

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-38-48

THE ORIGINS AND CHINESE ADAPTATION OF THE IMAGE OF FLYING APSARAS IN THE ART OF THE NORTHERN DYNASTIES: THE SCULPTURES FROM LONGXING TEMPLE IN QINGZHOU

Summary: *The image of the flying apsaras, feitian, goes back to the apsara of Indian mythology. It entered China together with Buddhism along the Silk Road and gradually changed under the influence of local traditions. In the period of the Northern Dynasties the appearance of the flying apsaras evolved: shedding the features of the Western Regions style, it gradually adapted to the Chinese artistic tradition of the Central Plains. This article focuses on the sculptures of flying apsaras of the Northern Dynasties period from Longxing Temple in Qingzhou. The article traces how the Indian image of the flying apsaras came to China, spreading eastwards through the western areas of the Silk*

Road, and analyses the unique features of their forms and composition and their connection with music and dance. Particular attention is paid to the adaptation of the image of the flying apsaras to the Chinese artistic tradition in the period of the Northern Dynasties as a valuable example of intercultural dialogue. The sculptures serve as a material source for the study of China's interaction with other cultures and of the sinicisation of Buddhist art.

Keywords: *flying apsaras; Buddhist art of the Northern Dynasties; Longxing Temple in Qingzhou; cultural synthesis; sinicisation.*

In the 3rd century BCE, in the age of Ashoka, Indian Buddhism reached its height and spread beyond India. Through Central Asia, along the Silk Road, it reached China, and from China it passed to the Korean Peninsula, Japan and other parts of East Asia. Buddhism spread as both a religion and a culture. Interacting with local traditions, it fostered the creation of numerous monasteries and cave temples, as a result of which various regional styles of Buddhist art took shape. A characteristic image of this art, the flying apsaras (Chinese 飞天, *feitian*), received different regional interpretations, which reflects the richness and openness of the Buddhist artistic tradition.

The prototypes of the Chinese flying apsaras are the female spirits of the clouds and waters of Indian mythology, a classic image of ancient India. The earliest known artistic depictions of apsaras date to the 2nd century BCE and are found on the reliefs of the stupa (*stūpa* स्तूप) at Bharhut, in the Satna

district of the state of Madhya Pradesh (India) (fig. 1). At that time the canons for depicting the Buddha had not yet been established, and in the surviving reliefs the apsaras appear in pairs as winged figures hovering in the sky, facing each other, with garlands and palm branches in their hands; this is the most ancient iconographic form of the flying apsaras.

Tracing the history of Indian mythology and religion, one can see that the images connected with the flying apsaras (*devas*, *apsaras* and *yakshas*) were deeply rooted in the local Indian cultural tradition even before the formal emergence of Buddhism and Hinduism. The subsequent interpretation and formation of these images in Buddhism, Hinduism and Jainism drew on this deep cultural layer, as a result of which the flying apsaras in the different religious systems display a pronounced similarity and artistic kinship. If one considers only their outward forms, there are no fundamental differences between the flying apsaras of the different religions.

This laid the foundation for the spread of this image and its fusion with other cultures.

With the arrival of Buddhism in China, the concept and image of the “flying apsaras” entered Chinese culture. The earliest mention of this name occurs in the *Lalitavistara Sutra* (Chinese 普曜经, Puyao jing) in the translation by Zhu Fahu, dating to the second year of the Yongjia era of the Western Jin (308). In this sutra, however, the name “flying apsaras”, *feitian* (Chinese 飞天), is only mentioned; their meaning, functions and divine status are not clarified, nor is their status as musical deities confirmed (Zhonghua Dazangjing Editorial Office 1986, vol. 15, p. 415). The Northern Wei period became the key stage in the formation of the concept of the “flying apsaras” in China. In the *Record of the Buddhist Monasteries of Luoyang* (Chinese 洛阳伽蓝记, Luoyang qielan ji) Yang Xuanzhi was the first to group the *gandharvas* and *kinnaras* together under the common name “flying apsara musicians” and thereby provided the first written definition and description of the artistic features of the flying apsaras, *feitian*. It is this text that is regarded as the starting point for the scholarly definition of the term “flying apsaras” in the Chinese context (Ji Xianlin 1998, p. 166). Once in China, the image of the flying apsaras merged with the local Daoist cult of the immortals, gradually shed its specifically Indian religious character and developed a Chinese artistic identity, as a result of which it became deeply rooted in the local tradition.

Thus the image of the flying apsaras in Chinese Buddhist art goes back to Indian culture. The formation of the early classical iconography of the flying apsaras can be traced to the sculpture of the seated Buddha from the Katra area of Mathura (Uttar Pradesh, India), dating to the second half of the 1st century CE. In the upper part of the mandorla of this sculpture paired figures of flying apsaras with flowers in their hands are carved in mirror symmetry (fig. 2). This sculpture should apparently be regarded as the prototype of the Chinese flying apsaras. From Mathura this iconographic type spread northwards to Gandhara, and then through Kapisa (Afghanistan) eastwards to the central regions of China.

After its arrival in China, the image of the flying apsaras underwent important changes: music and dance came to the fore. In the original Indian version the flying apsaras usually hold garlands and necklaces and only rarely musical instruments. The musical instruments probably appeared under the



Fig. 1. Winged flying apsara with a garland and a palm branch. Bharhut (India), 2nd century BCE. Freer Gallery of Art, Washington, D.C., USA

influence of the local musical and dance traditions of Kucha and Liangzhou. In the caves of Kucha, namely the Kizil Caves, the flying apsaras are represented mainly in wall painting and display pronounced features of the art of the Western Regions: they are most often male figures with high noses, deep-set eyes and full round faces; the hair is gathered into a round topknot or crowned with a five-jewelled crown; the torso is powerful, the upper body bare; the capes and streaming ribbons are



Fig. 2. Flying apsaras on a sculpture of the seated Buddha. Mathura (Uttar Pradesh, India). Second half of the 1st century CE. National Museum, New Delhi, India



Fig. 3. Flying apsaras. Cave 1, Kizil Caves. 5th–6th centuries. Kucha, Xinjiang Uygur Autonomous Region, China



Fig. 4. Flying apsaras. Ceiling of Cave 7, Yungang Grottoes. 471–494. Datong, Shanxi Province, China

rendered in hard lines; they are barefoot, in long skirts; the curve of the bodies creates the impression of hovering (fig. 3).

In the Yungang Grottoes of the Northern Wei period the image of the flying apsaras follows the style of the Liangzhou region. They were mainly used to fill the compositional voids between the niches and sculptures, that is, outside the conventional central

zone surrounding the principal deity. The main stylistic features are retained: rough lines, stylised forms and a decorative quality. With the sinicisation of the Northern Wei and the transfer of the capital, the style of the Southern Dynasties is assimilated, the iconographic type evolves and becomes established, and a new, sinicised style takes shape (fig. 4). In the Longmen Grottoes the appearance of the flying apsaras has already changed: the figures become light and graceful; the facial features lose their foreign character, become Chinese and gradually feminine. Many apsaras are depicted naked, with a pibo shawl (披帛) thrown over the shoulders, which flutters as it winds around the figure; the long skirts cling closely to the legs, and their hems fly upwards. The apsaras dance while playing various musical instruments, hovering lightly and gracefully in the air (fig. 5).

Thus the flying apsaras, having travelled from India to China and evolved in the Xinjiang region, acquired a sinicised appearance. In the period of the Northern Dynasties Buddhist art, centred on Liangzhou, spread westwards to Dunhuang and south-eastwards to Maijishan, Yungang, Longmen and further to Qingzhou. In these regions and local cave complexes the continuous transformation of the flying apsaras and their gradual acquisition of Chinese features in different periods and in different areas of China can be clearly traced.

As noted above, in the period of the Northern Dynasties the flying apsaras in the caves of the different regions were progressively sinicised, combining features of the art of both the Western Regions and the Central Plains. The sculptures from Longxing Temple in Qingzhou clearly demonstrate the regional evolution of this image. Among the finds from this site the sculptures of the Northern Dynasties period are the most richly represented. A particularly telling example is a stele with an inscription dated to the first year of the Taichang era (532) of the Northern Wei. Its lower part is lost, but the upper halves of three statues and the flying apsaras on the mandorla have survived (fig. 6). In the centre of the mandorla is a dragon, and in the upper part a small buddha. On either side, symmetrically, are four figures of flying apsaras, two on each side. The two apsaras closer to the centre raise a lotus bud high in one hand and hold the other hand at the waist. The two outer apsaras raise both hands, each also holding a lotus bud in one hand. The apsaras' bodies are bent as though they were seated in the air. The curving lines are fluid, the skirts



Fig. 5. Flying apsaras. Guyang Cave (Guyangdong), Longmen Grottoes. 483–502. Luoyang, Henan Province, China

and ribbons flutter freely, and the faces express joy and serenity.

Another striking example is the large sculptural triad held in the Shandong Museum and dated to the sixth year of the Zhengguang era (525) of the Northern Wei. The mandorla of the central Buddha is multilayered. In the inner layer, between the tongues of flame, are nine small seated buddhas, and in the upper part dragons. On the outer side of the tongues of flame are eleven flying apsaras. In the centre of the upper part of the mandorla an apsara descends holding a censer; flanking her symmetrically are five more apsaras on each side. They play the yaogu drum, the flute, the bili bamboo oboe, the paixiao panpipes and the pipa; two apsaras, on the left and on the right, have no instruments and dance, waving their sleeves. The rhythm of the fluttering ribbons of the apsaras echoes the tongues of flame, heightening the decorative effect (fig. 7).

A similar composition, in which a group of flying apsaras is carved on the mandorla of a buddha, occurs quite frequently in the stone sculptures of the Liang period (the Southern Dynasties) discovered in Sichuan Province. An example is the stele with an inscription dated to the tenth year of the Tianjian era (511) of the Liang, which is held in the Sichuan Museum. In the upper part of its mandorla are ten flying apsaras, each holding a musical instrument;



Fig. 6. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Northern Wei, first year of the Taichang era (532). Qingzhou Museum, Shandong Province, China



Fig. 7. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Northern Wei, sixth year of the Zhengguang era (525). Shandong Museum, Jinan, China

their pibo shawls and garments soar upwards like tongues of flame (fig. 8).



Fig. 8. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Southern Liang dynasty, tenth year of the Tianjian era (511). Sichuan Museum; Chengdu Institute of Cultural Relics and Archaeology, China



Fig. 9. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Eastern Wei (534–550). Qingzhou Museum, China



Fig. 10. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Eastern Wei (534–550). Qingzhou Museum, China



Fig. 11. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Eastern Wei (534–550). Qingzhou Museum, China

The sculptural art of Qingzhou, situated in the north, also experienced the influence of the style of the Southern Dynasties. The flying apsaras of Qingzhou, however, are not as graceful and slender as those in the south: their figures are somewhat sturdier, and their forms spare and natural. For example, on a Northern Wei stele with a single standing figure of the Buddha, six symmetrical flying apsaras are placed on the mandorla. The two central apsaras hold a censer together; the others hold lotus buds or precious pearls or scatter flowers. The smooth curves of the bodies and ribbons are rhythmically harmonious (fig. 9).

In the period from the late Northern Wei to the Eastern Wei the decoration of Buddhist sculptures becomes more elaborate, and the carving and painting become more refined. The features and expression of the Buddha's face, meanwhile, remain the same: thin eyebrows, small eyes and a small mouth. Both the Buddha and the apsaras are distinguished by a restrained, serene and joyful expression, which leads the viewer into a world of tranquil religious contemplation.

In the sculptures of the Eastern Wei a stupa is often carved in the centre of the upper part of the mandorla, held by the two central apsaras, while the remaining apsaras are placed symmetrically at the sides. Take, for example, a sculptural triad with the Buddha. The two apsaras in the centre hold a square stupa with both hands; on either side of them are two more apsaras, who play different instruments: the *pipa*, the *paixiao* panpipes, the *sheng* and the *konghou* harp. Below, beneath the outer apsaras,

on each side a boy kneels on a cloud; with palms joined, both worship the Buddha (fig. 10). In another monument of the same period we likewise see the image of an apsara supporting a stupa. She leans downwards, as if descending from the heavens. To her left and right are three apsaras on each side, who play the *paixiao*, the *nao* cymbals, the *konghou* harp and the *sheng*. In the upper part one apsara without an instrument raises her hands to her mouth as if whistling (fig. 11). The variety of poses and instruments lends the scene of worship of the Buddha an atmosphere of music and dance.

Thus the flying apsaras from Longxing Temple in Qingzhou are a typical example of how an Indian image, once in China, spread through a new cultural environment, merged with local traditions and acquired regional distinctiveness.

In terms of artistic value, the flying apsaras from Longxing Temple embody both the openness of the Buddhist art of the Northern Dynasties and the distinctiveness of the local Qingzhou tradition. In terms of cultural significance, they constitute invaluable material evidence of cultural exchange on the Silk Road, testifying to the profound fusion of Buddhist art, which had come from abroad, with the Chinese cultural tradition, and of the Buddhist religion with popular ideals of beauty. The Qingzhou apsaras from Longxing Temple represent a high achievement of the art of the late Northern Dynasties. They not only enriched Chinese Buddhist art but also became an indispensable source for the study of China's ancient contacts with other countries and of how Buddhist art adapted to the Chinese artistic tradition.

REFERENCES:

1. Chengdu Institute of Cultural Relics and Archaeology and Sichuan University Museum (2013) *Sichuan chutu Nanchao fojiao zaoxiang* [Buddhist Sculptures of the Southern Dynasties Excavated in Sichuan Province]. Beijing: Zhonghua Book Company. (成都文物考古研究所·四川大学博物馆. 四川出土南朝佛教造像. 北京: 中华书局. 2013年. 页数: 273页.)
2. Duan Wenjie (1987) 'Feitian: qiantapo yu jinnaluo' [Flying Apsaras: Gandharvas and Kinnaras], *Dunhuang yanjiu* [Dunhuang Research], 1, pp. 1–13. (段文杰. 飞天——乾闥婆与紧那罗. 敦煌研究. 1987年. 第一期. 第1–13页.)
3. Editorial Committee of the Complete Collection of Chinese Fine Arts (1988) *Zhongguo meishu quanji. Diaosu bian. Vol. 11: Longmen shiku diaoke* [The Complete Collection of Chinese Fine Arts. Sculpture. Vol. 11: The Sculpture of the Longmen Grottoes]. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House. (中国美术全集编辑委员会. 中国美术全集. 雕塑编. 第11卷. 龙门石窟雕刻. 上海: 上海人民美术出版社. 1988年. 页数: 200页.)
4. Feng Jicai (2010) *Zhongguo Datong diaosu quanji. Yungang shiku diaoke juan* [The Complete Collection of the Sculpture of Datong, China. Volume: The Sculpture of the Yungang Grottoes]. Beijing: Zhonghua Book Company. (冯骥才. 中国大同雕塑全集. 云冈石窟雕刻卷. 北京: 中华书局. 2010年. 页数: 671页.)
5. Gong Yunbiao (2003) *Shixin wuhun: Zhongguo feitian yishu* [Poetic Heart and Dancing Spirit: The Art of the Chinese Flying Apsaras]. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House. (龚云表. 诗心舞魂——中国飞天艺术. 上海: 上海书店出版社. 2003年. 页数: 183页.)

6. Grünwedel, A. (1901) *Buddhist Art in India*. Revised and enlarged by J. Burgess. London: Bernard Quaritch.
7. Ji Xianlin (ed.) (1998) *Dunhuangxue da cidian* [Encyclopaedic Dictionary of Dunhuang Studies]. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House. (季羨林. 敦煌學大辭典. 上海: 上海辭書出版社. 1998年. 第166頁.)
8. Mao Xiaoyu (1998) *Yindu diaosu* [Indian Sculpture]. Nanchang: Jiangxi Fine Arts Publishing House. (毛小雨. 印度雕塑. 南昌: 江西美術出版社. 1998年. 頁數: 138頁.)
9. Qingzhou Museum (1999) *Qingzhou Longxingsi fojiao zaoxiang yishu* [The Art of the Buddhist Sculptures of Longxing Temple in Qingzhou]. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House. (青州市博物館. 青州龍興寺佛教造像藝術. 濟南: 山東美術出版社. 1999年. 頁數: 193頁.)
10. Su Bai (2019) *Zhongguo shikusi yanjiu* [Studies of the Cave Temples of China]. Beijing: SDX Joint Publishing Company. (宿白. 中國石窟寺研究. 北京: 生活·讀書·新知三聯書店. 2019年. 頁數: 651頁.)
11. Vorobyeva, D. N. (2010) 'Muzykal'naya ikonografiya v indiiskom iskusstve rannego srednevekov'ya (na materiale skulptury Ellory, Adzhanty i Aurangabada)' [Musical Iconography in Early Medieval Indian Art (on the Material of the Sculpture of Ellora, Ajanta and Aurangabad)], *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka: al'manakh GITISa* [Theatre. Painting. Cinema. Music: GITIS Almanac], pp. 89–101. (In Russian)
12. Weber, M. (2010) *Yindu de zongjiao: Yindujiao yu fojiao* [The Religion of India: Hinduism and Buddhism]. Translated by Kang Le and Jian Huimei. Guilin: Guangxi Normal University Press. (韋伯 M. 印度的宗教: 印度教與佛教 / 康樂、簡惠美譯. 桂林: 廣西師範大學出版社. 2010年.)
13. Yang Yishuang (2015) *Yindu shenhua* [The Myths of India]. Xi'an: Shaanxi People's Publishing House. (楊怡爽. 印度神話. 西安: 陝西人民出版社. 2015年. 頁數: 276頁.)
14. Zhonghua Dazangjing Editorial Office (ed.) (1986) *Zhonghua dazangjing* [The Chinese Tripitaka], vol. 15. Beijing: Zhonghua Book Company. (中華大藏經編輯局. 中華大藏經. 第15冊. 北京: 中華書局. 1986年. 第415頁.)

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-38-48

ИСТОКИ И КИТАЙСКАЯ АДАПТАЦИЯ ОБРАЗА ЛЕТЯЩИХ АПСАР В ИСКУССТВЕ СЕВЕРНЫХ ДИНАСТИЙ НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУР ИЗ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН-СЫ В ЦИНЧЖОУ

Аннотация: Образ летящих апсар *фэйтянь* восходит к апсаре из индийской мифологии. Этот образ проник в Китай с буддизмом по Шелковому пути и постепенно изменился под влиянием местных традиций. В эпоху Северных династий облик летящих апсар эволюционировал: утрачивая черты стиля Западного края, он постепенно адаптировался к китайской художественной традиции Центральной равнины. В центре внимания статьи находятся скульптуры летящих апсар эпохи Северных династий из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу. В работе прослеживается, как индийский образ летящих апсар пришел в Китай, распростра-

няясь на восток через западные области Шелкового пути, анализируются уникальные особенности их форм, композиции и связи с музыкой и танцами. Отдельно рассматривается адаптация образа летящих апсар к китайской художественной традиции в эпоху Северных династий как ценный пример межкультурного диалога. Скульптуры служат материальным источником для исследования взаимодействия Китая с другими культурами и китаизации буддийского искусства. **Ключевые слова:** летящие апсары; буддийское искусство эпохи Северных династий; монастырь Лунсин-сы в Цинчжоу; культурный синтез; китаизация.

В III в. до н. э., в эпоху Ашоки, индийский буддизм достиг расцвета и распространился за пределы Индии. Через Центральную Азию по Шелковому пути он проник в Китай, а из Китая — на Корейский полуостров, в Японию и другие части восточноазиатского региона. Буддизм распространялся одновременно в религиозном и культурном аспектах. Взаимодействуя с местными традициями, он способствовал созданию многочисленных монастырей и пещерных храмов, благодаря чему сложились различные региональные стили буддийского искусства. Характерный образ этого искусства, летящие апсары (кит. 飞天, *фэйтянь*), получил разные региональные интерпретации, что отражает богатство и открытость буддийской художественной традиции.

Прообраз китайских летящих апсар — женские духи облаков или воды из индийской мифологии, классический образ Древней Индии. Самые ранние из известных художественных изображений

апсар датируются II веком до н. э. и встречаются на рельефах ступы (*stūpa स्तूप*) в Бхархуте, в районе Сатна штата Мадхья-Прадеш (Индия) (ил. 1). В тот период каноны изображения Будды еще не сложились, и апсары в сохранившихся рельефах предстают парными крылатыми фигурами, парящими в небе друг напротив друга с гирляндами и пальмовыми ветвями в руках — это древнейшая иконографическая форма летящих апсар.

Прослеживая историю индийской мифологии и религии, можно увидеть, что образы, связанные с летящими апсарами — небожители, апсары, якши — были глубоко укоренены в местной индийской культурной традиции еще до формального возникновения буддизма и индуизма. Последующая интерпретация и формирование этих образов в буддизме, индуизме и джайнизме опирались на этот глубокий культурный пласт, благодаря чему летящие апсары в разных религиозных системах обнаруживают ярко выражен-

ное сходство и художественное родство. Если рассматривать только внешние формы, то между летающими апсарами в разных религиях нет принципиальных различий. Это заложило основу для распространения данного образа и его слияния с иными культурами.

С проникновением буддизма в Китай понятие и образ «летающих апсар» вошли в китайскую культуру. Самое раннее упоминание этого названия встречается в сутре «Лалитавистара» (кит. 普曜经, Пуяо цзин) в переводе Чжу Фаху, относящемся ко второму году правления под девизом Юнцзя эпохи Западная Цзинь (308 г.). В этой сутре, однако, название «летающие апсары», фэйтянь (кит. 飞天), только упоминается, и не проясняются их значение, функции и божественный статус, не подтверждается их принадлежность к музыкальным божествам¹. Период Северная Вэй стал ключевым этапом в формировании понятия «летающие апсары» в Китае. В «Записках о буддийских монастырях Лояна» (кит. 洛阳伽蓝记, Лоян цзялань цзи) Ян Сюаньчжи впервые объединил гандхарвов и киннаров под общим названием «летающие апсары-музыканты» и тем самым дал письменное определение и описание художественных особенностей летающих апсар фэйтянь. Именно этот текст считается отправной точкой для научного определения термина «летающие апсары»² в китайском контексте. Проникнув в Китай, образ летающих апсар смешался с местной даосской культурой бессмертных, постепенно утратил индийскую религиозную специфику и выработал китайскую художественную идентичность, благодаря чему глубоко укоренился в местной традиции.

Итак, образ летающих апсар в китайском буддийском искусстве восходит к индийской культуре. Оформление ранней классической иконографии летающих апсар можно проследить до скульптуры сидящего Будды из района Катра в Матхуре (штат Уттар-Прадеш, Индия), относящейся ко второй половине I века. В верхней части мандорлы этой скульптуры симметрично друг другу вырезаны парные фигуры летающих апсар с цветами в руках (ил. 2). Именно в этой скульптуре, по-видимому, и следует видеть прообраз китайских лета-

щих апсар. Из Матхуры этот иконографический тип распространился на север, в Гандхару, а затем через Капису (Афганистан) на восток — в центральные районы Китая.

Проникнув в Китай, образ летающих апсар претерпел важные изменения: на первый план вышли музыка и танец. В первоначальном индийском варианте летающие апсары чаще держат гирлянды и ожерелья, реже — музыкальные инструменты. Музыкальные инструменты, вероятно, появились под влиянием местных музыкально-танцевальных традиций в Куче и Лянчжоу. В пещерах Кучи, а именно в Кызылских пещерах, летающие апсары представлены главным образом настенной живописью и обладают ярко выраженными чертами искусства Западного края: это чаще всего мужские фигуры с высокими носами, глубоко посаженными глазами и полными округлыми лицами; волосы убраны в круглый пучок или увенчаны короной с пятью драгоценностями; торс мощный, верхняя часть тела обнажена; накидки и развевающиеся ленты очерчены жесткими линиями; босые, в длинных юбках; изгиб тел создает впечатление парения (ил. 3).

В пещерах Юньган эпохи Северная Вэй образ летающих апсар наследует стилю района Лянчжоу. Ими преимущественно заполнялись композиционные пустоты между нишами и скульптурами, то есть за пределами условной центральной зоны, окружающей главное божество. Сохраняются и основные стилистические особенности — грубоватость линий, стилизация форм и декоративность. С китаизацией Северной Вэй и переносом столицы усваивается стиль Южных династий, иконографический тип эволюционирует и утверждается, формируется новый, китаизированный стиль (ил. 4). В пещерах Лунмэнь облик летающих апсар уже изменен: фигуры становятся легкими, изящными; черты лица утрачивают иноземный характер, становятся китайскими и постепенно женскими. Многие апсары изображены обнаженными, с накинутой на плечи шалью пэйбо, которая развевается, обвивая фигуру; длинные юбки плотно облегают ноги, а их подола взмываются вверх. Апсары одновременно танцуют и играют на различных музыкальных инструментах, легко и изящно паря в воздухе (ил. 5).

Таким образом, летающие апсары, пройдя путь из Индии в Китай и эволюционируя в регионе Синьцзян, обрели китаизированный облик. В эпоху Северных династий буддийское искусство, центром которого был Лянчжоу, распространялось

¹ Китайский канон Трипитаки. — Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 1986. — Т. 15. — С. 415. (中华大藏经编辑局. 《中华大藏经》. 第15册. 北京: 中华书局. 1986年. 第415页.)

² Дуньхуановедение: энциклопедический словарь / под ред. Цзи Сяньлиня. — Шанхай: Шанхайское словарное изд-во, 1998. — С. 166. (季羨林. 《敦煌学大辞典》. 上海: 上海辞书出版社. 1998年. 第166页.)

на запад, в Дуньхуан, а на юго-восток — до Майцзишаня, Юньгана, Лунмэня и далее до Цинчжоу. В этих регионах и местных пещерных комплексах наглядно прослеживается процесс непрерывной трансформации летящих апсар, постепенного обретения ими китайских черт в разные периоды и в разных областях Китая.

Как уже говорилось выше, в эпоху Северных династий летящие апсары в пещерах разных регионов последовательно китаизировались, сочетая черты как искусства Западного края, так и Центральной равнины. Скульптуры из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу наглядно демонстрируют региональную эволюцию этого образа. Среди находок из этого памятника наиболее богато представлены скульптуры эпохи Северных династий. Особенно показательна стела с надписью, датируемая первым годом правления под девизом Тайчан (532 г.) эпохи Северная Вэй. Нижняя часть ее утрачена, но сохранились верхние половины трех статуй и летящие апсары на мандорле (ил. 6). В центре мандорлы — дракон, а в верхней части — маленький будда. По обе стороны симметрично расположены четыре фигуры летящих апсар, по две с каждой стороны. Две апсары, находящиеся ближе к центру, одной рукой высоко поднимают бутон лотоса, а вторую руку держат на поясе. Две боковые апсары поднимают вверх обе руки, причем в одной руке у каждой также бутон лотоса. Фигуры апсар изогнуты, они как бы сидят в воздухе. Линии изгибов плавные, юбки и ленты свободно развеваются, на лицах — радость и умиротворение.

Другой яркий пример — большая скульптурная триада, хранящаяся в Музее провинции Шаньдун и датируемая шестым годом правления под девизом Чжэнгуан (525 г.) эпохи Северная Вэй. Мандорла центрального Будды многослойна. Во внутреннем слое между языками пламени — девять маленьких сидящих будд, в верхней части — драконы. С внешней стороны языков пламени расположены одиннадцать летящих апсар. В центре верхней части мандорлы апсара спускается вниз с курильницей; по бокам от нее симметрично расположены еще по пять апсар с каждой стороны. Они играют на барабанах яогу, флейте, бамбуковом гобое били, панфлейте пайсяо, пипе; у двух апсар слева и справа нет инструментов, они танцуют, взмахивая рукавами. Ритм развевающихся лент апсар перекликается с языками пламени, усиливая декоративный эффект (ил. 7).

Подобная композиция, где группа летящих апсар вырезана на мандорле будды, довольно часто встречается в каменных скульптурах эпохи Лян (период Южных династий), обнаруженных в провинции Сычуань. В качестве примера можно привести стелу с надписью, датируемую десятым годом правления под девизом Тяньцзянь (511 г.) эпохи Лян, которая хранится в Сычуаньском музее. В верхней части ее мандорлы расположены десять летящих апсар, каждая из которых держит музыкальный инструмент; их шали пэйбо и одеяния взмывают вверх, словно языки пламени (ил. 8).

Скульптурное искусство Цинчжоу, расположенного на севере, также испытало влияние стиля Южных династий. Однако летящие апсары Цинчжоу не столь изящны и стройны, как на юге: их фигуры чуть более плотные, а формы лаконичные и естественные. Например, на стеле с одиночной стоящей фигурой Будды эпохи Северная Вэй на мандорле расположены шесть симметричных летящих апсар. Две центральные апсары вместе держат курильницу, остальные держат бутоны лотоса или драгоценные жемчужины либо разбрасывают цветы. Плавные изгибы тел и лент ритмически гармоничны (ил. 9).

В период от поздней Северной Вэй до Восточной Вэй декор буддийских скульптур усложняется, а резьба и роспись становятся изящнее. Между тем черты и выражение лица Будды остаются прежними: у него тонкие брови, небольшие глаза и рот. И Будду, и апсар отличает сдержанно-безмятежное, радостное выражение лица, которое уводит зрителя в мир умиротворенного религиозного созерцания.

В скульптурах Восточной Вэй в центре верхней части мандорлы часто вырезана ступа, которую держат две центральные апсары, а остальные апсары расположены по бокам симметрично. Рассмотрим в качестве примера скульптурную триаду с Буддой. Две апсары в центре обеими руками держат квадратную ступу; по бокам от них — еще по две апсары, которые играют на разных инструментах — пипе, панфлейте пайсяо, шэне и арфе кунхоу. Внизу, под боковыми апсарами, с каждой стороны на облаке стоит мальчик; сложив ладони, оба поклоняются Будде (ил. 10). В другом памятнике, относящемся к этому же периоду, мы также видим изображение апсары, поддерживающей ступу. Она наклоняется вниз, словно спускаясь с небес. По бокам от нее по три апсары с каждой стороны, которые играют на пайсяо, тарелках нао, арфе кун-

хоу и шэне. В верхней части одна апсара без инструмента подносит руки ко рту, словно свистит (ил. 11). Благодаря разнообразию поз и инструментов сцена поклонения Будде обретает атмосферу музыки и танца.

Таким образом, летящие апсары из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу — это типичный пример того, как индийский образ, проникнув в Китай, распространялся в иной культурной среде, сливался с местными традициями и обретал региональное своеобразие.

Если говорить о художественной ценности, то летящие апсары из монастыря Лунсин-сы воплощают и открытость буддийского искусства Северных династий, и самобытность местной цин-

чжоуской традиции. Что касается культурного значения, то они являются ценнейшим материальным подтверждением культурных обменов на Шелковом пути, свидетельствующим о глубоком слиянии буддийского искусства, пришедшего извне, с китайской культурной традицией, а буддийской религии — с народными представлениями о красоте. Цинчжоуские апсары из монастыря Лунсин-сы представляют собой высокое достижение искусства позднего периода Северных династий. Они не только обогатили китайское буддийское искусство, но и стали незаменимым источником для изучения древних контактов Китая с другими странами и того, как буддийское искусство адаптировалось к китайской художественной традиции.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Вебер М. Индийская религия: индуизм и буддизм / пер. Кан Лэ, Цзянь Хуэймэй. – Гуилинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2010. (韦伯 М. 印度的宗教: 印度教与佛教 / 康乐、简惠美译. 桂林: 广西师范大学出版社. 2010年.)
2. Воробьева Д. Н. Музыкальная иконография в индийском искусстве раннего средневековья (на материале скульптуры Эллары, Аджанты и Аурангабада) // Театр. Живопись. Кино. Музыка: альманах ГИТИСа. – 2010. – С. 89–101.
3. Гун Юньбао. Поэтическое сердце и танцующий дух: искусство китайских летящих апсар. – Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2003. – 183 с. (龚云表. 诗心舞魂——中国飞天艺术. 上海: 上海书店出版社. 2003年. 页数: 183页.)
4. Дуань Вэньцзе. Летящие апсары – гандхарвы и киннары // Дуньхуановедение. – 1987. – № 1. – С. 1–13. (段文杰. 飞天——乾闥婆与紧那罗. 敦煌研究. 1987年. 第一期. 第1–13页.)
5. Мао Сяоюй. Индийская скульптура. – Наньчан: Цзянси-ское издательство изобразительных искусств, 1998. – 138 с. (毛小雨. 印度雕塑. 南昌: 江西美术出版社. 1998年. 页数: 138页.)
6. Редакционный комитет «Полного собрания китайского изобразительного искусства». Полное собрание китайского изобразительного искусства: скульптура. Т. 11: Скульптура Лунмэньских пещер. – Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1988. – 200 с. (中国美术全集
- 编辑委员会. 中国美术全集. 雕塑编. 第11卷. 龙门石窟雕刻. 上海: 上海人民美术出版社. 1988年. 页数: 200页.)
7. Су Бай. Исследование китайских пещерных храмов. – Пекин: «Жизнь, чтение и новые знания» (Саньянь), 2019. – 651 с. (宿白. 中国石窟寺研究. 北京: 生活·读书·新知三联书店. 2019年. 页数: 651页.)
8. Фэн Цицай. Полное собрание скульптур Датун (Китай). Том «Скульптуры Юньганских пещер». – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2010. – 671 с. (冯骥才. 中国大同雕塑全集. 云冈石窟雕刻卷. 北京: 中华书局. 2010年. 页数: 671页.)
9. Цинчжоуский музей. Искусство буддийских скульптур из монастыря Лунсин в Цинчжоу. – Цзинань: Шаньдунское издательство изобразительных искусств, 1999. – 193 с. (青州市博物馆. 青州龙兴寺佛教造像艺术. 济南: 山东美术出版社. 1999年. 页数: 193页.)
10. Чэндуский институт археологии и культурных реликвий, Музей Сычуаньского университета. Буддийские скульптуры эпохи Южных династий, найденные в провинции Сычуань. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2013. – 273 с. (成都文物考古研究所·四川大学博物馆. 四川出土南朝佛教造像. 北京: 中华书局. 2013年. 页数: 273页.)
11. Ян Ишуан. Мифы Индии. – Сиань: Шэньсийское народное издательство, 2015. – 276 с. (杨怡爽. 印度神话. 西安: 陕西人民出版社. 2015年. 页数: 276页.)
12. Grünwedel A. Buddhist Art in India / Revised and Enlarged by J. Burgess. – London, 1901.