

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Лю Т. Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэнских пещерных храмах // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74217 EDN: NYHDIR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74217

Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэнских пещерных храмах

Лю Таожань

аспирант; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет

Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, 11-я линия, дом 34/47, к 21.

✉ st108348@student.spbu.ru



[Статья из рубрики "Гендерные исследования"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74217

EDN:

NYHDIR

Дата направления статьи в редакцию:

25-04-2025

Дата публикации:

02-05-2025

Аннотация: Настоящее исследование посвящено репрезентации женского образа в буддийском искусстве Лунмэнских пещер, с особым вниманием к процессам формирования, маргинализации и исчезновения женской субъектности. Основной акцент сделан на анализе скульптурных изображений мирских жертвователей — женщин, чье участие в религиозной жизни зафиксировано в визуальных и эпиграфических материалах. Работа исследует, каким образом различные визуальные стратегии, включая пространственное размещение фигур, стилизацию внешности, гендерную типизацию и их противопоставление мужским персонажам, способствовали формированию образа женщины в религиозно-культурном контексте Древнего Китая. Центральное место в исследовании занимает вопрос о том, как буддийская иконография

конструировала женский образ как инаковый и в каких формах проявлялась ограниченная субъектность женщин в рамках патриархальной религиозной традиции. В исследовании применяются методы иконографического, семиотического и гендерного анализа, направленные на выявление механизмов визуальной маргинализации и репрезентации женской субъектности в буддийском искусстве пещер Лунмэнь. Научная новизна исследования заключается в выявлении особенностей формирования и исчезновения женской субъектности в этом визуальном контексте через критический гендерный анализ. Впервые в рамках настоящего исследования акцент делается на системной маргинализации женских образов, осуществляющейся через особенности их пространственного размещения, стилистическую типизацию и визуальное противопоставление мужским фигурам. Такой подход позволяет проследить, как формировались устойчивые визуальные коды, способствовавшие вторичному статусу женщин в религиозном пространстве. Несмотря на подчёркнутую зависимость и обезличенность женских жертвователей, источники — как скульптурные, так и эпиграфические — фиксируют элементы зарождающейся субъектности, выражавшиеся в актах дара и телесной визуализации. Выводы исследования позволяют утверждать, что образы женщин в буддийских нишах не только воспроизводили патриархальные культурные установки, но и открывали ограниченное, но устойчивое пространство альтернативной духовной активности, проявлявшейся в символическом присутствии и визуальной настойчивости, несмотря на структурное подчинение.

Ключевые слова:

Буддийское пещерное искусство, Лунмэньские пещеры, Женщины-донаторы, Гендер и религия, Иконография, Визуальная субъективность, Религиозное пространство, Патронаж, Женское представительство, Другость

Лунмэньские пещеры (Лунмэнь Шику) расположены на обоих берегах реки И в городе Лоян провинции Хэнань, Китай. Строительство комплекса началось в период Северной Вэй (V век н. э.) и достигло расцвета в эпохи Суй и Тан (VI–IX века н. э.), превратив его в один из важнейших памятников буддийского искусства Китая. Протянувшись на один километр с севера на юг, комплекс включает около 2300 пещер и ниш, более 10 000 статуй Будды, а также большое количество надписей и рельефов^[1]. Эти произведения искусства не только отражают развитие буддийской художественной традиции, но и иллюстрируют религиозные представления и культурные особенности различных исторических периодов Китая. Лунмэньские пещеры, внесённые в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, славятся своими грандиозными масштабами и высоким мастерством резьбы, являясь важнейшим источником для изучения древнего китайского буддизма, искусства и культуры.

Исследования буддийских изваяний в пещерах Лунмэнь всё чаще затрагивают женскую религиозную субъектность. Сюй Тин^[2], опираясь на эпиграфику, выявляет особенности женского благочестия в эпоху Северной Вэй и подчёркивает социальную активность женщин в рамках патриархальной культуры. Чжан Инсяо^[3] рассматривает женское участие в буддийском покровительстве эпохи Тан как форму публичной религиозной практики, акцентируя внимание на соотношении личной веры и социальной репрезентации. С археологической точки зрения, Ся Линьюй^[4] анализирует стилистические и хронологические особенности скульптур, указывая на недостаточную видимость женского участия в интерпретации материального наследия. Совокупность

этих работ создаёт прочную основу для гендерного анализа буддийского искусства, однако категориям инаковости, телесности и визуального образа женщины уделено недостаточное внимание, что остаётся перспективным направлением дальнейших исследований.

Дана (санскр. दान) означает не только дар материальных благ, но также почитание, восхваление, поклонение и другие формы духовного почитания в адрес трёх Драгоценностей буддизма — Будды, Дхармы и Сангхи. Эта практика играет важную роль в накоплении заслуг мирянами и монахами. В буддийском искусстве образ донатора изображает самого дарителя, членов его семьи и других связанных с ним лиц, представленный в виде резьбы или живописи. Согласно сведениям о буддийских пещерных комплексах Индии, Центральной Азии и Китая, такие изображения были широко распространены как часть визуального оформления святыни^[5].

Донатор — это человек, финансирующий создание статуй в пещерах, также называемый жертвователем. Буддийские верующие, стремясь выразить свою преданность Будде, совершают подношения в надежде накопить духовные заслуги. Помимо материальной поддержки, донаторы нередко изображаются с благовониями или цветами в руках — выстроенными в ряд в жесте почтения или преклонёнными в поклоне. Некоторые ограничиваются тем, что оставляют только свои имена в надписях, тогда как другие дополнительно указывают сведения о своём происхождении, социальном статусе, дате создания изображения, а также описывают мотивы и цели подношения.

Изображения донаторов в Лунмэнских пещерах широко встречаются в рельефах, украшающих ниши и стены, относящиеся к разным историческим эпохам. Фигуры донаторов чаще всего располагаются вокруг центрального изображения Будды: они размещаются на боковых стенах, в верхней части ниш или у входа в пещеры. В некоторых крупных буддийских композициях фигуры дарителей располагаются по кругу, образуя симметричную структуру вокруг главного священного образа.

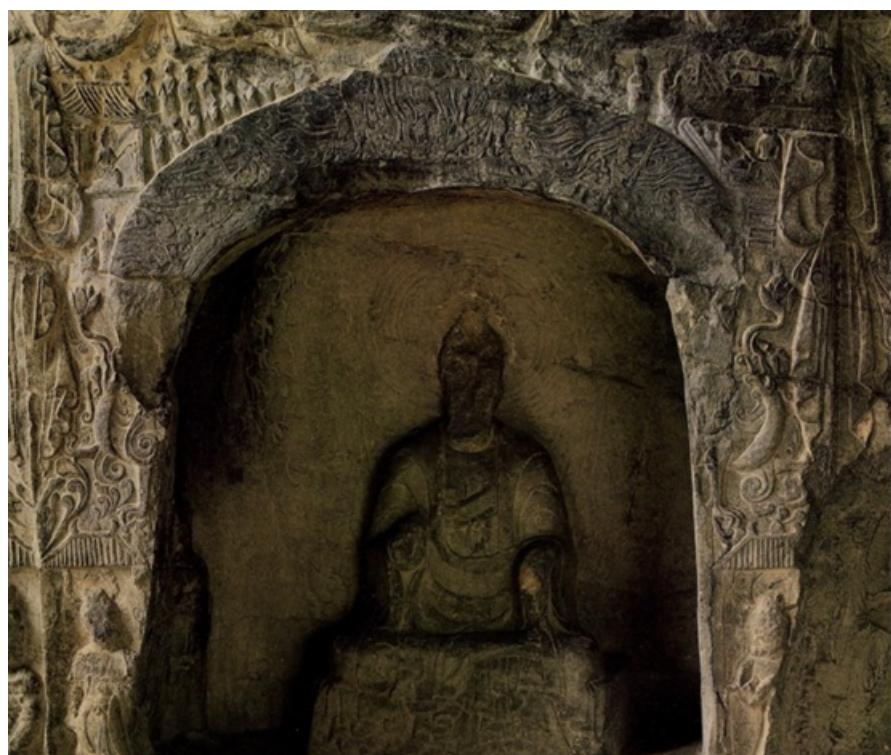


Рис. 1. Лотосовая пещера. Северная стена, верхняя часть внутреннего фасада. 525–527 гг. Над арочной нишой — ряды фигур донаторов по обе стороны (слева и справа). Фото автора.

В буддийском искусстве пещерных храмов, помимо традиционных образов Будды, встречаются образы женщин мирского происхождения — донаторов, представительниц знати и безымянных верующих. В силу специфики религиозной скульптуры большинство изображений донаторов в Лунмэнских пещерах отличается обобщённостью и схематичностью; сведения об именах и социальном положении, как правило, передавались через сопроводительные надписи^[6]. При этом те изображения, которые изначально имели более высокую степень детализации, в большинстве случаев были повреждены в разной степени из-за естественного выветривания, военных действий и других антропогенных факторов. В результате общее число сохранившихся изображений донаторов в Лунмэнских пещерах не может быть точно установлено. Согласно данным Института исследования Лунмэнских пещер, на сегодняшний день известно около 120 относительно полно сохранившихся изображений, среди которых примерно одну шестую часть составляют преимущественно изображения женщин^[7].

Светские, не сакральные женские фигуры формируют альтернативную визуальную традицию, остающуюся менее изученной, но имеющую важное значение в буддийской иконографии, контрастируя с идеализированными сакральными образами. Во времена династии Северной Вэй (386–535) сооружение пещер и создание статуй являлись важными религиозными практиками буддистов; женщины, как значимая часть буддийской общины, активно участвовали в строительстве пещер Юнган и Лунмэнь в окрестностях Лояна^[2]. Накопление заслуг способствовало развитию архитектуры буддийских храмов, а сохранившееся художественное наследие позволяет глубже понять историю и культурный вклад женщин^[8].

Оставляя в пещерах портретные изображения себя, членов семьи, подчинённых и слуг, дарители стремились получить буддийское благословение для благоприятной реинкарнации, увековечить свои имена в памяти потомков и утвердить репутацию рода. Жертвователи Лунмэня полагали, что их изображения будут способствовать распространению и сохранению Дхармы, являться вместилищем Дхармалаки (сущностной природы Будды), наставлять верующих, обращать неверующих, побуждать божеств спасать тех, кто перерождается на неблагоприятных путях сансары, а также способствовать накоплению кармических заслуг. Кроме того, надписям приписывалась способность передавать накопленные заслуги другим лицам, а известняковым скалам — пережить разрушение мира в конце эпохи^[6].



Рис. 2. Пещера Гуйян. Северная стена, центральная верхняя часть. 528–539 гг. Изображения донаторов. Фото автора.

Характерным элементом композиций с фигурами в буддийских пещерах являются изображения донаторов. Их фигуры нередко сопровождаются надписями, указывающими их имена и социальный статус. Несмотря на изменения в буддийской иконографии, образы донаторов продолжают воспроизводиться в различных формах на множестве скальных рельефов^[9]. В Лунмэньских пещерах можно выделить три типа ниш и рельефов, связанных с женщинами: во-первых, ниши, вырезанные по инициативе женщин-донаторов; во-вторых, ниши, созданные в память о женщинах, как правило — материах высокопоставленных лиц; и, в-третьих, ниши, сооружённые коллективно — самими женщинами, супружескими парами или смешанными группами, состоящими из мужчин и женщин^[10].

Женщины в Лунмэньских пещерах представлены как преданные буддийские верующие, донаторы и воплощения сострадания и добродетели. Скульптурные образы показывают их в изысканных одеждах, с благородной осанкой и сдержанными жестами: они держат благовония или драгоценные дары, выражая почтение к Будде и Дхарме. Формирование этих образов выходит за рамки простого воспроизведения социальных ролей: через гендерно маркированные добродетели — кротость, чистоту, набожность — женская фигура превращается в символический конструкт, встроенный в нормативный моральный порядок буддийской космологии. В контексте пещерного искусства женщины включаются в религиозный нарратив спасения, при этом их субъектность последовательно нивелируется и дисциплинируется. Лики женских донаторов стандартизированы и анонимизированы; индивидуальные черты стёрты, вследствие чего они утрачивают индивидуальное визуальное присутствие и превращаются в абстрактные эмблемы добродетели и преданности.

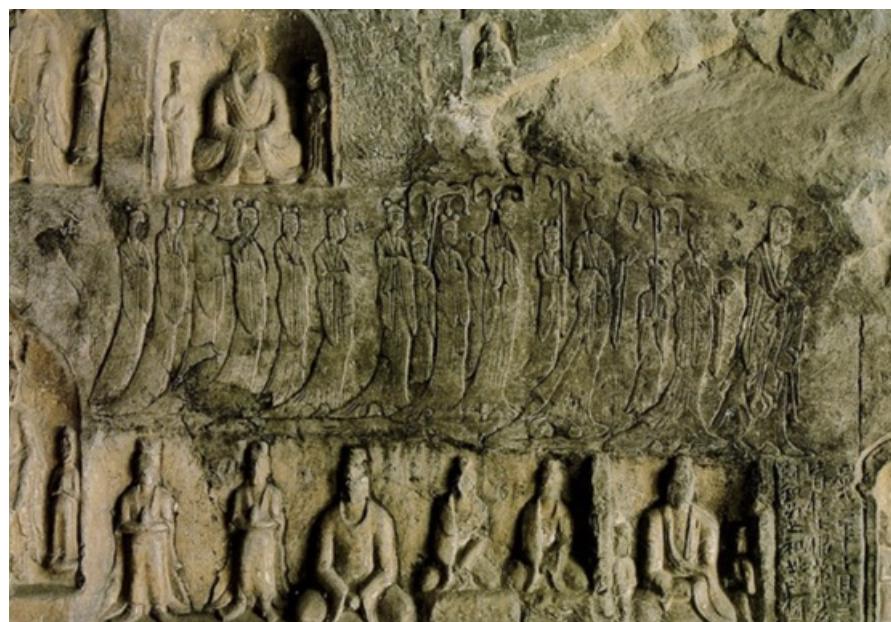


Рис. 3. Пещера Гуйн. Северная стена, средний ярус, основание второй ниши. 528–539 гг. Скульптурные изображения женщин-донаторов. Слева направо: несколько женщин-спутниц, в центре — главная фигура женщины-донатора, справа (ближе к главному Будде) — монах. Фото автора.

Женская идентичность в изображениях донаторов Лунмэньских пещер проявляется в двойственной природе: социальной кодификации и религиозной значимости. На социальном уровне женщины представлены не только в образе верующих, но и как визуальные эмблемы религиозных пожертвований, совершаемых от имени семей, кланов или политических группировок. Высекая собственные изображения в скале, женщины-донаторы символизировали семейную честь, конфуцианские добродетели сыновней почтительности и верности, а также принадлежность к определённому социальному статусу. Массовое появление скульптур знатных дам и женщин императорского происхождения в период Суй и Тан свидетельствует о трансформации практики пожертвования в механизм конверсии социального капитала. Женский образ при этом подвергается социальной кодификации как фигура хранительницы семейных интересов и носительницы общественного морального порядка, что усиливает его функцию как инструмента культурной трансляции и продолжения семейной традиции.

На религиозном уровне образы женщин-донаторов подвергаются дальнейшей трансформации, превращаясь в воплощение буддийских идеалов добродетели. Изображение женщин строится на стандартизованных позах: с кротким выражением лица, сложенными в жесте уважения руками или в положении коленопреклонения, демонстрируя личную набожность и визуализируя воплощение понятий «даяния» и «пожертвования». Несмотря на накопление заслуг через пожертвование, вклад женщин оставался зависимым от мужской религиозной структуры и не обеспечивал признания их как самостоятельных субъектов духовной практики.

Изображения лиц женщин-донаторов, как правило, следуют стилизованной манере: круглое лицо, маленький рот, изогнутые брови — так называемый мягкий или женственный типаж. Подобная обобщённо-маскоподобная стилизация свидетельствует о стремлении иконографии не передавать индивидуальные черты донаторов-женщин, а, напротив, акцентировать их как визуальное воплощение идеализированного образа женщины в рамках нормативных гендерных представлений. Можно сказать, что женские образы представляют собой отражение культурных представлений того мира, в котором они существуют^[11].

Женские образы в Лунмэньских пещерах существуют как сакрализованная презентация добродетели, при этом индивидуальность намеренно сведена к минимуму и поглощена религиозным нарративом и системой моральных ценностей. Эти образы становятся культурными медиаторами, поддерживающими конструкцию буддийской картины мира. С одной стороны, женские образы в Лунмэньских пещерах тщательно прорабатываются и изысканно передаются, с другой — уступают место в рамках властно-символической системы, превращаясь в необходимое, но контролируемое присутствие. Таким образом, они вплетены в буддийское искусство и культурную память как видимый, но подчинённый элемент.

Мужские образы в буддийском скульптурном искусстве обладают значительно большим разнообразием по сравнению с женскими. Мужчины, помимо роли светских донаторов, занимают более значимое положение в качестве сакральных фигур. Наиболее ярким воплощением этой централизации выступает образ Будды: его величественный облик, исполненный достоинства, занимает доминирующее положение в пещерных композициях, возвышаясь над всеми другими фигурами. Такое пространственное доминирование отражает не только композиционную структуру, но и символику власти и религиозного статуса. В отличие от образа Будды, фигуры бодхисаттв обладают чертами человечности и духовной близости, при этом продолжая воплощать идеал гармонии мудрости и сострадания. Бодхисаттвы изображаются стоящими в устойчивых и выпрямленных позах, олицетворяя свою посредническую роль в ведении живых существ к просветлению. Наряду с ними, образы защитников Дхармы и небесных стражей подчёркивают силу и решимость мужского начала в религиозной системе. Эти фигуры изображаются с гневным выражением лица, с оружием в руках, охраняя Чистую землю Будды и воплощая мощь в защите истинного учения.

Напротив, женские образы в буддийском искусстве по-прежнему исключены из центра религиозной власти и символического пространства. Хотя с распространением буддизма в Китае образ бодхисаттвы Авалокитешвары претерпел феминизацию или андрогенизацию^[12], эта трансформация явно не означает полноценного появления женского начала в сфере сакрального образа. Репрезентация женского субъекта остаётся крайне ограниченной и занимает периферийное положение в религиозном дискурсе, особенно в сравнении с мужскими образами, отличающимися значительно большим разнообразием форм и типов. С этой точки зрения женская фигура как носитель символической религиозной власти не только исчезает — она изначально не была вписана в сакральную визуальную систему.

Расположение изображений донаторов в Лунмэньских и других буддийских пещерах наглядно иллюстрирует визуальную структуру иерархии и подчинения. Эта система выходит за рамки простой разницы в размерах и усиливает выражение внутренней социальной иерархии среди самих донаторов. В первую очередь это проявляется в пропорциях статуй: представители высшего положения — члены императорской семьи, высокопоставленные чиновники, аристократы — изображаются более крупными, с величественной осанкой и торжественными позами. Напротив, фигуры низшего статуса — сопровождающие, слуги, дети — представлены в уменьшенных пропорциях, принимая позы почтительности и размещаясь позади или сбоку от центральных фигур. Иерархия внутри группы донаторов дополнительно подчёркивается направлением взглядов, положением лиц и характером жестов: главная фигура обращена к Будде, демонстрируя самостоятельную и почтительную позу поклонения, тогда как сопровождающие слегка повёрнуты к ней, следуют за ней взглядом и воплощают роль сопровождения и защиты.

Скульптурные изображения донаторов следуют устойчивой композиционной схеме «мужчина слева, женщина справа»: при одновременном изображении мужчины и женщины, как правило, мужская фигура располагается ближе к центральному образу Будды. Такая структура отражает традиционные ритуальные нормы и гендерный порядок, воплощая глубокое влияние конфуцианских представлений о социальной иерархии полов в процессе синcretического слияния буддизма с китайской культурой.



Рис. 4. Пещера Хуанфу-гун. Южная стена. Сцена поклонения донаторов. 527 г. Состав композиции (слева направо): две знатные дамы, женщина-донатор, мужчина-донатор. Фото автора

В древнекитайской ритуальной системе левая сторона ассоциировалась с высоким положением, а правая — с более низким статусом^[13]. Такое расположение подчёркивало почётный статус мужчин-донаторов и их представительскую роль в религиозных и семейных ритуалах, одновременно представляя женские образы как вспомогательные и сопровождающие, что символизировало закреплённое в культуре гендерное неравенство.



Рис. 5 Пещера Хуанфу-гун. Южная стена. Композиция с изображением донаторов, совершающих поклонение. 527 г. Основные персонажи (слева направо): две женщины-донатора, мужчина-донатор. Фотография автора.

В художественных изображениях мужские образы донаторов, как правило, представлены в официальных или церемониальных одеждах с торжественным выражением лица; их фигуры обычно несколько крупнее женских, акцентируя их доминирующую позицию в

социальной и религиозной сферах. Подобное распределение по принципу «мужчина слева, женщина справа» отражает не только визуальное воплощение ритуала, но и глубокую кодировку гендерных и властных отношений в буддийском искусстве, формируя символическую пространственную структуру, в которой центр отдан мужским фигурам, а женские представлены как подчинённые.



Рис. 6. Пещера Гуйян. Южная стена. Сцена поклонения донаторов. 528 г. Слева направо изображены следующие фигуры: три монаха (бхикшу), жена донатора, мужчина-донатор, предположительно аристократ, а также другие донаторы более низкого статуса. Фото автора.

Несмотря на заметную визуальную представленность женских фигур в иконографии пещерных рельефов, они практически никогда не занимают центрального положения в композиционном повествовании. Как отмечалось выше, женщина не может претендовать на более почётную левую сторону в традиционной китайской иконографии и размещается дальше от центрального изображения Будды по сравнению с мужчинами. В этом пространственном порядке женский образ выступает как визуальный Другой — независимо от социального статуса, будь то императрица, принцесса или знатная дама, он прочно закреплён на периферии сакрального поля. Как точно подчеркивает Симона де Бовуар: Вот почему особенность ситуации женщины состоит в том, что, обладая, как и любой человек, автономной свободой, она познает и выбирает себя в мире, где мужчины заставляют ее принять себя как Другого^[14].

В рамках традиционной оппозиции субъект / другое женщина предстает как отражённое другое, значение которого сводится к функции подтверждения и утверждения мужского субъекта. По наблюдению Люс Иригарей в работе «Зеркало Другой Женщины», в культурных, философских и познавательных системах женщина функционирует как «отражение», а не как самостоятельное бытие, при этом подобная зеркальная структура ещё более усиливает устранение женской субъектности^[15]. Женщина одновременно отражает социальный порядок, подчинённый мужскому праву — выступая, как служанка или спутница рядом с мужской фигурой-донатором, и воспроизводит гендерную иерархию внутри религиозного воображаемого — где отсутствует полноценный сакральный образ женского начала. В этом отражении вновь и вновь закрепляется её положение как Другого, исключённого субъекта — положение, встроенное в самые глубинные слои коллективного символического восприятия.

Надписи к изображениям донаторов редко фиксируют женскую идентичность как автономную: она преимущественно определяется через принадлежность к мужчине — отцу, мужу или сыну (например, «жена покойного такого-то», «мать такого-то»). Подобная система идентификации превращает религиозный акт женщины в продолжение семейно-нормативного порядка, в рамках которого её участие, хотя и становится визуально заметным, вписывается в патриархальную логику родства. Такая стратегия подавления инаковости приводит к исчезновению женской субъектности в религиозной практике: количественно в надписях практически не встречаются формулировки, свободные от патриархальных социальных связей, а визуальное представление женщины в скальных храмах сопровождается исчезновением её субъектной позиции.

Китайское буддийское скульптурное искусство, представленное, в частности, в Лунмэнских пещерах, раскрывает глубинные механизмы инаковости через редкость и стандартизированность женских образов. В отличие от богатого и разнообразного представления мужских фигур, женские образы появляются лишь эпизодически, преимущественно в роли донаторов; их присутствие носит характер символического дополнения к идеальному буддийскому порядку, а не выражения самостоятельной субъектности.

Подобная маргинализация женщин, как подчёркивается в феминистской теории, реализуется через их закрепление в положении вспомогательных и обслуживающих фигур, что способствует воспроизведству мужскоцентричного субъектного нарратива. Как писала Симона де Бовуар, женщина в культурной системе знаков задаётся как другое по отношению к мужскому субъекту, а её существование приобретает значение лишь как дополнение или отражение мужского центра^[16]. В Лунмэнских пещерах эта логика проявляется особенно отчётливо: женские образы не занимают позиций просветлённых или носителей Дхармы и практически не выходят за пределы нормативных гендерных рамок.

Осмысление гендерного неравенства в буддийском искусстве требует отказа от прямолинейной критики и дихотомического отрицания. Простое выявление мужского центризма и подчинённого положения женских образов не приводит к автоматической реконструкции субъектности. Подлинная женская субъектность не может быть прямым продолжением мужского логосцентризма или властной логики, основанной на подавлении инаковости. Такая реконструкция возможна лишь через поиск слабых, но настойчивых отголосков женского присутствия — тех, что уцелели в культурных руинах, трещинах исторического времени и зонах молчания, — а не через прямое противостояние репрессивным структурам.

Современная феминистская и гендерная философия стремятся выявить те формы властных отношений, которые формируют субъекта и очерчивают границы возможного опыта^[16]. В пещерном пространстве, структурированном преимущественно мужскими образами, само присутствие женских фигур превращается в акт молчаливого сопротивления. Независимо от социального статуса, даже находясь в подчинённом положении, женщины через позы, символику одежды и особенности пространственного размещения фиксировали стремление к существованию и видимости. Эти усилия проявлялись не в форме открытого протеста, а через трещины, паузы, маргинальные зоны, эхо и косвенные высказывания.

В процессе интерпретации особенно важно выявлять потенциал становления женской субъектности и логики её проявления. Каждое появление женского образа в буддийском визуальном пространстве становится тонким потрясением властной структуры —

свидетельством того, что даже вытесненная субъектность сохраняет способность к выражению и не исчезает бесследно.

Хотя буддийские пещеры в целом структурированы в соответствии с мужскоцентричной логикой, в некоторых из них встречаются надписи, где женщины представлены как самостоятельные субъекты, например: «молится за себя» или «почтительно сооружено госпожой». Примечательно, что большинство таких единичных формулировок относится к женщинам из знати, обладавшим социальным статусом и материальными ресурсами, позволявшими им на время выйти за рамки патриархального порядка. Эти случаи показывают, что, несмотря на ограниченность подобных проявлений и сложность выполнения таких условий для большинства рядовых верующих, женщины всё же имели возможность преодолевать гендерные барьеры и входить в религиозное визуальное пространство как индивидуальные действующие лица.

Одежда женщин-донаторов, как правило, соответствовала эстетическим нормам высших слоёв общества своего времени, служа одновременно украшением тела и визуальным выражением социального статуса. Декоративность может быть интерпретирована как форма объективации, но в то же время она свидетельствует о способе, посредством которого женщины включались в процессы формирования веры, этики и эстетической культуры через телесное присутствие. Даже в рамках мужской доминирующей иконографической системы женщины посредством самопрезентации тела принимали участие в религиозно-культурной практике. Женские образы донаторов в Лунмэньских пещерах одновременно отражают гендерную дисциплину и проявляют слабое, но значимое голосовое присутствие, пробивающееся через трещины символической системы. Посредством надписей, телесных поз и повторяющихся визуальных мотивов они обретают определённую степень субъектного присутствия в религиозном визуальном пространстве.

Субъектность не только реконструирует и репрезентирует мир в субъективных (предметно-культурных) формах, но и творит, конструируя его по определённым параметрам^[17]. Небольшие изображения женщин-донаторов в Лунмэньских пещерах — независимо от наличия надписей или их размещения в угловых зонах — через многократное повторение формируют присутствие коллективной субъектности и через множественные точки видимости интегрируются в религиозный пространственный порядок. Постоянное внедрение женских фигур на периферию сакрального пространства кратковременно, но символически демонстрирует присутствие гетерогенной субъектности. Несмотря на давление визуальных норм, женские образы сохраняют стойкое и тонкое присутствие в физическом теле пространства. Эта энергия, возникающая в трещинах и на окраинах, неустанно формирует женское эхо — силу, которая, даже будучи подавленной, не исчезает бесследно. Этот процесс становления субъектности происходит не через языковые декларации, а через безмолвные, телесно закреплённые практики, формирующие внутреннюю стойкость и способность к саморегуляции.

От тела, воспринимающего взгляд, — к телу, переживающему сакральное; от символической женственности — к женщине как духовной практикующей в действии. В молчании и подчинении формируется внутренняя субъектная сила: женщины не стремятся «заговорить», но через безмолвную практику культивируют устойчивость духа и способность к саморегуляции. Это способ становления субъектности, лишённый речи, но насыщенный действием.

Малые изображения женщин-донаторов в Лунмэньских пещерах — подписанные или

анонимные — располагаются у ног бодхисаттв, на боковых стенах или за пределами ниш. Несмотря на значительно меньший масштаб по сравнению с божественными фигурами, именно они, через повторяющуюся видимость, формируют пространство коллективной субъектности, интегрируясь в сакральный порядок не через власть, а через настойчивое присутствие.

Спустя тысячелетия развитие феминистской критической теории позволило по-новому интерпретировать эти пещерные изображения. Через анализ гендерных кодов и механизмов субъектности становится возможным выявить не только визуальные образы женщин, но и услышать их подавленные, но не исчезнувшие голоса, возвращая женщинам статус активных субъектов, а не вечных Других.

Заключение

Анализ формирования и репрезентации женских образов в Лунмэньских пещерах показывает, что, несмотря на их очевидную маргинализацию как в количественном, так и в статусном отношении, их присутствие не было полностью устранимо. Женщины как донаторы, верующие и воплощение моральных добродетелей — участвовали в построении буддийской системы верований в религиозно-визуальном пространстве, пусть и в ограниченной, но устойчивой форме. Их постоянное появление — как анонимных фигур, так и индивидуально обозначенных акторов — служит выражением децентрализованной и накопительной субъектности, формируемой на периферии сакрального пространства.

Однако это присутствие не отменяет системной визуальной и символической маргинализации. Женский образ, даже при своей визуальной представленности, редко обретает автономное значение. Он остаётся структурно зависимым — отражением, спутницей, дополнением мужской фигуры. Его символическая функция ограничивается подтверждением мужского начала и не допускает выхода за рамки имманентности. Репрезентация женщины в буддийской культуре Лунмэня оказывается подчинённой устойчивым патриархальным кодам, в которых женская субъектность вытесняется. С этой точки зрения можно говорить не только об исключении женщины из центра религиозного и сакрального пространства, но и об исчезновении её как носителя символической религиозной власти. Это исчезновение принимает множественные формы: от количественного отсутствия в надписях, свободных от патриархальной идентификации, до визуального вытеснения на периферию композиции.

Именно в этом парадоксе — одновременного появления и исчезновения — и заключается сложность репрезентации женщины в религиозном искусстве. С одной стороны, телесные позы, знаки одежды и пространственная организация закрепляют за женщинами подчинённую, вспомогательную роль, кодируя их как Других. С другой стороны, именно эта форма маргинализированного существования позволяет женщинам незаметно вмешиваться в религиозное пространство и перекраивать его изнутри. Хотя традиционное буддийское искусство ограничивало прямую репрезентацию женской субъектности, через повторяющиеся телесные изображения, надписи и ритуальные практики женщины выстраивали скрытые, но устойчивые стратегии присутствия. Они не были лишь пассивными отражениями: посредством религиозного дара и символических актов женщины принимали участие в формировании религиозного смысла и культурной памяти.

С позиции феминистской теории инаковости и конституирования субъекта женские образы Лунмэньских пещер свидетельствуют о двойственной динамике — подчёркнутой удалённости и одновременно неустранимом присутствии. Женщины тихо заявляют о себе на периферии, запечатлевая свои духовные следы в камне и молчании. Эта сила, хотя и

незаметная на первый взгляд, формирует в глубинах истории коллективное эхо, которое невозможно заглушить.

Библиография

1. Чжан, И. Изучение впечатлений от статуй Гуаньфо в Лунмэнских пещерах и социально-культурные изменения // Международный журнал социальных наук и государственного управления. 2024. Т. 2, № 3. С. 230-236.
2. Сюй, Т. Исследование особенностей буддийской веры женщин Северной Вэй на основе надписей на статуях Лунмэнских пещер // Исследования по религии. 2020. № 3. С. 126-131.
3. Чжан И. Исследование деятельности женщин Танской династии по созданию буддийских изваяний : дис. канд. искусствоведения. наук. Сиань : Северовост. ун-т. 2012.
4. Ся Л. Археологическое исследование буддийских изваяний в пещерах Лунмэн : дис. канд. ист. Наук. Чжэнчжоу : Чжэнчжоуский ун-т. 2021.
5. Чжан, С. Эволюция портретов донаторов в гротах Могао: фокус на изучении истории буддизма // Журнал исследований Дунъхуана. 2008. № 4. С. 93-103.
6. Макнейр, А. Донаторы Лунмэня: вера, политика и покровительство в китайской буддийской скульптуре средневековья. Гонолулу: Издательство Гавайского университета, 2007.
7. Сюй, Ц. Каменные надписи и пещеры Китая. Пекин: Коммерческое издательство, 2005.
8. Ван, С. Переосмысление истории буддизма через изучение женского буддийского наследия // Cogent Arts & Humanities. 2023. Т. 10, № 1. DOI: 10.1080/23311983.2023.2198328.
9. Цзяо, Л. Исследование изображения императоров и императриц, поклоняющихся Будде: дис. ... канд. искусствоведения. наук. Пекин: Центральная академия изящных искусств, 2015.
10. Ян, Ч. Женские статуи в гротах Лунмэн и связанные с ними вопросы // Китайские исторические реликвии. 2010. № 4. С. 40-47, 89-93.
11. Евсеева, Л. В. Представления о многомерности женщины: опыт философско-антропологического осмыслиения // Вестник Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 1(7). С. 86-90. EDN: KVWDUN.
12. Ван, М. Андрогинизация образов бодхисаттв и феминизация изображений Гуаньинь // Народное искусство. 2011. № 3. С. 125-127.
13. Чжан, А. История происхождения и конкретные значения понятий "правое уважение" и "левое уважение" в древнем Китае // Вестник Шаньдунского педагогического университета (серия общественных наук). 1987. № 2. С. 70-76.
14. Бовуар, С. де. Второй пол: в 2 т. / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. С. Г. Айвазовой; comment. М. В. Аристовой. М.: Прогресс; СПб.: Алетея, 1997.
15. Иригарей, Л. Зеркало другой женщины / Пер. с англ. Г. К. Гилл. Итака; Нью-Йорк: Издательство Корнельского университета, 1985.
16. Семенова, В. Э. Гендерная философия в поисках субъекта // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2009. № 1(13). С. 139-143. EDN: KPSYWF.
17. Швец, Л. Г., Шепелева, Ю. Л. Гендерный аспект властных отношений: проблемы и направления развития. М.: Кредо, 2015. 148 с. EDN: UOUPDH.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор поэтически отразил в заголовке («Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэнских пещерных храмах»), является женский образ Другой (в объекте исследования) в буддийских барельефах Лунмэнских пещерных храмов.

Автор избежал формализации программы исследования в вводной части статьи, но тем не менее логика повествования свидетельствует о проблематизации в статье гендерно ангажированного исследования женского образа Другой в буддийских барельефах Лунмэнских пещерных храмов. Рецензент подчеркивает, что поскольку методическое сопровождение исследования автором не formalизовано во введении, и для читателя цель исследования, в том числе, остается загадкой, то представленные автором сведения следует отнести к результатам первичного наблюдения некоторого феномена с определенных идеологических позиций: т. е. речь может идти исключительно о проблематизации — постановке проблемы дальнейшего перспективного исследования. Именно в этом ракурсе можно верифицировать представленный результат, поскольку для каких-либо более точных и обобщающих выводов в статье не приведено достаточных оснований (об этом более подробно в анализе методологии).

Таким образом, с точки зрения проблематизации запланированного перспективного изучения предмета исследования (женского образа Другой в буддийских барельефах Лунмэнских пещерных храмов) автор привел достаточно аргументов. Можно считать, что предмет исследования в этом плане раскрыт на достаточно для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Вместе с тем, рецензент хотел бы указать автору на возможные затруднения в дальнейших исследованиях темы, связанные с методологическими вопросами.

Методологии исследования автор напрасно не уделяет должного внимания, несмотря на то что вполне очевидна отсылка к гендерной теории в критическом леворадикальном тренде западных научных и социально-политических дискуссий, в связи с чем релевантность полученных результатов сохраняет спорность. Конкретные примеры из содержания рукописи: 1) автору свойственно, как и в целом гендерному дискурсу, не замечать, что бинарные оппозиции Мужское–Женское, Свой–Другой, одновременно являются эпистемологической диспозицией, позволяющей одно выводить из другого (без мужского не определяется женское, без концепции Своего невозможно выделить Другого или Другую; 2) автор не акцентирует на этом внимание, но образная сфера Другой в его эпистемологии является неотъемлемой частью оппозиции Священное (или сакральное, то, что отражает природу божественного) и Мирское (донаторы); соответственно, для выделения женского образа Другой, необходимо его сравнение с мирскими мужскими образами жертвователей за пределами священных образов; между тем, в рукописи нет достаточных данных для сравнения количества жертвователей и жертвовательниц в буддийских барельефах Лунмэнских пещерных храмов: читателю приходится лишь догадываться, что мужские образы Другого тоже есть; если же их нет, и все мужские образы исключены из мирской сферы Другого, то на каком основании автор выделяет женский образ донатора как именно Другой, а не Свой? 3) благодаря логичному синтезу элементов семиотического и иконографического анализа женских лиц и одежды, автор делает два существенных для раскрытия темы вывода: а) о подчиненном социальном положении женщины (контуры лиц жертвовательниц не персонифицированы, представляют собой чаще всего канон, условное символическое указание на женственность); б) о постепенном проявлении женской субъектности на отдельных барельефах; срезу же возникают вопросы: а

мужчины-доноры изображаются как-то иначе, в каком-то ином каноне? и где хронологические основания для характеристики постепенного проявления женской субъектности, для характеристики проявления субъектности как процесса? сохраняется большая вероятность, что проявление мужской и женской субъектности донаторов не связаны со стереотипами гендерных ролей, а являются свидетельством более сложного исторического процесса осмыслиения индивида как личности под влиянием божественной личности Будды.

Таким образом, наиболее существенные методологические затруднения автор (или авторица?) теоретически не отрефлексировал, что в принципе ставит под сомнение эвристический потенциал гендерного исследования буддийской культуры, основанной, как известно, на концепции Срединного пути, где женское и мужское позиционируются как два взаимосвязанных элемента гармоничного диалектического единства двух начал мироздания. Наконец, в силу отсутствия в представленной статье конкретного целеуказания исследования, возникает наиболее принципиальный вопрос: полученные автором результаты, свидетельствующие о проявлении женской субъектности в буддийских барельефах Лунмэнских пещерных храмов, доказывают или опровергают идеологически ангажированный стереотип протesta против гендерного мужского доминирования? Венеры палеолита, к примеру, антропологи считают свидетельствами патриархата по причине отсутствия статуэток с мужскими образами (условными «Аполлонами»). Если же в буддийском искусстве встречаются не только женские образы, но и образы, свидетельствующие о проявлении или усилении женской субъектности, то можно ли однозначно считать это искусство свидетельством патриархата?

Актуальности выбранной темы автор не уделяет внимания. Хотя, как отмечает рецензент, гендерный подход представляет собой один из значимых трендов западного общественно-политического и теоретического дискурсов, что, безусловно, актуализирует и представленное в статье исследование.

Научная новизна исследования, состоящая, прежде всего, в проблематизации обозначенных выше нерешенных вопросов, заслуживает теоретического внимания. Хотя, как отмечает рецензент, от выбора методологических оснований зависит в целом научность, теоретическая и практическая ценность запланированного исследования, поскольку наиболее принципиальные методологические вопросы в представленной статье не решены.

Стиль текста автором в целом выдержан научный. Но есть и замечания по улучшению качества запланированной публикации: 1) встречаются в отдельных высказываниях ошибки согласования слов, лишающие эти высказывания смысла (например, «Лунмынь, где находится более 2 тыс. гротов и ниш, в которых бережно хранится самое обширное (свыше 100 тыс.) собрание произведений - рельефов и статуй в честь Будды, демонстрирующих расцвет искусства резьбы по камню в Китае[1, с. 54]», «они смотрят на Будду, их самих смотрят, но они не могут смотреть в ответ», «В надписях можно встретить формулировки вроде да обратится эта заслуга ко мне или молюсь исключительно за мать»); 2) встречаются ошибки в словах или употреблении терминов («репре- зентирует», «конструирует», «гендерированное», «Ртс.4»); 3) подписи к рисункам не отражают их теоретической ценности: желательно в подписи максимально точно атрибутировать то, что читатель видит (например, «Рис. 1. — Статуи донаторов на внутренней стороне верхнего слоя северной стены пещеры Гуйян. Ок. III-IV вв. Фото автора» и т. д.).

Структура статьи, если считать проблематизацию предмета перспективного исследования целью и основным изложенным в статье результатом, в целом соответствует логике изложения первого этапа научного поиска.

Библиография, учитывая как остроту гендерной повестки, так и пристальное внимание ученых всего мира к китайской культуре, достаточно скучно раскрывает проблемную область: 1) редакция рекомендует указывать не менее 15-ти проанализированных источников; 2) слабо отражены методологические основания исследования. Кроме того, автор не соблюдает базовое требование ГОСТа, касающееся оформления библиографической записи на языке источника.

Апелляция к оппонентам в статье выражена слабо, что в контексте остроты гендерных дискуссий, выглядит существенным упущением. Возможно, автору следует конкретно прописать, какие исследования он / она подтверждает своими результатами, а какие опровергает, не стесняясь вступать в дискуссию с коллегами.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления оформительских неточностей может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах» представляет собой междисциплинарное исследование на стыке археологии/истории древнего Китая/современной социальной философии/гендерных исследований. По сути дела автор рассматривает комплекс женских изображений, являющихся частью Лунмэньских пещерных храмов, и интерпретирует их в духе современной феминистской и гендерной философии; это заявлено уже в заглавии текста, автор определяет женские образы в Лунмэньских пещерных храмах как образы Другой. Несколько непонятна вторая часть заглавия «Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах» - куда исчезают, по мнению автора, женские образы? Автор сам указывает на наличие женских образов среди сохранившихся религиозных изображений, автор оценивает долю женских образов в одну шестую от общего числа, собственно работа и посвящена рассмотрению женских изображений, тогда о каком исчезновении идет речь? Если это образное выражение автора, то оно должно быть расшифровано в тексте, по крайней мере в выводах. Интерпретация давно известного памятника культуры с помощью методов и понятийного аппарата актуальной социально-философской концепции вполне имеет право на существование, но в этом случае автору следовало бы сформулировать эту концепцию, т.е. представить внятную теоретическую основу своему исследованию. Автор же дает общее описание объекта исследования (Лунмэньские пещерные храмы) и сразу же переходит непосредственно к женским образам, уже ближе к концу текста автор цитирует де Бовуар и Иригарей, но эти тексты с некоторой натяжкой относятся к современной гендерной философии, им по 40-50 лет, таким образом отсутствие сформулированной теоретической базы на наш взгляд представляет проблему данной работы. Рассуждая в общем русле современной западной гендерной философии, автор приходит к вполне предсказуемым интерпретациям «...само присутствие женских фигур превращается в акт молчаливого сопротивления. Независимо от социального статуса, даже находясь в подчинённом положении, женщины через позы, символику одежды и особенности пространственного размещения фиксировали стремление к существованию и видимости. Эти усилия проявлялись не в форме открытого протesta, а через трещины, паузы, маргинальные зоны, эхо и косвенные высказывания». Эти интерпретации могут быть объектом

дискуссии и т.д., но хотелось бы отметить, что религиозное искусство древнего Китая изучается уже довольно давно, и заявленный автором подход по определению вступает в полемическое противоречие с более ранними исследованиями. Между тем автор не указывает на степень изученности женских образов в Лунмэнских пещерных храмах и не указывает на наличии иных, отличных от авторской, концепций. В целом работа выполнена на должном научно-методическом уровне и по исправлении указанных недочетов может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэнских пещерных храмах», в которой проведено исследование репрезентации участия женщин в традиционно патриархальной религиозной практике.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что осмысление гендерного неравенства в буддийском искусстве не должно сводиться к прямолинейной критике и простому выявлению мужского центризма и подчинённого положения женских образов. Подлинная женская субъектность не может быть прямым продолжением мужского логосоцентризма или властной логики, основанной на подавлении инаковости. По мнению автора, реконструкция возможна лишь через поиск символов и изображений женского присутствия, а не через прямое противостояние.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим научным интересом к теме женской идентичности в религиозном пространстве. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также культурно-исторический, семиотический и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как С. де Бовуар, Л. Иригарей, А. Макнейр, Л.В. Евсеева, Ся Линьюй и др.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению о достаточном объеме трудов, посвященных женской религиозной субъектности в рамках патриархальной культуры. Вместе с тем, автор отмечает, что категориям инаковости, телесности и визуального образа женщиныделено недостаточное внимание. Научная новизна данной статьи и заключается в детальном рассмотрении данных категорий.

Цель исследования заключается в гендерном анализе формирования и репрезентации женских образов в буддистских религиозных изображениях Лунмэнских пещер. Предметом исследования является буддийские религиозные произведения искусства в пещерах Лунмэн провинции Хэнань, Китай (V-IX века н.э.). По мнению автора, данные произведения искусства не только отражают развитие буддийской художественной традиции, но и иллюстрируют религиозные представления и культурные особенности различных исторических периодов Китая.

Семиотический и композиционный анализ формирования и репрезентации женских образов в Лунмэнских пещерах позволил автору прийти к заключению, что, несмотря на очевидную маргинализацию как в количественном, так и в статусном отношении, женское присутствие не было полностью устранено. Женщины участвовали в построении буддийской системы верований в религиозно-визуальном пространстве, пусть и в ограниченной, но устойчивой форме. Их постоянное появление как анонимных фигур, так и индивидуально обозначенных акторов служит выражением децентрализованной и накопительной субъектности, формируемой на периферии сакрального пространства.

Как отмечено автором, репрезентация женщины в буддийской культуре Лунмэня оказывается подчинённой устойчивым патриархальным кодам, в которых женская субъектность вытесняется, что говорит не только об исключении женщины из центра религиозного и сакрального пространства, но и об исчезновении её как носителя символической религиозной власти. Это исчезновение принимает множественные формы: от количественного отсутствия в надписях, свободных от патриархальной идентификации, до визуального вытеснения на периферию композиции. Именно в этом парадоксе автор и видит сложность репрезентации женщины в религиозном искусстве. В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение образцов традиционного искусства как репрезентации социокультурных особенностей, норм и традиций представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 17 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции журнала. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.