всегда изображались вместе с деревьями.

Появляются многочисленные образы *животных* на фресках храмов Кусана (например, в храмах № 14, 17, на потолке храма № 224 в Кизиле). Хотя образы животных связаны с историями, описанными в буддийских канонах, их изображения носят светский, жизнерадостный характер. Художниками точно переданы наиболее характерные движения прыгающего через мост козла на фреске в храме № 58; обезьяны с листом лотоса на голове храма № 110; обезьяны с корзиной на потолке храма № 188 в Кизиле.

Изображаются *инструменты буддийского богослужения*. Из атрибутов Будд и Бодхисаттв на фресках Кусана чаще всего изображается алмазное било, драгоценный шарик Мони (жемчужина исполнения желаний) и дротик с тремя камнями. Возможно, это связано с тибетской традицией устанавливать камни-мани с выгравированными на них священными текстами рядом с храмами как мемориальные знаки.

В параграфе **2.3. «Традиционные технико-технологические методы создания живописи»** обращается внимание на то, что до распространения буддизма в Сиюй уже существовали свои художественные традиции, были налажены тесные культурные связи с соседними государствами, и техника живописи Кусана была аналогична применявшейся на всей территории Средней и Центральной Азии. Рассматривается технология и этапы создания росписей, способы нанесения рисунка, различные виды грунта для подготовки стен под живопись, состав красок и связующего вещества, степень сохранности росписей в зависимости от использования разбавителя. На основе этих данных автор пытается реконструировать первоначальную цветовую гармонию некоторых фресок. Обсуждается специфика подготовки монаха-художника по выполнению храмовых росписей. Изучалась не живопись, не рисунок вообще, а живопись и рисунок тех шаблонов, которые должны были служить ему образцом. Их копирование и было признаком наилучшего мастерства. Фрески на стенах были своеобразными страницами книги. Они рассказывали о великом учителе – Будде, захватывая внимание посетителей с момента входа в храм или пещеру. Нередко фасады храмов были также расписаны.

В параграфе **2.4. «Причины повреждения фресок и способы их сохранения»** указывается, что произведения буддийского храмового искусства в Сиюй сильно пострадали от варварской деятельности западноевропейских

и японских археологов в конце XIX – начале XX в. Многие потери вызваны природными явлениями: наводнениями, селями, наступлением пустыни, землетрясением, ветром с минеральными частицами, пожарами, перепадами температуры. Драматическую «лепту» внесли войны и действия приверженцев ислама. Разрушению буддийских храмов способствовали также крестьяне, использовавшие землю храмов в качестве удобрения, выламывавшие деревянные перекрытия храмов для строительных нужд. Фрески и статуи сильно пострадали от рук грабителей, искавших сокровища в заброшенных храмах. С начала XX в. обветшавшие фрески не реставрировались, а целиком закрывались новой росписью.

В связи с культурной и научной ценностью фресковой живописи Кусана подчеркивается актуальность проблемы ее искусствоведческого изучения, сохранения и реставрации. Для защиты пещерных храмов и их фресковой живописи в диссертации предлагается:

- на границе территории, занимаемой пещерными монастырями и храмами, образовать оазисы и восстановить реки для защиты от наступления пустыни;
- усилить охрану памятников буддийского искусства для защиты от кражи культурных ценностей местными и иностранными грабителями;
- пригласить специалистов для всестороннего изучения и реставрации монументальной живописи. Высокотехнологичное оборудование, созданное в последнее время, позволяет с особой точностью исследовать, восстанавливать и регулировать баланс влажности в храмовых помещениях. Приборы измерения влажности должны быть мобильны, компактны и удобны в применении, а динамика измерения влажности требует наблюдения этого процесса в течение всего года. Необходимо ограничить количество посетителей скальных буддийских комплексов, так как замечается потемнение всех красок частью от копоти, частью же и чисто биохимического характера. Необходимы промывка и расчистка сохранившихся росписей.

Следует шире распространять знания об искусстве уйгурской эпохи Кусан, воспитывать в молодежи любовь к искусству своего народа, научить ценить и понимать искусство древнего государства Кусан, способствовать развитию искусства своей национальности. При описании современного состояния научных исследований в Синьцзяне указываются достижения в этой области и отмечаются основные проблемы.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, подтверждается правомерность достижения цели и решения задач, определен круг проблем, требующих дальнейшего изучения, делаются выводы.

Основные результаты исследования

1. Выявлены новые сведения о истории межкультурного взаимодействия, подробно рассмотрены основные положения буддизма в ракурсе их отражения во фресках храмовых комплексов на территории Западного Китая.
2. Систематизированы и уточнены основные направления становления буддийской монументальной живописи на территории Западного Китая

древнего уйгурского государства Кусан (II в. до н.э. – XII вв. н.э.). В большей мере рассмотрены такие особенности западно-китайского искусства как: а) стилистическая разнородность (сочетание элементов разных культур в изобразительном искусстве Сиюй); б) переходность (культура Кусана сформировалась на стыке западной и восточной культур); в) национальная самобытность (Кусанские художники, освоив и переработав художественный опыт других народов, сохранили основные признаки уйгурского искусства).

3. Представлены результаты натурального обследования и топографического описания сохранности памятников монументальной живописи храмового скального комплекса Кучарского округа, выполненные автором, которые включают: описание и систематизацию сохранившихся памятников монументальной живописи скального храмового комплекса; материалы натурального обследования, представленные в виде альбома иллюстраций; топографические схемы расположения скальных храмовых комплексов и классификационную таблицу их сохранности.

4. Впервые в русскоязычной литературе дается систематическое описание изображений и композиционных особенностей фресок из различных пещерных храмов.

5. Описание традиционных технико-технологических методов создания живописи имеет современное практическое значение при реставрации пещерных храмов.

6. Автор принял участие, как член археологической экспедиции, в составлении комплексной программы охраны памятников монументальной живописи храмового скального комплекса Кучарского округа, которая состоит из: плана проведения международных и китайских симпозиумов и конференций по проблемам сохранности памятников; организации международных туристических маршрутов; обоснования комплекса мер по реставрации памятников монументальной живописи в зависимости от уровня сохранности.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Абулайти Махэсути. Монументальные буддийские росписи Кусана // Культуры западного региона, исследованные исследовательским комитетом Академии Кусана КНР: Сб. научных трудов известных синьцзянских ученых, археологов и художников КНР / Под ред. Цзян Голин, Пэй Сяоцзэн. Т. 2. – СУАР: Народное изд-во СУАР (на китайском языке), 2006. – С. 530–543. – 0,9 п. л.

2. Абулайти Махэсути. Настенная живопись пещерных храмов Синьцзяна // Науч. журнал «Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена». Аспирантские тетради. – Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. № 17 (43). – СПб.: изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, (август) 2007. – С. 14–17. – 0,5 п. л.

3. Абулайти Махэсути. Возникновение и развитие буддизма в Цюцзы (Кусан) // Современные проблемы художественно-педагогического образования: Материалы всероссийской научно-практической конференции «Бо-

лонский процесс и сохранение традиций в художественно-педагогическом образовании». – Вып. 2. Сб. / Под ред. В. А. Кузмичева, Е. Н. Соколовой. – СПб.: Экспресс, (март) 2008. – С. 233–239. – 0,4 п. л.

4. Абулайти Махэсути. Буддийские школы-секты в Китае // Художественное образование: содержание и методы обучения. – Вып. 4. – Сб. науч. тр. / Под ред. П. А. Кудина. – СПб.: Экспресс, (апрель) 2008. – С. 106–113. – 0,5 п. л.

5. Абулайти Махэсути. Китайско-буддийская философия и живопись // Художественное образование: содержание и методы обучения. – Вып. 4. – Сб. науч. тр. / Под ред. П. А. Кудина. – СПб.: Экспресс, (апрель) 2008. – С. 113–124. – 0,7 п. л.

6. Абулайти Махэсути. Зарождение добуддийской пещерной живописи в Западном Китае // Искусствознание и педагогика: Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: Сб. научных трудов преподавателей и студентов факультета изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена / Под ред. П. А. Кудина. – Вып. 4. – СПб.: Экспресс, (июнь) 2008. – С. 29–43. – 0,9 п. л.

7. Абулайти Махэсути. Влияние монументальной живописи Западного Китая на искусство других стран Азии // Искусствознание и педагогика: Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: Сб. научных трудов преподавателей и студентов факультета изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена / Под ред. П. А. Кудина. – Вып. 4. – СПб.: Экспресс, (июнь) 2008. – С. 43–51. – 0,6 п. л.

8. Абулайти Махэсути. Традиционные представления о мире в Древнем Китае // Искусствознание и педагогика: Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: Сб. научных трудов преподавателей и студентов факультета изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена / Под ред. П. А. Кудина. – Вып. 5. – СПб.: Экспресс, (июнь) 2008. – С. 86–96. – 0,7 п. л.

9. Абулайти Махэсути. Китайско-буддийское культовое изобразительное искусство // Науч. журнал «Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена». Аспирантские тетради. – Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. № 33 (73). – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, (август) 2008. – С. 13–17. – 0,6 п. л.

10. Абулайти Махэсути. Причины повреждения и способы сохранения фресковой живописи на территории Западного Китая // Человек и Вселенная: ежемесячный журнал / Под ред. Л. Л. Рябчевской. – № 3 (67). – СПб., (август) 2008. – С. 6–16. – 0,6 п. л.

11. Абулайти Махэсути. Композиционные и канонические особенности буддийской фресковой живописи Западного Китая // Человек и Вселенная: ежемесячный журнал / Под ред. Л. Л. Рябчевской. – № 3 (67). – СПб., (август) 2008. – С. 16–23. – 0,5 п. л.

Общий объем опубликованных работ – 6,9 п. л.