

УДК: 7.04

ББК: 85.103(5)

A43

DOI: 10.18688/aa177-6-61

М. В. Козловская

## **От изначальной концептуальности к функциональной нецелесообразности (О происхождении одной изобразительной детали в настенной росписи «Бодхисаттва Маньджушри» из монастыря Безеклик)**

В Государственном Эрмитаже хранится крупногабаритная (232 × 339 см) стенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри» (инв. ТУ-776) из буддийского пещерного монастыря Безеклик, привезённая С. Ф. Ольденбургом из Первой Туркестанской экспедиции<sup>1</sup> [4, с. 209]. Роспись, датируемая XI в., выполнена клеевыми красками по сухой штукатурке [4, с. 216].

После продолжительной и сложной реставрации<sup>2</sup> роспись, снова заняв своё место в экспозиции музея, вошла в состав временной выставки «Пещеры тысячи будд» и впервые была опубликована в каталоге выставки в 2008 г. [4, с. 216–217].

В литературе существует лишь несколько упоминаний об этой стенной росписи и всего четыре исследования посвящены именно ей: статья М. Л. Рудовой (Пчелиной) в упомянутом каталоге [4], её же неопубликованный черновик небольшой научно-популярной работы<sup>3</sup>, посвящённой объяснению сюжета. Чжан Хуэймин, автор двух других работ [19; 20], подробно анализирует эрмитажную композицию «Бодхисаттва Маньджушри» в связи с иконографией сюжета «Перевоплощение на горе Утайшань» и определением персонажей, окружающих бодхисаттву.

Эрмитажная настенная роспись (Илл. 135), вписанная в прямоугольник горизонтального формата, представляет собой во многих чертах традиционную для изображения будд или великих бодхисаттв многофигурную композицию: в центре — сидящий на льве бодхисаттва Маньджушри, окружённый свитой из бодхисаттв, монахов

<sup>1</sup> С. Ф. Ольденбург в опубликованном кратком отчёте об экспедиции [9] не упоминает эту настенную роспись; работа над полной публикацией материалов из Безеклика, хранящихся в Эрмитаже, не была закончена из-за кончины выдающегося специалиста и хранителя коллекции Н. В. Дьяконовой [10, с. 72].

<sup>2</sup> Роспись была вторично отреставрирована в Мастерской монументальной живописи Государственного Эрмитажа в 2002–2005 гг.

<sup>3</sup> Личный архив; работа была написана в 2003 г.; основные тезисы опубликованы в каталоге «Пещеры тысячи будд» [4, с. 216–217].

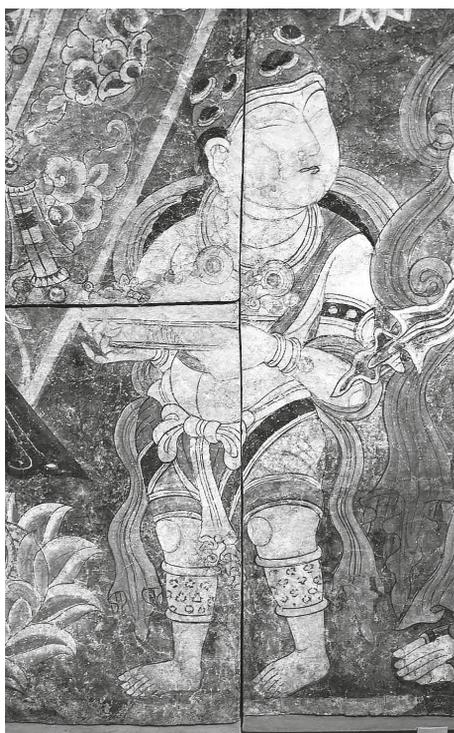


Рис. 1. Настенная роспись «Пранидхи». XI в.  
Фрагмент. ГЭ, Санкт-Петербург.  
Фото М. В. Козловской

мальчиков [20]. Известно, что в некоторых более ранних композициях с Маньджушри, сидящим на льве, изображение одного мальчика присутствует: например, в ранней иллюстрации из копии «Лotosовой сутры», обнаруженной в знаменитой 17-й пещере в Дуньхуане и точно датированной 868 г. [12, р. 301]. Японские исследователи<sup>4</sup> отождествляют мальчика как из «Лotosовой сутры», так и из нескольких более поздних, относящихся к середине X в., скульптурных и живописных композиций из Могао Ку с отроком Судханакумарой, в поисках Учения посетившим многих учителей — в том числе и Маньджушри [4, с. 464]. Китайские специалисты называют мальчика со сложенными в анджали-мудре руками, появляющегося в настенной росписи с Маньджушри на льве из Дуньхуана, которая в основной части композиционно аналогична иллюстрации к «Лotosовой сутре», «проводником» («guide-boy») [18, р. 180–181]. Интересно, что фигура мальчика (Рис. 1) появляется по крайней мере в одной из композиций «Пранидхи» (ГЭ, инв. ТУ-775) — принесение обета будде, — также привезённой С. Ф. Ольденбургом из монастыря Безеклик. М. Л. Рудова считала, что в этом контексте фигура мальчика

и дхармапал. Все основные персонажи композиционно вписаны в почти правильный круг, очерченный облачной лентой; облакам придана форма наверхий жуи в виде стилизованного линчжи, что придаёт орнаментальный характер этому обрамлению центральной группы. Фоном для основной группы персонажей — за пределами облачной ленты — служит пейзаж, который, как показала Чжан Хуэймин [19; 20], связан с изображениями горы Утайшань, местом поклонения бодхисаттве Маньджушри.

В нижней части композиции, под изображением льва, на облачной ленте, расположены две фигурки обнажённых — не считая обвивающих их драпировок-лент и мягкой обуви — мальчиков. Единственное упоминание о них содержится в каталоге «Пещеры тысячи будд»: М. Л. Рудова считала их символами душ, перерождённых в Чистой земле будды Амитабхи, и связанных, в свою очередь, с китайским культом предков [4, с. 216]. Чжан Хуэймин, высказывая интересные предположения об определении персонажей, окружающих Маньджушри на эрмитажной росписи, вообще не упоминает о фигурах

<sup>4</sup> The Applying Digital Technology to Dunhuang Art research project. URL: <http://imlab.tw/dunhuang/en/p23.html> (дата обращения: 02.06.2017).

олицетворяет потомков донатора, принесшего обет [8, с. 9].

Оставляя в стороне вопрос об определении фигуры присутствующего в композициях с Маньджушри мальчика, нужно заметить, что на эрмитажной росписи изображён не один, а два мальчика. Изображение одного из них (левого) серьёзно повреждено именно в той части, где должны быть изображены руки, держащие атрибут. Второй мальчик держит в правой руке курительницу<sup>5</sup> (Илл. 136).

Вопросы в изображении мальчиков на эрмитажной настенной росписи вызывает одна небольшая деталь: овал с двумя изогнутыми в противоположные стороны чёрточками внутри его абриса на обнажённых конечностях. Нетрудно понять, что таким образом мастер обозначает коленные и локтевые суставы. Однако местоположение некоторых овалов странное — не в области сгибов ног, а рядом с ними: овал изображён примерно в середине голени, а не на месте расположения коленной чашечки, что очевидно, поскольку оба мальчика показаны сидящими с подогнутыми ногами (Рис. 2, 3).

Изображение коленной чашечки овалом встречается в многочисленных скульптурных и живописных изображениях (Рис. 4) различных персонажей в скульптурном декоре и росписях монастырей на Шёлковом пути [10; 14; 15; 16; 17; и др.] и восходит, по всей видимости, к эллинистическим изображениям фигур, стоящих в свободной позе с выдвинутой вперёд и слегка согнутой ногой — в позе хиастического движения (или контрапоста). О серьёзном влиянии искусства эллинистических государств Востока на иконографию раннего буддизма хорошо известно [3; 4; 6; 7; 12; 15; 17 и др.]. В многочисленных памятниках очевидны



Рис. 2. Настенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри». XI в. Фрагмент. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской



Рис. 3. Настенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри». Фрагмент. XI в. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской

<sup>5</sup> Характерная форма предмета — с ручкой, а также изображение дымка, устремлённого вверх, позволяет отождествить этот предмет именно с курительницей, а не с фонариком, как полагала М. Л. Рудова [4, с. 216]. Однако это лишь подтверждает её мнение об интерпретации фигур мальчиков как символов благого перерождения в Чистой земле — но, возможно, не Амитабхи, но Маньджушри.



Рис. 4. Фрагмент статуи дэвы.  
Конец VI–VII вв. ГЭ, Санкт-Петербург.  
Фото М. В. Козловской



Рис. 5. Женский торс. VI (?) в.  
ГЭ, Санкт-Петербург. Фото  
М. В. Козловской

не только заимствования внешних форм и приёмов, но и попытки осмысления ряда задач, решённых древнегреческими мастерами: в частности, задач передачи движения и объёма — от революционных (контрапост) до конкретных (передача тела через одежду). Некоторые из этих приёмов вошли в канон тех или иных изображений в буддизме, то сохраняя свой смысл, то изменяясь почти до неузнаваемости (Рис. 5).

При изображении фигуры в контрапосте один из нескольких явных, заметных и замечаемых в первую очередь признаков передачи движения — выдвинутая вперёд и согнутая в колене нога, что ещё в древнегреческой скульптуре подчёркивается чёткой обрисовкой коленной чашечки: выпуклым овалом, выступающим из валиков кожи и мускулов бедра. Но уже в странах эллинистического Востока и тем более в изображениях божеств в раннем буддизме такие детали, как передача объёмом (или светотеневой моделировкой) рельефа мускулов, скоро исчезают: изображение мускулатуры стоит вне задач мастеров, ориентирующихся кроме всего прочего и на другой идеал тела. Как ещё в гандхарских, так и в гораздо более поздних изображениях, относящихся к IV–VI вв. [5; 6; 11; и др.], — особенно ракурсных — сохраняется идея передачи движения таким приёмом, как согнутая и слегка выступающая вперёд нога: колено расположено анатомически правильно и подчёркнуто выделенным объёмом (пластически мягко или резко, почти графически; в живописи — иногда даже с попыткой передачи объёма светотенью: овал коленной чашечки окружён мягким размытием краски с нисходящим тоном), хотя тело изображено фронтально и почти симметрично относительно вертикальной оси, плечи находятся на одном уровне, даже при выдвинутой вперёд одной ноге. Изображение овала как обозначение коленного сустава закрепляется в традиции и в сотнях скульптур и настенных росписей сохраняется даже в строго симметричных относительно центральной вертикальной оси фигурах, становясь скорее знаком колена — вне зависимости от стилистики изображения, причём часто

овал показан графически, как в живописи, так и в скульптуре. Длительный процесс передачи сведений из поколения в поколения на протяжении сотен лет сыграл свою роль: результат некогда решённой древнегреческими мастерами задачи, которая ещё в V–

VI вв. ясно понималась в Центральной Азии [3; 5; 7 и др.], хотя и не всегда успешно выполнялась, постепенно превращается в рудимент и к X в. становится необходимой, хотя и формальной, деталью иконографии.

В настенных росписях из Бекзеклика, датированных в основном X–XI вв., овал появляется не только на коленях, но и в области локтей изображённых фигур. Так и в композиции с Маньджушри, датированной первой половиной XI в. [4, с. 216; 19, с. 380], овалы изображены как на ногах, так и на руках мальчиков. Более того, в изображении льва — на его лапах — овалы с несколь-



Рис. 6. Настенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри». Фрагмент. XI в. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской

кими изогнутыми короткими линиями внутри появляются не на выступающих сгибах конечностей, а во впадинах — между стопой и началом голени, что позволяет говорить о том, что овал становится в это время уже знаком не колена, а крупного сустава (Рис. 6).

После реставрации стало особенно очевидно, что над этой стеной росписью работала группа художников — можно выделить по меньшей мере три разных манеры или стиля. К первому можно отнести изображение центральной группы — самого бодхисаттву и сопровождающих его персонажей. Чёткие ровные и плавные линии контуров фигур (и деталей), почти к каждой из которых — точнее, к типу персонажей — можно найти аналогию в других настенных росписях Бекзеклика. Стали видны и линии подготовительного рисунка, суть которого не в поиске более удачного изображения того или иного элемента, а в исполнении роли разметки большой композиции. Скорее всего, для изображения центральных персонажей использовался шаблон или прорисовки [2; и др.]. Это подтверждается и мнением М. Л. Рудовой об использовании шаблонов, высказанное относительно «Пранидхи» [8, с. 13]. Пейзаж за пределами облачной ленты, обрамляющей центральную группу, выполнен в другой манере: прерывистые линии в изображении гор, изображённых по одной схеме; одной цветовой полосой с двумя-тремя параллельно изгибающимися вдоль этой «ленты» линиями передана дорога; здания, расположенные среди гор, слегка «заваливаются»; постоянные повторы приёмов в деталях. Однако маленькие фигурки, появляющиеся среди гор и возле зданий, изображены в живых позах, то идущими, то коленопреклонёнными, что, возможно, говорит о работе по крайней мере ещё одного — четвёртого — мастера.

Третья манера — точнее, стилистика — ясно видна в изображении удерживающего льва персонажа: контурная линия становится то тоньше, то толще — в зависимости от того, что именно она очерчивает. Вариативность линии отчётливо видна в рисунке лица (Илл. 137) — её утолщение<sup>6</sup> подчёркивает в основном те черты, которые выражают напряжение (изогнутый рот, выпученные глаза, напряжённая выступающая щека), или те, которые чрезвычайно характерны (нос «уточкой») и могут свидетельствовать об

<sup>6</sup> Более того, для усиления впечатления контрастом чёрной линии вторит белая — ею обведены линии носа, рта и глаз.



Рис. 7. Настенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри». Фрагмент. XI в. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской



Рис. 8. Роспись свода потолка. X–XI вв. Фрагмент. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской

иноземности персонажа. Линия, обводящая напуск халата слева, показывает границу одежды не условно, но изгибается так, что дает ощущение лёгкости ткани, а с другого бока — выступающего над поясом мощного живота. Изображение халата и его ткани также отличается от того, как показаны одеяния других персонажей: полностью отсутствует светотеневая — хоть и весьма условная в одеждах других — моделировка<sup>7</sup>; в пределах контуров халата — разбросанные светло-серые завитки, создающие впечатление орнаментированной шёлковой ткани; складки передаются гораздо более тонкими, чем где-либо ещё, линиями. Такие приёмы относятся к китайской изобразительной традиции [2] и в росписях Безеклика встречаются редко — одну аналогию представляет фрагмент стеной росписи (ГЭ, инв. ТУ-540), изображающий двух предстоящих из, возможно, ещё одной сцены «Пранидхи», где в такой же манере выполнена часть одеяния правой фигуры — причём только в области живота и бёдер.

Похожая по характеру линия есть и в обрисовке фигуры льва. Благодаря особой выразительности этих линий, обе фигуры — льва и его «укротителя» — зрительно выступают на передний план: такой приём характерен не для росписей Безеклика, но скорее для китайской традиции, в которой ощущение глубины пространства обусловлено, в частности, не только расположением фигур (одна за другой), но и интенсивностью цвета туши в линиях переднего и других планов. Поскольку не во всей фигуре «укротителя» виден именно такой характер линии (ноги изображены в стиле центральной группы), то можно предположить, что стенная роспись не только делалась несколькими мастерами, но и поновлялась через некоторое время после её завершения.

<sup>7</sup> В центральноазиатском регионе традиционны две тенденции — иногда их называют не совсем удачным в данном случае термином «школы»: в одной использовалась светотеневая моделировка, в другой поле внутри контура заполнялось ровным цветом [3, с. 230]. Часто весьма условная, моделировка объёма ясно читалась, даже если она была выполнена вдоль контура лишь одной широкой линией более тёмного тона, чем основной (например, росписи монастырей Кучарского оазиса [15] и многих других).

Именно в такой манере выполнена и ещё одна деталь — длинная стрелообразная линия, идущая от запястья к локтю правой руки «укротителя» льва и заканчивающаяся утолщением, в котором изображены две округлости (Рис. 7). Аналогии, которые проясняют смысл этой детали, — во фрагментах росписи свода потолка (ГЭ, инв. ТУ-469, 472, 474–476, 478, 480–483, 485–492, 525–527, 537, 542, ВД-789) одной из храмовых пещер в Безеклике, датирующихся достаточно широко — X–XI вв.: сходным образом изображены кости, идущие от крупных суставов (Рис. 8). На росписи с Маньджушри эта деталь, непонятная вне сравнения и кажущаяся на руке «укротителя» льва частью одежды или украшением костюма, также обведена достаточно плотной линией. По сравнению со схематично и более геометрически изображёнными суставами как коленей, так и локтей на фигурках мальчиков, этот сустав — точнее, кость — выглядит по-другому. Сама непонятность — или непонятность мастером? — этой детали также свидетельствует в пользу более поздней датировки предполагаемого обновления росписи.

Возможно, обновление росписи могло быть связано не с необходимостью из-за обветшания или порчи, но с приходом нового времени и изменением в стилистических предпочтениях в более позднее время: Ч. Аньжи отмечает общее ухудшение качества религиозной живописи<sup>8</sup> в периоды Сун и Западного Ся — даже в Дуньхуане среди более чем сотни сохранившихся росписей «изображения Будд и бодхисаттв на фресках выглядят шаблонными и безжизненными» [1, с. 96].

В контексте вышесказанного интересно отметить, что фигуры мальчиков выполнены в первой манере — в той, что и основные персонажи стенной росписи: ровная линия одной толщины по всему контуру фигур и в передаче складок детского тела. На светлом фоне хорошо видны и другие линии, дублирующие основные, — следы подготовительного рисунка, сделанные, по всей вероятности, по шаблону или прорисовке. Скорее всего, это говорит о том, что появление двух мальчиков в настенной росписи с бодхисаттвой Маньджушри — не первый случай их изображения.

Таким образом, для понимания смысла появления фигурок двух мальчиков следует искать — в первую очередь, в росписях Дуньхуана<sup>9</sup> — аналогии изображениям именно двух детских фигур и, возможно, не только в росписях с композициями, посвящёнными бодхисаттве Маньджушри. Но, поскольку линия разметки видна и в изображениях овалов, символизирующих суставы, следует рассматривать достаточно поздние композиции, где именно такая форма обозначения колен становится традиционной и уже закреплена в иконографическом каноне. Также можно высказать предположение, учитывая достаточно позднюю датировку росписи, что появление не одного, а двух мальчиков обусловлено контаминацией сюжетов — сродни той, что происходит в изображениях будд, когда у них в причёске появляется частично видимый красный диск заходящего солнца, — символ, принадлежавший исходно Амитабхе.

<sup>8</sup> Имеются в виду настенные росписи на буддийские сюжеты.

<sup>9</sup> Например, в датированной 925 г. настенной росписи с изображением бодхисаттвы Маньджушри на льве на северной стене 220-й пещеры в Могао под облачной лентой. Маньджушри показан с двумя спутниками, справа и слева от выделенного поля с надписью располагаются два сидящих персонажа меньшего размера, головы которых окружены нимбами, в их руках — подносы с дарами [18, с.181].

## Литература

1. *Аньчи Ч.* История китайской живописи. — Краснодар: Неглори, 2008 — 350 с.
2. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М.: Искусство, 1975. — 440 с.
3. *Мкртычев Т. К.* Буддийское искусство Средней Азии (I–X вв.). — М.: ИКЦ «Академкнига», 2002 — 286 с.
4. Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шёлковом пути: Каталог выставки / Науч. ред. *О. П. Дештанде.* — СПб.: Изд-во ГЭ, 2008. — 480 с.
5. *Пугаченкова Г. А.* Искусство Гандхары. — М.: Искусство, 1982. — 196 с.
6. *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* Очерки искусства Средней Азии. — М.: Искусство, 1982 — 288 с.
7. *Пугаченкова Г. А., Ртвеладзе Э. В.* Северная Бактрия— Тохаристан: Очерки истории и культуры: (древность и средневековье). — Ташкент: Фан, 1990 — 220 с.
8. *Рудова М. Л.* Пранидхи: Стенная роспись из монастыря Безеклик. — СПб.: Изд-во ГЭ, 2002. — 18 с.
9. Русская Туркестанская экспедиция 1909–1910: краткий предварительный отчёт / Сост. *С. Ф. Ольденбург.* — СПб.: Издание Императорской Академии наук, 1914 — 88 с.
10. Сергей Фёдорович Ольденбург— учёный и организатор науки / Сост., отв. ред. *И. Ф. Попова.* — М.: Наука–Вост. лит., 2016. — 477 с.
11. Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museums: Exhibition catalogue. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1982. — 224 p.
12. *Baumer Chr.* The History of Central Asia. — Vol. I: The Age of the Steppe Warriors. — London: I. B. Tauris, 2012. — 372 p.
13. The Buddhist Art in Xinjiang along the Silk Road / Ed. *X. Huo, X. Qi* — Urumqi: Xinjiang University Press, 2006 — 176 p.
14. *Fan J.* The Caves of Dunhuang. — London: London Editions. 2010 — 256 p.
15. *Giès J.; Feugère L.; Coutin A.* Le pinceau de Bouddha. — Paris: Éditions de La Martinière, 2002 — 168 p.
16. *Hansen V.* Silk Road: a New History. — s. l., Oxford University Press, 2012 — 320 p.
17. The Silk Road. Trade, Travel, War and Faith: Exhibition catalogue / Eds. *S. Whitfield, U. Sims-Williams.* — Chicago: Serindia Publications Inc., 2004 — 366 p.
18. Treasures of Dunhuang Grottoes. — Hong Kong: Polyspring Co., Ltd, 2002. — 292 p.
19. *Zhan H.* An Iconographic Study of Pictorial Fragments “Mañjuśrī and His Assistants” from the Bezeklik Caves (Focusing on Ty-776 in the Hermitage Collection) // Сергей Фёдорович Ольденбург — учёный и организатор науки / Сост., отв. ред. *И. Ф. Попова.* — М.: Наука–Вост. лит., 2016.— С. 379–403.
20. *Zhang H.* Les représentations des apparitions du mont Wutai de Dunhuang au 9e siècle: origine et diffusion des prototypes // Письменные памятники Востока. — 2008. — № 2 (9). — С. 131–146.

**Название статьи.** От изначальной концептуальности к функциональной нецелесообразности (О происхождении одной изобразительной детали в настенной росписи «Бодхисаттва Маньджушри» из монастыря Безеклик).

**Сведения об авторе.** Козловская Марина Вадимовна — ведущий методист. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. mashakoz@hermitage.ru, mashakoz@yandex.ru

**Аннотация.** В Эрмитаже хранится крупногабаритная стенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри» из буддийского пещерного монастыря Безеклик, привезённая С. Ф. Ольденбургом из Первой Туркестанской экспедиции и датированная XI в.

Многофигурная роспись представляет собой достаточно традиционную для изображения будд или бодхисаттв композицию: сидящего на льве Маньджушри окружает свита из нескольких персонажей. В нижней части, под изображением льва, расположены две фигурки мальчиков, которые могут быть интерпретированы как символы душ праведников, перерождённых в Чистой земле. Создавшая настенную роспись группа художников, вероятно, пользовалась шаблонами или прорисовками — возможно, связанными с монастырём Могао Ку (Дуньхуан).

Широко известно о серьёзном влиянии искусства эллинистических государств Востока на иконографию раннего буддизма: в многочисленных памятниках видны попытки заимствования внешних форм и приёмов — от революционного контрапоста до передачи тела через одежду. Некоторые из таких форм и приёмов, с течением времени вошедших в канон или традицию изображения разнообразных персонажей в буддийском искусстве, серьёзно изменяются, как в случае с восприятием и воспроизведе-

днем контрапоста: на выдвинутой вперёд и согнутой в колене ноге коленная чашечка передаётся графически — овалом. Овал из изображения колена становится его знаком и сохраняется даже на ногах фигур, представленных фронтально, или, как на ногах мальчиков из эрмитажной композиции с Маньджушри, размещается на ногах на голени. Позже овал превращается в обозначение любого крупного сустава и изображается не только на выступающих сгибах конечностей, но и во впадинах, как на лапах льва в той же настенной росписи.

**Ключевые слова:** Шёлковый путь; буддизм; настенные росписи; Безеклик; бодхисаттва; Маньджушри; контрапост.

**Title.** Through Centuries: From the Initial Conception towards Functional Obscurity (On the Emergence of a Peculiar Painting Detail on the Murals “Bodhisattva Mañjuśrī” from the Bezeklik Monastery).

**Author.** Kozlovskaja, Marina Vadimovna — leading researcher, methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. mashakoz@hermitage.ru

**Abstract.** The Hermitage Museum has in its collection a large-size mural “Bodhisattva Mañjuśrī” dated to the 11<sup>th</sup> century, from the Bezeklik cave monastery, brought by S. F. Oldenburg from the First Turkestan expedition.

This multi-figure painting is a fairly traditional composition with Buddhas or bodhisattvas: Mañjuśrī is sitting on a lion surrounded by a retinue of several characters. At the bottom, under the image of the lion, there are two figures of boys, who could be interpreted as symbols of the souls of the righteous men reborn in the Pure Land. The group of artists who created the mural probably used the templates or sketches which possibly had been brought from the Mogao ku monastery (Dunhuang).

It is widely known that the art of Hellenistic states of the East had a serious impact on the iconography of early Buddhism: numerous monuments show the attempts of borrowing both forms and techniques — from the revolutionary contrapposto to the way of showing a body through clothing. Some of these forms and techniques over time entered iconographic canon or became traditional in depicting various personages in Buddhist art, but, with the time passing, the original ideas were lost, leaving behind just formal replicas — as in case of the perception and reproduction of contrapposto: a kneecap of a bent forward leg shown schematically as an oval. The oval gradually becomes not a depiction of a knee, but a *sign* of a knee and remains clearly emphasized even on legs of the figures presented frontally. In the Hermitage “Mañjuśrī” composition these ovals even change their correct anatomical position — some of them are depicted in the middle of a tibia as on the legs of the boys. Later, the oval turns into the symbol of any major joint, and can be depicted not only on the projecting bends of the limbs, such as knees or elbows, but on a place of recess — between the foot lift and the beginning of the leg as it is seen on paws of the lion in the same mural.

**Keywords:** Silk Road; Buddhism; mural paintings; Bezeklik; bodhisattva; Mañjuśrī; contrapposto.

## References

- An'chzi Ch. *Istoriia kitaiskoi zhivopisi (A History of Chinese Painting)*. Krasnodar, Neglori Publ., 2008. 350 p. (in Russian).
- Baumer C. *The History of Central Asia. Vol. I. The Age of the Steppe Warriors*. London, I. B. Tauris Publ., 2012. 372 p.
- Deshpande O. P. (ed.). *Peshchery tysiachi budd: Rossiiskie ekspeditsii na Shelkovom puti (Caves of Thousand Buddhas: Russian Expeditions on the Silk Road)*. Saint Petersburg, The State Hermitage museum Publ., 2008. 480 p. (in Russian).
- Fan J. *The Caves of Dunhuang*. London, London Editions Publ., 2010. 256 p.
- Giès J.; Feugère L.; Coutin A. *Le pinceau de Bouddha (The Brush of Buddha)*. Paris, Éditions de La Martinière Publ., 2002. 168 p. (in French).
- Hansen V. *Silk Road: A New History*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2012. 320 p.
- Härtel H. (ed.). *Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museums*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1982. 223 p.
- Huo X.; Qi X. (eds.). *The Buddhist Art in Xinjiang along the Silk Road*. Urumqi, Xinjiang University Press Publ., 2006. 176 p.
- Meshkeris V. A. *Indiiskie traditsii v khudozhestvennoi kul'ture Srednei Azii (Indian Traditions in the Artistic Culture in Middle Asia)*. Saint Petersburg, Nestor Istoriia Publ., 2004. 164 p. (in Russian).

Mkrtychev T. K. *Buddiiskoe iskusstvo Srednei Azii (1–10 vv.) (Buddhist Art in Central Asia (1<sup>st</sup>–10<sup>th</sup> Centuries))*. Moscow, IKTs Akademkniga Publ., 2002. 286 p. (in Russian).

Oldenburg S. F. (comp.). *Russkaia Turkestanskaia ekspeditsiia 1909–1910: kratkii predvaritel'nyi otchet (Russian Expedition in Turkestan 1909–1910: A Brief Preliminary Report)*. Saint Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1914. 88 p. (in Russian).

Popova I. F. (ed.). *Sergei Fedorovich Oldenburg — uchenyi i organizator nauki (Sergei Fedorovich Oldenburg — A Scholar and an Organizer of Science)*. Moscow, Nauka; Vostochnaia literatura Publ., 2016. 477 p. (in Russian).

Pugachenkova G. A. *Iskusstvo Gandkhary (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).

Pugachenkova G. A.; Rtveladze E. V. *Severnaia Baktriia-Tokharistan. Ocherki istorii i kul'tury (drevnost' i srednevekov'e) (Northern Bactria-Tokharistan. Essays on the History and Culture (Ancient and Medieval Periods))*. Tashkent, Fan Publ., 1990. 220 p. (in Russian).

Rudova M. L. *Pranidkhi. Stennaia rospis' iz monastyria Bezeklik (Pranidhi. A Mural Painting from the Bezeklik Monastery)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Publ., 2002. 18 p. (in Russian).

*Treasures of Dunhuang Grottoes*. Hong Kong, Polyspring Company Ltd. Publ., 2002. 292 p.

Whitfield S.; Sims-Williams U. (eds.). *The Silk Road. Trade, Travel, War and Faith*. Chicago, Serindia Publ., 2004. 366 p.

Zavadskaia E. V. *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaia (Aesthetic Problems of Painting in Old China)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 440 p. (in Russian).

Zhang H. Les représentations des apparitions du mont Wutai de Dunhuang au 9<sup>e</sup> siècle: origine et diffusion des prototypes. *Pis'mennye pamiatniki Vostoka (Written Monuments of the Orient)*, 2008, vol. 2 (9), pp. 131–146 (in French).

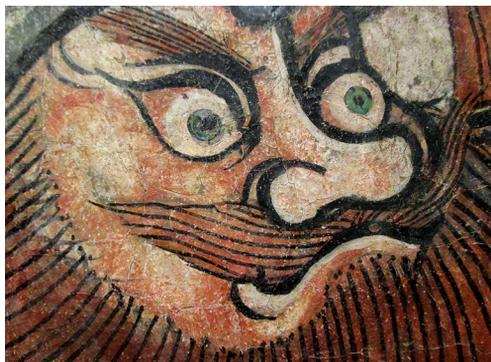
Zhan H. An Iconographic Study of Pictorial Fragments “Mañjuśrī and His Assistants” from the Bezeklik Caves. *Sergei Fedorovich Oldenburg — uchenyi i organizator nauki (Sergei Fedorovich Oldenburg — A Scholar and an Organizer of Science)*. Moscow, Nauka — Vostochnaia literatura Publ., 2016, pp. 379–403.



Илл. 135. Настенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри». XI в. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской



Илл. 136. Настенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри». XI в. Фрагмент. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской



Илл. 137. Настенная роспись «Бодхисаттва Маньджушри». XI в. Фрагмент. ГЭ, Санкт-Петербург. Фото М. В. Козловской