

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
БУДІВНИЦТВА І АРХІТЕКТУРИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН ШИЖУ

УДК 726.012.8:22-523.41"04/14"

ДИСЕРТАЦІЯ

**НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ І ЗОВНІШНІ ВПЛИВИ В
АРХІТЕКТУРІ ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ ДУНЬХУАНА
(IV-XIV СТ.)**

191 – Архітектура та містобудування

19 – Архітектура та будівництво

Наукові керівники: Івашко Юлія Вадимівна, доктор архітектури,
професор, нострифікований доктор хабілітований
Денис Чернишев, доктор технічних наук, професор

Київ - 2024

АНОТАЦІЯ

Ван Ш. Національна ідентичність і зовнішні впливи в архітектурі храмового комплексу Дуньхуана (IV- XIV ст.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 191 - Архітектура та містобудування спеціалізація 19 - Архітектура та будівництво. – Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, 2024.

У **вступі** дисертантка аргументувала актуальність теми дослідження, чітко сформулювала мету і завдання дослідження, назвала загальнонаукові методи дослідження, об'єкт і предмет дослідження, сформулювала наукову новизну отриманих результатів, теоретичне і практичне значення дослідження, навела апробацію результатів і список публікацій за темою дослідження.

Протягом тисячолітнього періоду багатьох династій комплекс Дуньхуана доповнювався новими гротами, тому по суті перетворювався на наочну енциклопедію стилів буддійської фрески на території Китаю, де також зберігались тисячі унікальних давніх рукописів і трактатів. **Мета дослідження** полягає в виявленні національної ідентичності і зовнішніх впливів в архітектурі храмового комплексу Дуньхуана IV-XIV ст.

В першому розділі **«Аналіз стану дослідження і історична періодизація печерного храмового комплексу Дуньхуана»** проаналізовано існуючу джерельну базу, історичну періодизацію храмового комплексу Дуньхуана і охарактеризовано основні ознаки давньокитайського стінопису.

На сьогодні мистецтво Дуньхуана, яке часто називають мистецтвом гротів Могао, налічує 735 гротів з 45000 кв.м фрескового стінопису IV-XIV ст., більш як 3000 кольорових скульптур і п'ять дерев'яних будівель.

оскільки Дуньхуан в силу історичних подій опинився на торговому шляху, це призвело до появи тенденцій мультикультуралізму, коли на нього активно впливали традиції інших країн і регіонів Китаю: тут зійшлися

буддійська культура в її індійській версії, культура Центральних рівнин Китаю, культура Західної Азії і Центральної Азії, що дозволяє об'єктивно розглядати Дуньхуан як точку перетину Китаю з іншими державами. Підтвердження саме такої ролі Дуньхуана знайшло відображення і в фресковому стінописі. Зазначено, що китайська версія буддійського стінопису Дуньхуана поступово утворилась шляхом взаємодії кількох складових: зовнішньої (запозичені традиції і техніки буддизму Індії, а згодом і тибетського буддизму в періоди Си Ся і Юань) і внутрішньої (місцеві міфологічні уявлення, даосизм, традиції і техніки Центральних рівнин Китаю).

Варто проаналізувати образну концепцію стінопису комплексу Дуньхуана в загальному процесі розвитку китайського стінопису. В стінописі Дуньхуана розвиток образної концепції відбувався від прямого запозичення індійської буддійської образної концепції на ранньому етапі до поступової появи місцевих нащарувань і інших зовнішніх запозичень (як, наприклад, концепцій тибетського буддизму в роки панування іноземних династій Си Ся і Юань), в результаті чого канонічний стінопис поступово віддалявся від індійських канонів буддійської фрески, в ньому з'явилися елементи місцевого даосизму і міфологічні сюжети.

В другому розділі **«Методи дослідження печерних храмів Дуньхуана»** описано розроблений науковий апарат дослідження і загальнонаукові методи дослідження, які розділені на основні і допоміжні. До групи основних методів дослідження включено: метод натурних обстежень, метод фотофіксації, графо-аналітичний метод, метод визначальних ознак, метод системно-структурного аналізу, метод порівняльного аналізу, експериментальний метод. До групи допоміжних методів віднесено: метод етимологічного (термінологічного) аналізу, метод релігієзнавчого аналізу, метод історичного аналізу і метод математичного аналізу. Основні методи дослідження безпосередньо спрямовані на вирішення поставлених задач дослідження, а допоміжні методи сприяють

більш узагальненому і аргументованому формулюванню висновків, оскільки враховують вплив інших чинників. Аргументовано вибір саме такого наукового апарату дослідження тим, що головна проблема полягає в необхідності вироблення системи показників, за допомогою яких плани святилищ, їх конструкції, різночасовий стінопис може порівнюватись між собою. Ще одна проблема полягає в розмаїтті сюжетів – як суто буддійських, так і світських.

За принципом системно-структурного аналізу простір печерних святилищ розділено на структурні складові: стеля, стіни, підлога. Оскільки дослідження базується на принципі визначальних ознак, для планів і перекриттів такою визначальною ознакою є геометрія форм і її модифікації. Дещо інакше принцип визначальних ознак застосовується для систематизації і аналізу стінописів, зокрема, вибрано розширену систему можливих визначальних ознак, де основною ознакою є сюжет фрески, а інші ознаки лише уточнюють класифікації.

У випадку систематизації планів і перекриттів легше було виявити типи, які повторюються, і малопоширені типи і висновки стосувались передусім аргументації найбільш розповсюджених типів і характеристики ступеня розмаїтості планів і конструктивних схем в періоди різних династій. Також встановлювалось, які типи планів і перекриттів були на ранньому, середньому і пізньому періодах, аби довести, які з них були місцевим надбанням, а які виникли під зовнішніми впливами. Також це давало можливість порівняти процеси урізноманітнення конструктивних схем з процесами урізноманітнення удосконалення художньо-образної системи святилищ.

Принцип визначальних ознак насправді надає великі можливості в визначенні характеристик стінопису дуже детально, однак оскільки в межах дисертації проаналізувати детально фрески за всіма 11 визначальними ознаками досить складно, ми проведемо аналіз по деяких основних ознаках, а про інші скажемо більш узагальнено.

Основна увага дослідження звернута саме на стінопис, оскільки він несе основне мистецьке і стилістичне навантаження, а скульптура є його доповненням.

В якості основного об'єкту дослідження є інтер'єри печерних святилищ, аналіз яких побудований на трьох ієрархічних рівнях:

нульовий рівень - цілісний простір;

перший рівень - стеля, стіни, підлога (загальний аналіз сюжетів і їх характеристики);

другий рівень – композиція і деталі фрески стелі, стін.

Особливість аналізу за такою схемою означає послідовний порядок дослідження від загальної декорованості приміщень з послідовним аналізом декорованості окремих складових інтер'єрів (стеля, стіни) – теж від загальних характеристик стінописів на цих частинах до конкретних прийомів.

В цьому розділі наведено інформацію про охорону та дослідження унікального комплексу Дуньхуана.

В третьому розділі **«Гене́за планувального і конструктивного рішення печер Дуньхуана»** проаналізовано типи планів печер і типи перекриттів на різних періодах, а також їх генезу.

Типи планів проаналізованих 309 головних печерних святилищ було згруповано за методом визначальних ознак і методом системно-структурного аналізу, де визначальною ознакою вибрано геометрію простих форм, а системно-структурний аналіз дозволив виявити головні і похідні варіанти. Плани було класифіковано на три групи: найбільш поширені типи планів (87-26), середньо поширені типи планів (19-11) і нетипові малопоширені типи планів (8-2).

Найбільш поширені типи планів: з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми) (87), план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем (35), вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з

заокругленими кутами (30), глибинний прямокутник плану (27), на основі квадратів з виступами (26).

Такий розподіл дозволив аргументувати помітне домінування типу плану з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), який практично втричі перевершує кількісно наступні навіть досить поширені типи планів і часто тиражується протягом всього періоду формування комплексу Дуньхуана.

Поєднання методів історичного аналізу з методами визначальних ознак і системно-структурного аналізу дозволило простежити генезу типів планів на різних періодах і аргументувати, на яких періодах яких типів планів було менше, а на яких більше. Доведено, що середній період був періодом максимального урізноманітнення типів планів, отже, ці процеси відбувались в загальному контексті удосконалення образної концепції святилищ Дуньхуана. На пізньому періоді кількість типів планів різко зменшується у порівнянні з попередніми періодами, що свідчить про спільність з процесами в художньо-образній концепції стінописів.

На основі аналізу існуючих типів перекриттів святилищ Дуньхуана автором було виділено шість основних типів перекриттів з існуючими підтипами. Печери з перекриттям фу-доу-дін (у вигляді відра) відомі в різновидах: з перекриттям фу-доу-дін, з перекриттям фу-доу-дін з колоною, з перекриттям фу-доу-дін та з нішами, з перекриттям фу-доу-дин з плоскою частиною при вершині ззаду.

Печера з плоскою частиною при вершині має три різновиди: з плоскою частиною при вершині, з плоскою частиною при вершині і з нішами, з плоскою частиною при вершині і з центральною колоною.

Печера з клиноподібним перекриттям має п'ять різновидів: з клиноподібним перекриттям, з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині, з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною, з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною та з

нішами, з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині та з нішами.

Серед інших типів перекриттів - печера з склепінням, печера з нахиленим перекриттям, печера з випуклим перекриттям з двома різновидами - з випуклим перекриттям і з випуклим перекриттям і з нішами, а також печера з нахиленим перекриттям.

В четвертому розділі « **Аналіз етапів розвитку образної концепції печер Дуньхуана і їх реставрація**» розглядаються такі аспекти: стінопис печер, його періодизація та художньо-образні характеристики, скульптура, її періодизація і художньо-образні характеристики, синтез мистецтв як основа образної концепції печер Дуньхуана і вплив стінопису комплексу Дуньхуана на сучасне мистецтво, методики збереження і реставрації стінопису Китаю і іноземний досвід реставрації фресок.

Фресковий стінопис Дуньхуана представляє дві техніки – запозичені з Сіюй і традиційні методи виконання фресок за типом тих, що були відкриті в гробницях доби Хань і Цзинь. Основні характеристики фресок: сюжет, живописні техніки, побудова композиції, поліхромія. До основних характеристик фресок Дуньхуана слід віднести п'ять, які визначають композицію.

Перша з них стосується простору і засобів його вираження. Відбувається заміна ефекту трьохмірного простору двохмірним із застосуванням поєднання точок, ліній, і площин як характеристик двохмірного простору:

- перетворення точки на основний елемент в композиції площин і на основний елемент вираження канонів краси, застосування прийому поєднання точок для візуальних ефектів;

- поєднання різних типів ліній – суцільних і невидимих пунктирних – для підсилення візуальних ефектів для розділення зображень, лінії в стінописі Дуньхуана виступають не тільки засобами окреслення форми, а й є носіями естетичних властивостей категорій, лінійний малюнок є основним

методом моделювання і в стінописі Дуньхуана, і в традиційному китайському живописі;

- особлива роль площини, яка змістовно розділена, фрески можуть розділятися на декілька частин і утворювати композиції площин, які виражають візуально постулати буддиської доктрини.

Друга характеристика пов'язана із застосуванням принципів симетрії і асиметрії. Так, домінуючою в стінописах Дуньхуана є симетрія, однак для її поживлення позбавлення статичності введено прийоми асиметрії.

Третя характеристика композиції фресок – це нюанс, контраст, єдність. Зокрема, методами контрасту масштабів фігур виділяють соціальну ієрархію зображених і їх значущість. Водночас застосовуються спільні прийоми для того, аби уникнути надмірного контрасту.

Четверта характеристика – це метро-ритмічна побудова фресок. Метричне повторення застосоване як в скульптурах, так і у фресках, наприклад в зображеннях небесних апсар (Фейтянь).

П'ята характеристика – це специфічна поліхромія стінопису Дуньхуана і її символізм. Давня палітра китайського живопису включала блакитний, червоний, білий і чорний кольори. Буддизм вніс свою корективу в символіку кольорів, зокрема, добрі діла асоціювались з білим кольором, злі – з чорним. Втім, поліхромія фресок Дуньхуана розвивалася в декілька етапів. Під впливом негативних чинників – як зовнішніх – ерозія каменю, замокання, так і внутрішніх – хімічні зміни пігменту – кольори фресок зазнавали змін, лінії ставали слабо окресленими, обличчя фігур темнішали.

Попри загальну канонічність сюжетів стінопису печер, вони відрізняються своєрідністю як по розташуванню сюжетів по змісту, їх розмірам і місцям розташування, так і по стилям і технікам виконання. Чітка образна концепція сюжетів підпорядковується головному тематичному зображенню.

Стінописи раннього періоду мають площинний характер без вираження глибини простору, натомість після періоду Тан в стінописах виражена плановість і просторовість, композиції ускладнюються.

Попри спільність результатів зовнішніх впливів на генезу конкретного жанру стінопису Дуньхуана, між ними є відмінності в хронології етапів (етап архаїзму, етап розквіту з наступним занепадом, етап чужоземних впливів як чинника відродження мистецького рівня).

Доведено подвійність образної концепції інтер'єрів фресок Дуньхуана – з одного боку, це загальна канонічність концепції, з другого, її розмаїття під впливом місцевих мистецьких течій і зовнішніх впливів, що призводило до урізноманітнення композиції, образних прийомів і технік виконання сюжетів одного змісту.

Ці процеси відбувались на тлі загального розвитку стінопису Дуньхуана від більшого примітивізму, прямого запозичення давньоіндійських фрескових технік і символізму до удосконалення і ускладнення зображень та технік виконання фресок, від умовності до реалізму, від доповнення релігійних і міфологічних сюжетів портретами ктиторів, історичними сценами і пейзажами. Сильний вплив справили місцеві техніки живопису Центральних рівнин Китаю.

Ключові слова: національна ідентичність, зовнішні впливи, архітектура, храмовий комплекс, Дуньхуан.

ANNOTATION

Wang S. National identity and external influences in the architecture of the Dunhuang temple complex (IV-XIV centuries).

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 191 - Architecture and Urban planning specialization 19 - Architecture and Construction. - Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, 2024.

In the introduction, the post-graduating student argued for the relevance of the research topic, clearly formulated the goal and task of the research, named

general scientific research methods, the object and subject of the research, formulated the scientific novelty of the obtained results, the theoretical and practical significance of the research, provided the approval of the results and a list of publications on the research topic.

During the thousand-year period of many dynasties, the Dunhuang complex was supplemented with new grottoes, so it essentially turned into a visual encyclopedia of Buddhist mural styles in China, which also housed thousands of unique ancient manuscripts and treatises. **The purpose of the study** is to reveal the national identity and external influences in the architecture of the Dunhuang temple complex of the IV-XIV centuries.

In the first chapter "**Analysis of the state of research and historical periodization of the Dunhuang cave temple complex**" the existing source base, historical periodization of the Dunhuang temple complex was analyzed and the main features of ancient Chinese wall painting were characterized.

Today, Dunhuang Art, often called Mogao Grotto Art, has 735 grottoes with 45,000 square meters of 4th-14th century frescoes, more than 3,000 colorful sculptures, and five wooden buildings.

Since Dunhuang, due to historical events, found itself on a trade route, this led to the emergence of multiculturalism trends, when it was actively influenced by the traditions of other countries and regions of China: Buddhist culture in its Indian version, the culture of the Central Plains of China, the culture of West Asia and Central Asia converged here , which allows Dunhuang to be viewed objectively as a point of intersection between China and other states. Confirmation of exactly this role of Dunhuang was also reflected in the fresco wall painting. It is noted that the Chinese version of the Dunhuang Buddhist wall painting was gradually formed through the interaction of several components: external (borrowed traditions and techniques of Indian Buddhism, and later Tibetan Buddhism during the Xi Xia and Yuan periods) and internal (local mythological ideas, Taoism, traditions and techniques of the Central Plains China).

It is worth analyzing the figurative concept of the wall painting of the

Dunhuang complex in the general process of the development of Chinese wall painting. In the Dunhuang mural painting, the development of the figurative concept took place from the direct borrowing of the Indian Buddhist figurative concept at an early stage to the gradual appearance of local layering and other external borrowings (such as the concepts of Tibetan Buddhism during the reign of the foreign dynasties Xi Xia and Yuan), resulting in the canonical mural painting gradually moved away from the Indian canons of Buddhist frescoes, elements of local Taoism and mythological subjects appeared in it.

The second chapter "**Research methods of Dunhuang cave temples**" describes the developed scientific research apparatus and general scientific research methods, which are divided into basic and auxiliary. The group of basic research methods includes: the method of field surveys, the photofixation method, the grapho-analytical method, the method of defining characteristics, the method of system-structural analysis, the method of comparative analysis, and the experimental method. The group of auxiliary methods includes: the method of etymological (terminological) analysis, the method of religious analysis, the method of historical analysis and the method of mathematical analysis. The main research methods are directly aimed at solving the set research problems, and auxiliary methods contribute to a more generalized and reasoned formulation of conclusions, as they take into account the influence of other factors. The choice of such a scientific research apparatus is justified by the fact that the main problem is the need to develop a system of indicators, with the help of which the plans of sanctuaries, their constructions, wall paintings of different periods can be compared with each other. Another problem is the variety of subjects - both purely Buddhist and secular.

According to the principle of system-structural analysis, the space of cave sanctuaries is divided into structural components: ceiling, walls, floor. Since the study is based on the principle of defining features, for plans and overlaps such a defining feature is the geometry of forms and its modifications. In a slightly different way, the principle of defining features is applied to the systematization

and analysis of wall paintings, in particular, an extended system of possible defining features is chosen, where the main feature is the plot of the fresco, and other features only clarify the classifications.

In the case of the systematization of plans and overlaps, it was easier to identify recurring types, and uncommon types and conclusions related primarily to the argumentation of the most widespread types and the characteristics of the degree of diversity of plans and constructive schemes in the periods of different dynasties. It was also established what types of plans and overlaps there were in the early, middle and late periods, in order to prove which of them were local property and which arose under external influences. It also made it possible to compare the processes of diversification of constructive schemes with the processes of diversification and improvement of the artistic system of sanctuaries.

The principle of defining features actually provides great opportunities in determining the characteristics of a mural in great detail, however, since it is quite difficult to analyze frescoes in detail by all 11 defining features within the scope of the dissertation, we will conduct an analysis on some main features, and we will speak more generally about others.

The main focus of the study is on the wall painting, as it carries the main artistic and stylistic load, and the sculpture is its complement.

The main object of research are the interiors of cave sanctuaries, the analysis of which is built on three hierarchical levels:

zero level - integral space;

the first level - ceiling, walls, floor (general analysis of plots and their characteristics);

the second level – the composition and details of the ceiling and wall frescoes.

The peculiarity of the analysis according to this scheme means a sequential order of research from the general decoration of the premises with a sequential analysis of the decoration of individual interior components (ceiling, walls) - also from the general characteristics of the murals on these parts to specific techniques.

This section provides information on the protection and research of the unique Dunhuang complex.

In the third chapter, "**Genesis of the planning and constructive decision of the Dunhuang caves**", the types of cave plans and types of floor coverings in different periods, as well as their genesis, are analyzed.

The types of plans of the analyzed 309 main cave sanctuaries were grouped according to the method of defining features and the method of system-structural analysis, where the geometry of simple forms was selected as the defining feature, and the system-structural analysis allowed to identify the main and derivative variants. Plans were classified into three groups: the most common plan types (87-26), moderately common plan types (19-11), and atypical uncommon plan types (8-2).

The most common types of plans: with a combination of larger and smaller rectangles (where the smaller is the altar part of a square or rectangular shape) (87), a plan in the form of a square with a projecting trapezoidal altar (35), an altar in outline close to a rectangle or a trapezoid with rounded corners (30), deep rectangle of the plan (27), based on squares with projections (26).

This distribution made it possible to argue for the noticeable dominance of the type of plan with a combination of larger and smaller rectangles (where the smaller is the altar part of a square or rectangular shape), which is practically three times greater than the following even quite common types of plans and is often replicated throughout the entire period of the formation of the Dunhuang complex.

The combination of methods of historical analysis with the methods of defining features and system-structural analysis made it possible to trace the genesis of types of plans in different periods and to argue in which periods which types of plans were less and in which more. It is proved that the middle period was the period of maximum diversification of plan types, therefore, these processes took place in the general context of improvement of the figurative concept of Dunhuang sanctuaries. In the late period, the number of types of plans sharply

decreases in comparison with previous periods, which indicates a commonality with the processes in the artistic concept of wall paintings.

Based on the analysis of the existing types of flooring in Dunhuang sanctuaries, the author identified six main types of flooring with existing subtypes. Caves with a fu-dou-din ceiling (in the form of a bucket) are known in varieties: with a fu-dou-din ceiling, with a fu-dou-din ceiling with a column, with a fu-dou-din ceiling and with niches, with a fu-dou-din ceiling doudin with a flat part at the top at the back.

A cave with a flat part at the top has three varieties: with a flat part at the top, with a flat part at the top and niches, with a flat part at the top and with a central column.

A cave with a wedge-shaped ceiling has five varieties: with a wedge-shaped ceiling, with a wedge-shaped ceiling and a flat part at the top, with a wedge-shaped ceiling and with a central column, with a wedge-shaped ceiling and with a central column and niches, with a wedge-shaped ceiling and a flat part at the top and with niches.

Among the other types of ceilings are the cave with a vault, the cave with an inclined ceiling, the cave with a convex ceiling with two varieties - with a convex ceiling and with a convex ceiling and with niches, as well as a cave with an inclined ceiling.

In the fourth chapter "**Analysis of the stages of development of the figurative concept of the Dunhuang caves and their restoration**", the following aspects are considered: the wall painting of the caves, its periodization and artistic characteristics, sculpture, its periodization and artistic characteristics, the synthesis of arts as the basis of the figurative concept of the Dunhuang caves and the influence wall painting of the Dunhuang complex on modern art, methods of preservation and restoration of Chinese wall painting and foreign experience of fresco restoration.

Dunhuang's mural painting presents two techniques - borrowed from Xiyu and traditional methods of making frescoes of the type found in tombs of the Han

and Jin periods. The main characteristics of the frescoes: plot, painting techniques, construction of the composition, polychromy. The main characteristics of Dunhuang's frescoes include five that define the composition.

The first of them concerns space and means of its expression. The effect of three-dimensional space is replaced by two-dimensional space using a combination of points, lines, and planes as characteristics of two-dimensional space:

- transformation of a point into the main element in the composition of planes and into the main element of the expression of the canons of beauty, the use of combining points for visual effects;

- a combination of different types of lines - solid and invisible dashed - to enhance visual effects to separate images, lines in Dunhuang's wall painting act not only as means of delineating form, but also as carriers of aesthetic properties of categories, linear drawing is the main method of modeling in Dunhuang's wall painting, and in traditional Chinese painting;

- the special role of the plane, which is meaningfully divided, frescoes can be divided into several parts and form compositions of planes that visually express the postulates of Buddhist doctrine.

The second characteristic is related to the application of the principles of symmetry and asymmetry. Yes, symmetry is dominant in Dunhuang's wall paintings, but asymmetry techniques have been introduced to enliven it and eliminate static.

The third characteristic of the composition of frescoes is nuance, contrast, unity. In particular, the social hierarchy of the figures and their significance are distinguished by the methods of contrasting the scale of the figures. At the same time, joint techniques are used in order to avoid excessive contrast.

The fourth characteristic is the metro-rhythmic construction of frescoes. Metrical repetition is used both in sculptures and in frescoes, for example in images of celestial apsaras (Feitian).

The fifth characteristic is the specific polychromy of the Dunhuang mural and its symbolism. The ancient palette of Chinese painting included blue, red,

white and black colors. Buddhism made its correction in the symbolism of colors, in particular, good deeds were associated with white, evil deeds with black. However, the polychromy of Dunhuang's frescoes developed in several stages. Under the influence of negative factors - both external - stone erosion, jamming, and internal - chemical changes in the pigment - the colors of the frescoes changed, the lines became poorly defined, the faces of the figures darkened.

Despite the general canonicity of the subjects of the cave wall paintings, they differ in their originality both in the location of the subjects in terms of content, their sizes and locations, as well as in the styles and techniques of execution. A clear visual concept of the plots is subordinate to the main thematic image.

The murals of the early period have a planar character without expressing the depth of space, on the other hand, after the Tang period, the murals express plan and spatiality, and the compositions become more complicated.

Despite the commonality of the results of external influences on the genesis of a particular genre of Dunhuang wall painting, there are differences between them in the chronology of the stages (the stage of archaism, the stage of prosperity followed by decline, the stage of foreign influences as a factor in the revival of the artistic level).

The duality of the figurative concept of the interiors of Dunhuang's frescoes has been proven - on the one hand, this is the general canonicity of the concept, on the other, its diversity under the influence of local artistic currents and external influences, which led to the diversification of the composition, figurative techniques and techniques of performing plots of the same content.

These processes took place against the background of the general development of Dunhuang mural painting from greater primitivism, direct borrowing of ancient Indian fresco techniques and symbolism to the improvement and complication of images and fresco execution techniques, from convention to realism, from the addition of religious and mythological subjects with portraits of

founders, historical scenes and landscapes. The local painting techniques of the Central Plains of China had a strong influence.

Key words: national identity, external influences, architecture, temple complex, Dunhuang.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях інших держав

1. **Wang Shiru.** The influence of Dunghuang’s frescos on the creation of the modern painting “gunbi-zhuntsai”. Modern engineering and innovative technologies, Issue 27, Part 2, June 2023, pp.14-18.

2. **Ван Шижу,** Івашко Ю.В. Генеза образної концепції інтер’єрів печер храмового комплексу Дуньхуана. Просторовий розвиток. Вип.5, 2023. С.3-11.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по Китаю, ілюстративна частина.

3. **S. Wang,** I. Sandu. The influence of Political Events and Ideology on The Formation of The Picture Concept of Dunhuang Caves Frescos. International Journal of Conservation Science. Volume 14, Issue 4, December 2023, pp.1443-1462. SCOPUS, Web of science.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по Китаю, проведення дослідження і ілюстративна частина.

4. **Ван Шижу.** Формування мистецького оздоблення печер Дуньхуана під впливом зовнішніх чинників. Просторовий розвиток. Вип.6, 2023. С.3-10.

5. **S. Wang,** I. Sandu, K. Paprzyca, O. Ivashko, O. Kravchuk, T. Yevdokimova. Genesis of the Planning Structure And Ceilings of Dunhuang Sanctuaries. International Journal of Conservation Science. Volume 15, 2024, pp. 349-370. SCOPUS, Web of science.

Особистий внесок здобувача: розроблена власна класифікація планів з виявленням їх періодизації і домінуючих типів.

6. I. Sandu, **S. Wang**, B. Boros, Y. Ivashko, A.V. Sandu, P. Tišliar Analysis of the Wall Painting of the Dunhuang Fresco as a Basis for Its Preservation and Restoration. International Journal of Conservation Science. Volume 15, 2024, pp. 371-388. SCOPUS, Web of science.

Особистий внесок здобувача: систематизація фрескового стінопису, його характеристик.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. **Ван Шижу**. Вплив фресок Дуньхуану на розвиток сучасного китайського образотворчого мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук, Вип.64, Т.1., 2023. С.93-96.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

8. **Ван Шижу**. Фрески Дуньхуана і їх практичне застосування в сучасному графічному дизайні. Образотворче мистецтво, 2021, №4, с.18-20.

9. **Ван Шижу**. Фрески Дуньхуана і їх практичне застосування в сучасному графічному дизайні. Образотворче мистецтво, 2022, № 1-2, с.126-129.

10. **Ван Шижу**. Фрески Дуньхуану в історії культури Китаю. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції «Література в мультикультурному дискурсі» (6.04.2023, м. Полтава). С.40-48.

11. **Wang S.**, Ivashko Y. The genesis of the imaginary concept of the interiors of the caves of the Dunghuan temple complex (IV-XIV centuries), Тези доповідей IV Міжнародної науково-практичної конференції «Філософія науки, техніки і архітектури в гуманістичному вимірі» (10-11.11.2023. КНУБА, м.Київ). Частина II. с.142-144.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по Китаю.

12. **Ван Шижу**. Унікальна спадщина печерних святилищ Дуньхуана. Програма та тези доповідей Міжнародного науково-технічного форуму

«Архітектура, Дизайн та Будівництво: Інноваційні технології», 2023. С.216-217.

13. **Ван Шижу**. Традиції та інновації Дуньхуанських фресок у сучасних китайських виробках з порцеляни. Актуальні питання гуманітарних наук Вип.59, том 1, 2023, с.61-66.

	19
СЛОВНИК СПЕЦІАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ	21
ВСТУП	23
РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ СТАНУ ДОСЛІДЖЕННЯ І ІСТОРИЧНА ПЕРІОДИЗАЦІЯ ПЕЧЕРНОГО ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ ДУНЬХУАНА	28
1.1. Аналіз існуючих досліджень печер Дуньхуана	28
1.2. Історична періодизація храмового комплексу	34
1.3. Характеристика давньокитайського стінопису	45
Висновки	49
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕЧЕРНИХ ХРАМІВ ДУНЬХУАНА	51
2.1. Наукові методи дослідження	51
2.1. Визначальні ознаки - складові інтер'єрів печер	57
2.2. Охорона та збереження печерного храмового комплексу Дуньхуана	60
Висновки	64
РОЗДІЛ 3. ГЕНЕЗА ПЛАНУВАЛЬНОГО І КОНСТРУКТИВНОГО РІШЕННЯ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНА	66
3.1. Типи планів	66
3.2. Типи перекриттів	79
3.3. Генеза планувальних і конструктивних схем на різних періодах	86
Висновки	93
РОЗДІЛ 4. АНАЛІЗ ЕТАПІВ РОЗВИТКУ ОБРАЗНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНА І ЇХ РЕСТАВРАЦІЯ	99
4.1. Стінопис печер, його періодизація та художньо-образні Характеристики	99

	20
4.2. Скульптура, її періодизація і художньо-образні характеристики	126
4.3. Синтез мистецтв як основа образної концепції печер Дуньхуана і вплив стінопису комплексу Дуньхуана на сучасне мистецтво	139
4.4. Методики збереження і реставрації стінопису Китаю і іноземний досвід реставрації фресок	151
Висновки	175
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	188
ДОДАТКИ	223
Додаток А	223
Додаток В	226

СЛОВНИК СПЕЦІАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ

Артесонадо (藻井天花板) – дерев'яна набірна кесонована стеля з різьбленням і орнаментами

Західні регіони (Сіюй西域) – термін династії Хань для області на захід від Юйменгуань (玉门关), включаючи територію сучасного Сіньцзяна та частини Центральної Азії)

Феншуй (геомантия 风水) – визначення за умовами місцевості найбільш сприятливого місця для могили чи житла

Династії Китаю – періоди правлячих династій, якими окреслюють час створення об'єкту архітектури чи твору мистецтва:

Династія Ся (Xia 夏朝) (близько 2070-1600 р.до н.е.)

Династія Шан (Shang 商朝) (близько 1600-1046 р.до н.е.)

Династія Західна Чжоу (Western Zhou 西周) (1029-771 р.до н.е.)

Династія Східна Чжоу (Eastern Zhou 东周) (770-221 р.до н.е.)

Династія Весни і Осені (Spring and Autumn Era 春秋) (770-476 р.до н.е.)

Період Воюючих царств (Warring states period 战国) (475-221 р.до н.е.)

Династія Цинь (Qin 秦朝) (221-206 р.до н.е.)

Династія Західна Хань (Western Han 西汉) (206 р.до н.е. – 8 р. н.е.)

Династія Східна Хань (Eastern Han 东汉) (25-220 р. (або 581 р.))

Період Троєцарства (Вей, Шу, У 魏蜀吴) (Three kingdoms 三国) (220-265 р.)

Династія Західна Цзинь (Western Jin 西晋) (266-316 р.)

Династія Східна Цзинь (Eastern Jin 东晋) (317-420 р.)

Період Шістнадцяти королівств (Sixteen Kingdoms period 十六国) (304-439 р.)

- Династія Північна Лян (Бей Лян) (Bei Liang 北凉) (401-439 р.)

Епоха Південних і Північних династій (The Southern and Northern Dynasties 南北朝) (386-589 р.)

- Династія Північна Вей (Бей Вей) (Bei Wei 北魏) (386-534 р.)

- Династія Західна Вей (Сі Вей) (Xi Wei 西魏) (532-556 р.)

- Династія Північна Чжоу (Буй Чжоу) (Bei Zhou 北周) (557-581 р.)

Династія Суй (Sui 隋朝) (581-618 р.)

Династія Тан (Tang 唐朝) (618-907 р.)

Епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms 五代) (907-960 р.)

Династія Північна Сун (The Northern Song 北宋) (960-1127 р.)

Влада Гуйцзюнь на прізвище Цао (曹氏归以军政权) (914-1036 р.)

Династія Си Ся (Xixia 西夏) (1038-1227 р.)

Династія Юань (Yuan 元朝) (1271-1368 р.)

Династія Мін (Ming 明朝) (1368-1644 р.)

Династія Цин (Qing 清朝) (1636-1912 р.)

І-цзин (易经) (700 р. до н.е.) – один з канонів конфуціанських п'яти

книжок

Даоцзя (Даосизм) – світське філософське вчення Китаю

Даоцзао (Даосизм) – релігійні філософське вчення Китаю

ВСТУП

Тема дослідження пов'язана з видатним культурним надбанням Китаю кількох династій – храмовим комплексом Цяньфодун («Печера тисячі Будд

千佛洞») поблизу місцевості Дуньхуан (敦煌). Саме тому більш поширеною назвою, під якою унікальні печери (часом їх називають гротами) згадуються в науковій і науково-популярній літературі, є назва печери Дуньхуана, або Могао (кит. 莫高窟, пінь'їнь *Mò gāo kū*. Ірогліф Мо (莫), означає неможливий, нічого немає, Могао грот, тобто, для віруючих немає вищого духовного досягнення, ніж будівництво буддійських гротів), за назвою найбільшої печери комплексу, датованого IV-XIV століттями, який насправді складається з 735 окремих святилищ, прикрашених стінописами і храмовою буддійською скульптурою. Зростання зацікавленості образними концепціями унікального підземного комплексу почалось з початку XX століття і продовжується донині, а частина печер відкрита для відвідування туристами.

Актуальність теми дослідження. Унікальність комплексу Дуньхуана полягає в тому, що це один з найбільш ранніх буддійських комплексів в Китаї, яскравою особливістю якого є унікальний поліхромний фресковий стінопис, а скульптура виступає в ролі його доповнення (на відміну від більш пізніх буддійських храмів Луньмень і Юнган). Загальна площа поверхонь, вкритих стінописом в техніці клейових фарб по сухому ґрунту, становить близько 45000 м².

Протягом тисячолітнього періоду багатьох династій комплекс доповнювався новими гротами, тому по суті перетворювався на наочну енциклопедію стилів буддійської фрески на території Китаю, де також зберігались тисячі унікальних давніх рукописів і трактатів – не тільки релігійних, але й медичних, історичних, географічних, астрономічних, тут було знайдено древні словники, записи народного фольклору, літературні твори і офіційні документи.

Шляхом порівняння конструктивних схем печерних святилищ, їх художньо-образних концепцій, технік виконання стінописів і скульптур можна простежити еволюцію буддійського мистецтва в Китаї від жорсткої

канонічності і символізму зображень в бік реалізму і місцевого колориту під впливом місцевих мистецьких уподобань і вірувань.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Тема дисертації відповідає змісту і основним положенням Венеційської хартії 1964 року, Паризької конвенції про захист всесвітньої і природної спадщини 1972 року, Вашингтонської міжнародної хартії з охорони історичних міст 1987 року, Конвенції про охорону і заохочення форм культурного самовираження 2005 року, Міжнародної конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини 2006 року, а також з науковими програмами Київського національного університету будівництва і архітектури та Краківської політехніки ім. Т. Косцюшки (державні номери реєстрації – «Громадський простір біля пам'яток архітектури - аналіз на вибраних прикладах» – 0220U103849, «Адаптація пам'яток архітектури» - 0220U103850).

Мета дослідження полягає в виявленні національної ідентичності і зовнішніх впливів в архітектурі храмового комплексу Дуньхуана IV-XIV ст.

Завдання дослідження полягають в наступному:

- ознайомитись з джерельною базою і провести натурні обстеження для визначення специфіки процесу розвитку планів, конструкцій і образних концепцій святилищ Дуньхуана на основі поєднання запозичених і місцевих традицій і технік виконання;

- виявити генезу планів і конструктивних схем, аргументувавши поширення певних типів і визначити їх специфіку від династії до династії;

- визначити основні техніки фрескового стінопису і їх витоки та традиційні матеріали;

- проаналізувати композиційні характеристики стінопису з відповідними прийомами;

- аргументувати ступіть регіоналізму в стінописі Дуньхуана;

- проаналізувати модернізацію традицій стінопису Дуньхуана в сучасному китайському мистецтві

Об'єктом дослідження є архітектура храмового комплексу Дуньхуана IV-XIV ст.

Предметом дослідження є національна ідентичність і зовнішні впливи в архітектурі храмового комплексу Дуньхуана IV-XIV ст.

Межі дослідження: хронологічні – IV-XIV ст., територіальні – Китай, провінція Ганьсу, поблизу оази Дуньхуан.

Методи дослідження: для вирішення завдань дослідження було використано такі загальнонаукові методи дослідження, розділені на основні і допоміжні. До групи основних методів дослідження включено: метод натурних обстежень, метод фотофіксації, графо-аналітичний метод, метод визначальних ознак, метод системно-структурного аналізу, метод порівняльного аналізу, експериментальний метод. До групи допоміжних методів віднесено: метод етимологічного (термінологічного) аналізу, метод релігієзнавчого аналізу, метод історичного аналізу і метод математичного аналізу. Основні методи дослідження безпосередньо спрямовані на вирішення поставлених задач дослідження, а допоміжні методи сприяють більш узагальненому і аргументованому формулюванню висновків, оскільки враховують вплив інших чинників.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в наступному:

Вперше:

– на основі опрацьованих джерел і натурних обстежень визначено специфіку процесу розвитку планів, конструкцій і образної концепції Дуньхуана на основі поєднання запозичених і місцевих традицій і технік виконання;

– виявлено генезу планів і конструктивних схем, аргументувавши поширення певних типів і визначивши їх специфіку від династії до династії;

– проаналізовано використання традицій стінопису Дуньхуана шляхом їх модернізації в сучасному китайському мистецтві.

Удосконалено:

- методичні підходи до визначення основних технік фрескового стінопису, їх витоки та традиційні матеріали;
- аналітичні підходи до композиційних характеристик стінопису з відповідними прийомами;
- дослідження композиційних, морфологічних та семантичних особливостей традиційної китайської архітектури і її своєрідність в провінції Ганьсу.

Отримало подальший розвиток:

- визначення ступеню регіоналізму в стінописі Дуньхуана.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані:

- в пам'яткоохоронних і реставраційних інституціях, які займаються дослідженням і збереженням комплексу Дуньхуана;
- в учбовому процесі для навчання студентів-істориків, митців, мистецтвознавців, реставраторів, дизайнерів та архітекторів;
- в туристичній галузі для популяризації комплексу .

Особистий внесок здобувача. Дисертантом особисто проаналізовано генезу планів, конструктивних схем і образної концепції інтер'єрів печерного храмового комплексу Дуньхуана IV-XIV ст., проведено натурні обстеження печер, опрацьовано джерельну базу, систематизовано і структуровано плани і конструкції, аргументовано їх поширення по періодах, визначено регіональну самобутність буддійського стінопису в китайській версії. Результати дисертації є підґрунтям для подальших досліджень печер Дуньхуана, їх збереження та реставрації, а також використання художніх традицій Дуньхуана в сучасному мистецтві Китаю.

Апробація результатів дисертації. Результати досліджень, які викладені в дисертації, були представлені на 8 наукових конференціях, з них 6 – міжнародних, 2 – загальноукраїнські.

Міжнародні наукові конференції: Національна виставка живопису та академічна конференція відомих художників на тему "Дуньхуан

всеосязність", (5.07. 2022 р.), Академічна конференція на тему "форум Яншань-натхнення Дуньхуанських фресок для створення сучасного мистецтва" (17. 05, 2022 р.), Академічна конференція на тему «Дуньхуанський багатоетнічний культурний обмін та змішання» (10-14.08.2022), Міжнародний науково-технічний форум «Архітектура, Дизайн та Будівництво: Інноваційні технології» і в його рамках ІХ Міжнародна науково-технічна конференція «Архітектура історичного Києва. Інноваційні технології в архітектурі та дизайні» (15-16.11. 2023, КНУБА, м.Київ), ІV Міжнародна науково-практична конференція «Філософія науки, техніки і архітектури в гуманістичному вимірі» (10-11.11.2023. КНУБА, м.Київ), the First International Scientific and Practical Conference "Military threats and ways to overcome them" (25.10. 2023, KNUCA, Kyiv).

Всеукраїнські конференції: Всеукраїнська конференція «Література в мультикультурному дискурсі» (6.04.2023, м. Полтава), XV Всеукраїнська наукова конференція «Сучасна архітектурна освіта: відбудова та розвиток в європейському контексті (23.11. 2023, КНУБА, м.Київ)

Публікації. Результати дисертації були опубліковані в 13 наукових працях: в фахових наукових виданнях України – 5 статей, з них 1 у співавторстві, в іноземних фахових виданнях, які входять до наукометричної бази SCOPUS та Web of science – 4 статті, з них 4 у співавторстві, 4 тези наукових доповідей.

Структура і обсяг роботи. Дисертація складається з анотацій (19 стор.), зі словника спеціальних термінів (2 стор.), вступу, трьох розділів з висновками до них, загальних висновків та додатків. Загальний обсяг роботи з анотаціями – 228 сторінок, з них 135 сторінок основного тексту, 29 ілюстрацій, 34 сторінки списку використаних джерел (205 найменувань), додатки на 5 сторінках.

РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ СТАНУ ДОСЛІДЖЕННЯ І ІСТОРИЧНА ПЕРІОДИЗАЦІЯ ПЕЧЕРНОГО ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ ДУНЬХУАНА

1.1. Аналіз існуючих досліджень печер Дуньхуана

Оскільки мистецтво печер Дуньхуана досліджено багатьма вченими, з метою виявлення аспектів представленої дисертації опрацьовувалась більш широко джерельна база. Джерела, які не стосуються безпосередньо Дуньхуана, однак є важливими для проведення досліджень, представлені кількома групами:

- загальні питання традиційної китайської філософії і пануючих релігійних вчень [4, 11];
- традиційне китайське мистецтво і архітектура [2,3,6,9,12,23];
- міжнародні і національні правові документи [7];
- видання з реставрації [5,8];
- наукометричні англомовні джерела [13-22].

Зокрема, питаннями китайської філософії і пануючих релігійних вчень займався Chen Y. [11], серед публікацій, присвячених традиційному китайському мистецтву і архітектурі, варто виділити праці китайських дослідників Лоу Чинсі [6] і Цай Янсінь [9]. Тема дисертації відповідає міжнародним правовим документам, які регламентують пам'яткоохоронну і реставраційну діяльність в країнах світу, тому була опрацьована Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць [Венеціанська хартія] [7]. Оскільки питання аварійного стану пам'яток передбачають обмін досвідом між різними реставраційними школами, було опрацьовано викладений і проаналізований досвід корпорації «Укрреставрація», здійснений М. Орленком [8]. Блок сучасних наукометричних джерел представлений статтями Giaccone D., Fanelli P., Santamaria U. [13], Fuwei Yang, Binjian Zhang, Qinglin Ma [14], Ivashko Yulia, Kuzmenko

Tetiana, Li Shuan, Chang Peng [15], Ivashko Yulia, Kuśnierz-Krupa Dominika, Peng Chang [16], Ivashko Yulia, Chernyshev Denys, Chang Peng [17], Orlenko Mykola, Ivashko Yulia [18], Orlenko Mykola, Ivashko Yulia, Dyomin Mykola, Dmytrenko Andrii, Chang Peng [19], Pujia L. [20], Spiridon P., Sandu I. [21], Spiridon P., Sandu I., Stratulat L. [22], I.Sandu, Gy. Deak, Y. Ding, Y. Ivashko, A.V. Sandu, A. Moncea, I.G. Sandu [150].

Серед сучасних українських досліджень варто назвати М. Дьоміна, А. Дмитренко, О. Заварзіна, Ю. Івашко, М. Орленко, Т. Кузьменко, Д. Чернишева, які досліджували історичні китайські сади, трансформацію європейського модерну на території Китаю і модернізацію національних форм в сучасній архітектурі Китаю.

Враховуючи унікальну роль художньо-образної концепції Дуньхуана, була опрацьована широка джерельна база з метою виявлення аспектів, які потребують подальшого вивчення (Рис.1.1, 1.2).

Опрацьовані китайські наукові джерела по двох групах. Перша – це дослідження Дуньхуана, друга – це джерела, які доповнюють тему дисертації, бо присвячені питанням традиційних релігійно-філософських традицій, мистецтва і архітектури Китаю.

Перша група джерел найбільш розгалужена. Насамперед опрацьовувались китайські джерела, присвячені дослідженню печерного комплексу Дуньхуана. Це праці Жэнь Лань [1], Benli L., Wanyue P., Haidong L., Jianjun Q [10], Yan Yanliang [51], He Shan[52], Duan Wenjie [53, 57, 59,60, 84, 111-115,118], Hu Tongqing [62], He Shan [63], Dunhuang Research Institute [65], Zhao Shengliang [66], Ма Вей, Мен Чжун [71], Пань Цзиньши [73], Фу Цзюньлянь, Чжен Ацай [74], Лі Дефань [75], Чжан Чжун [76], Чжао Шенлянь, Фан Цзиньши, Дай Чуньян, Чжан Юаньлинь [79], Жао Цзун-І [80], Цзи Сяньлин, Жао Цзун-І [81], Жень Цзи-юй [82], Лі Юй [85], І Цуньго [87], Нін Цян [88,89], Чан Шухун [90, 95, 96, 105,190-196], Чжоу Дачжен [91], Чжен Бінлінь і Ша Утянь [92], К.Белл [97], Guo Zongshu [55], Huang

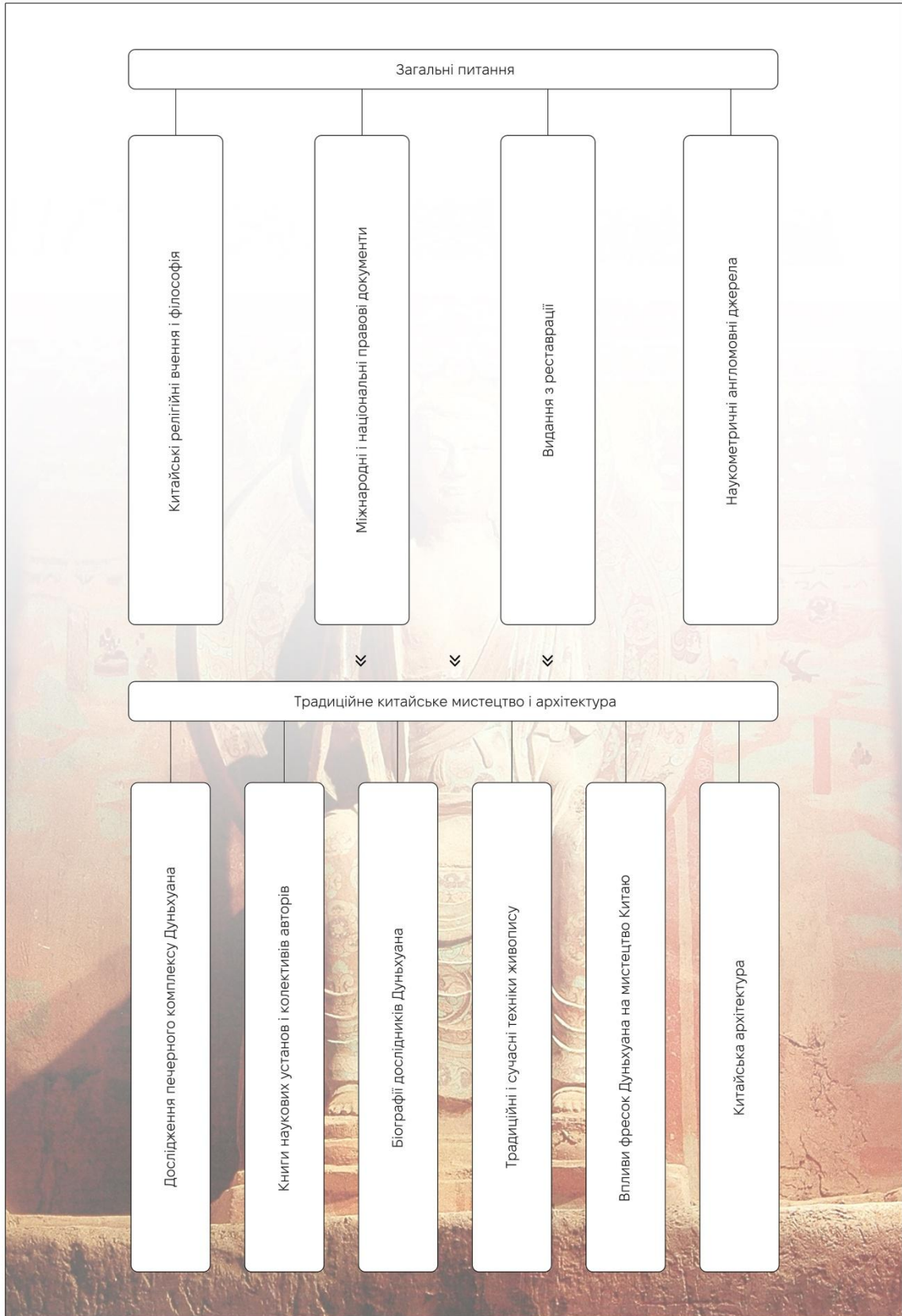


Рис.1. 1.Аспекти дослідження Дуньхуана

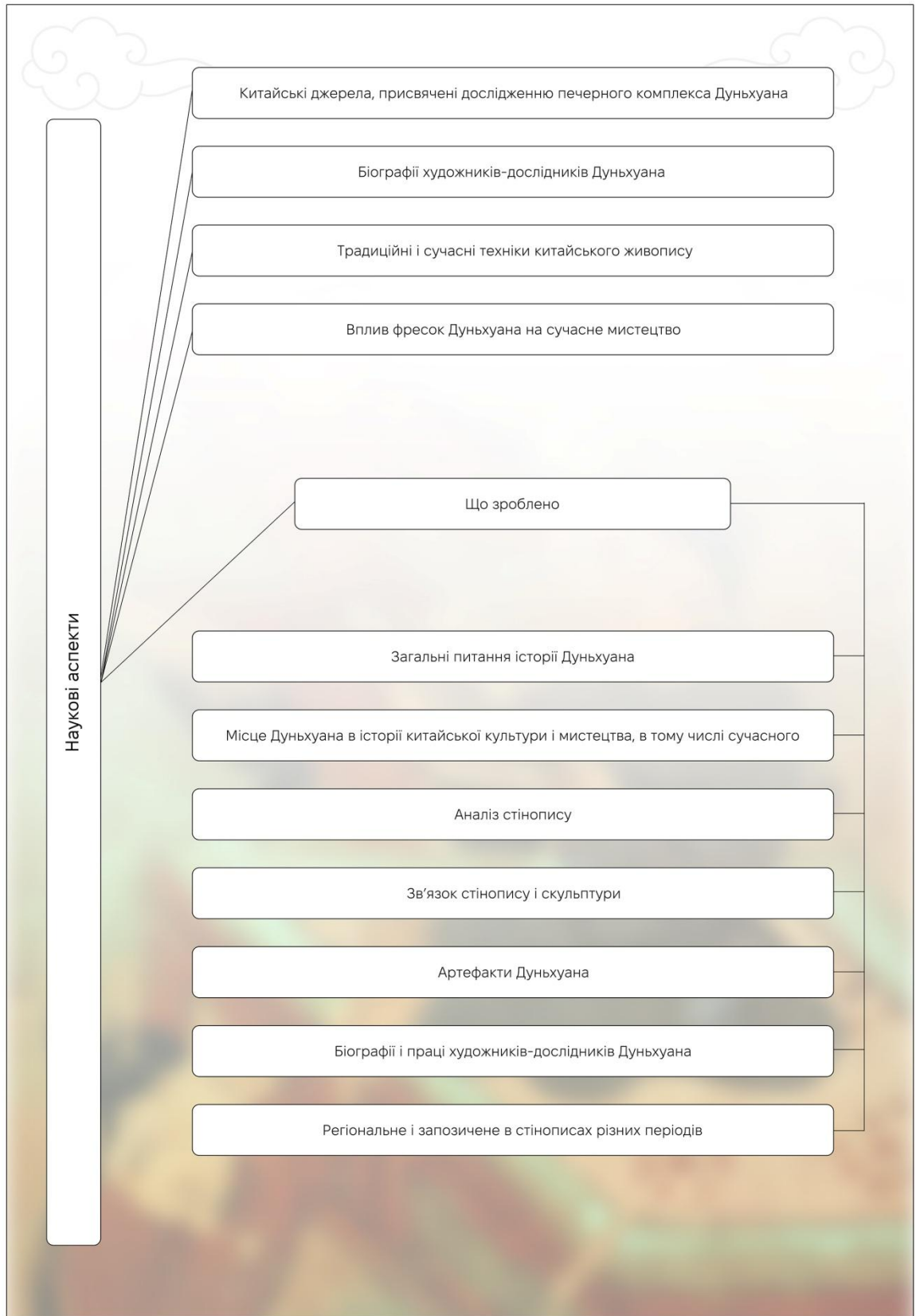


Рис. 1.2. Тематика наукових досліджень Дуньхуана

Yongwu [56], Xie Shengbao, Ling Yuan [58], Zhao Shengliang [61, 66], Е Цзюнь, Ян Фусюе [78].

Опрацьовувались книги, видані спеціалізованими науковими установами чи колективами авторів [67-70, 72, 77, 78, 83,86, 93, 99, 101, 103, 106,108, 110].

Окрема група публікацій присвячена життєписам відкривачів світу фресок Дуньхуана – художників, які присвятили життя вивченню і копіюванню стінописів Дуньхуана – книги Се Цзясяо [98], Гао Ян, Мейцю Шенсі, Мое Мен [100], Ба Дун [102], Лі Юнцяо [104].

Опрацьовувались книги, присвячені традиційним і сучасним технікам живопису [94, 107, 116, 117, 119].

Дослідженням комплексу Дуньхуана присвячена велика кількість наукових статей. Зокрема, це статті Tian Jing [120], Cen Zhongmian [121], Wang Zongwei [122], Li Dexian [123], Li Kunjian [124], Yang Xining, Du Yitao, Zhao Shucheng [125], Li Hu [126], Hong Yiran [127], Wang Xun [128], Yan Tingliang [129], Wang Fanzhou, Xu Xianglin [130], Zhu Bin [131], Wang Zhipeng , Wei Ping [132], Ding Yang [134,151,152,156], Li Zhengyu [135], Shi Weixiang [136], He Shizhe [137], Ning Qiang [138], Wang Bomin [139], Akira Miyaji [140], Zheng Yu [141], Zhang Yuanlin [142], Qu Yanhua [143], Qu Yin [144], Li Qiqiong [145], Gu Qiuyu [146], Zhao Xiaoxing [147], Zhang Yuhui [148], Lin Yandong [149], Yu Xin [153], Hong Yiran [155], Lin Haikun [157], Wang Jingbo and Zhu Guoli [158], Yang Fuxue [159], Fang Guangxuan [160], Дуань Венъцзе [161,199-201], Ху Чаоян, Ху Тунцин [162], Гао Сін [163], Ма Чженьлун, Чжу Лілі [164], Цзян Інхун [165], Вей Пенцзу [166], Ян Ган, Ян Сяньпин [169], Фань Менцзяо [170], Сян Шицянь [172], Чжан Менмен [176], Цзян Лі [177], Лі Дунфен [178], Чжоу Дачжен [180], Се Шенбао, Се Цзин [183], У Цзожень [186], Чень Сянбо [187], Гу Биншу [197], Ван Цзе, Чжао Шенлянь [189], Лі Тинхуа [198], Лі Цицюн [202].

Частина статей в спеціалізованих виданнях присвячена впливам фресок Дуньхуана на мистецтво Китаю, в тому числі на сучасне мистецтво. Це статті

Цзян Хайцзюнь [167], Чжу Цицян, Чжан Шуву [168], Юй Жицзи, Инь На [171], Бао Яньжун [173], Гао Вейхуа [174], Ян Денфен [175], Ма Хунцин [179], Юй Пубао, Юй Цзядун [181], Лі Сунчай [182], Чжао Шенлян [184], Лінь Му [185], Хоу Лімін [188], Цюй Яньхуа [203], Лю Бо і Чжао Шенлян [204].

В цих працях досліджувались такі аспекти:

- загальні питання, пов'язані з історією храмового печерного комплексу Дуньхуан;
- місце Дуньхуана в загальній картині розвитку китайської архітектури і мистецтва;
- аналіз стінопису - періодизація, сюжети, живописні техніки;
- скульптури гротів Дуньхуана і їх зв'язок з тематикою стінопису;
- артефакти Дуньхуана;
- біографії видатних дослідників Дуньхуана і їх дослідження стінопису та скульптур;
- запозичені і місцеві впливи в формуванні образної концепції храмових святилищ Дуньхуана;
- аналіз змін в художньому оздобленні святилищ на різних періодах;
- вплив мистецтва Дуньхуана на розвиток китайського мистецтва, в тому числі сучасного мистецтва.

Друга група китайських досліджень теж розгалужена.

Дослідженню китайської архітектури займались Wang Naolu [24], Ан Хуайци (An Huaiqi) [37], Лю Дунчжень (Liu Dunzhen) [38], Пяо Юн (Qiao Yun) [46], Сяо Мей (Xiao Mei) [39], Чжу Гуан Юй (Zhu Guangyu) [109].

Були опрацьовані праці Тянь Чжаоци (Tian Zhaoqi) [36], Хе Сяосін (He Xiaoxin) [45], Цзинь Циксін (Jin Qixin) [47], Цзи Чжаофен (Ji Zhaofeng) [42], Цин Лі (Qin Li) [12], Чен Цзанью (Cheng Jianju) [25], Чен Шоусян та Лю Пінцзин (Chen Shouxiang, Lu Pinjing) [44], Чжен Пейгуан та Ван Чжиін (Zheng Peiguang, Wang Zhiying) [43], Чжоу Шень Є (Zhou Zhenhe) [48], Ding Mingyi [49], Лін Вушу [50].

До цього блоку слід віднести джерела колективу авторів [26-35, 40-41, 98].

Широкий огляд джерел дозволив визначити аспекти, які вимагають поглибленого дослідження:

- слід чітко сформулювати перелік поширених релігійних і світських сюжетів Дуньхуана і простежити по конкретному сюжету, як відбувались його зміни, аргументувавши висновки візуальним рядом;
- порівняти між собою тенденції в зміні конкретних сюжетів, чи це були однакові явища і в цьому вони полягали;
- проаналізувати проблеми, пов'язані зі збереженням і реставрацією фресок Дуньхуана;
- дослідити вплив мистецтва Дуньхуана на сучасне мистецтво Китаю.

1.2. Історична періодизація храмового комплексу

Гроти, або печери, Дуньхуана мають назву за назвою давнього округу Дуньхуан і включають найвідоміші гроти Могао, західні гроти з Тисячами Будд (Сіцяньюфодун 西千佛洞), східні гроти з Тисячами Будд (Дунцяньюфодун 东千佛洞), грот із п'ятьма храмами (Угемяошику 五个庙石窟), грот Юйлінь (Юйліньку 榆林窟). Всі разом вони утворюють комплекс гrotів Дуньхуана з унікальними фресками і скульптурами. Гроти Дуньхуана вважаються одними з чотирьох основних гrotів-комплексів в Китаї.

Фрески Дуньхуана не були широко відомі до кінця правління династії Цин (22.06.1900), про них знали лише місцеві жителі-буддисти, фрески були пошкоджені, іноземні загарбники викрали десятки тисяч артефактів.

Поява унікального фрескового стінопису Дуньхуана пов'язана з поширенням в цьому регіоні буддизму, причому ці процеси переслідували передусім політичні і ідеологічні цілі, оскільки прихильність до певної релігії визначалась виключно релігійними поглядами правителя. Буддизм,

запозичений Китаєм з Індії, без перешкод злився з традиційними китайськими вченнями даосизму (道教) (релігійного і світського) і конфуціанства.

Саме тому запозичене буддійське мистецтво не сприймалося як чужорідне і поступово стало основним в мистецтві печер Дуньхуану – як в стінописі, так і в скульптурі. Буддисти були ініціаторами перетворення гротів на місця релігійних відправ і власних жител: ця традиція виникла в Дуньхуан Могао з 3-4 ст. н.е. З поширенням буддизму на території Китаю мистецькі традиції в стінописі і ритуальній скульптурі і барельєфах поширились на територію Центральних рівнин Китаю.

Буддизм потрапив на територію країни з усталеними місцевими вченнями даосизму і конфуціанства, на яких засновувався і суспільно-політичний устрій, і культурно-мистецька платформа. Водночас, буддизм, який прийшов з Індії, мав свою власну сформовану культурно-мистецьку платформу, тому на початкових етапах сприймався місцевим населенням як екзотичне чужорідне явище. Втім, при підтримці правлячих кіл буддійське мистецтво почало активно впливати на мистецтво Китаю, тим більше, що воно не вступало в протиріччя з місцевими релігіями.

Попри те, що по мірі поширення буддизму розвиток безпосередньо храмів був більш активним, ніж гротів, можна говорити про дві лінії розвитку буддійських культових споруд, які йшли паралельно. Буддійське мистецтво гротів (печер) Дуньхуан досягло максимального розквіту в епоху Тан (618-907 р.), коли їх кількість налічувала більш як 1000 гротів.

На ранніх етапах буддійський стінопис знаходився під безпосереднім впливом індійської фрески і мистецтва в цілому, тому відзначався певним реалізмом. Первісною причиною поширення буддійського фрескового стінопису була необхідність наочного пояснення населенню змісту релігійної доктрини сутр, тобто сприяння впровадженню нового вчення в маси. Це доводить зміст ранніх фресок Дуньхуана, присвячених біографії Будди (так

званий «Родовід Будди» 故事画): «Годування тигра Шак'єю відреченням свого тіла» (萨埵那舍身饲虎), «Рятування голубів різанням свого тіла» (尸毗王割肉救鸽), «Дев'ятикольорові олені» (九色鹿舍己救人), «500 розбійників стають Буддами» (五百强盗成佛) та ін. По суті, ці ранні фрески виконували роль ідеологічної пропаганди на тлі важких умов життя населення і декларували певні ідеали добра і зла.

Втім, протягом генези стінопису Дуньхуана стає відчутнішим відхід в бік реалізму, удосконалюються.

Варто зазначити, що півторатисячолітня історія стінопису Дуньхуана демонструє зміни, які відбувались поступово. На ранніх періодах це був сіюйський стиль з досить умовним і архаїчним зображенням фігур – чи з оголеним торсом, чи в одязі «гуй-цзи» (龟兹 санскрит-*kucina*, Східний Туркестан). Цей стиль безпосередньо вплинув на стиль живопису на Центральних рівнинах Китаю, який максимально розвинувся в добу Суй і Тан.

Первісно назва «Дуньхуан» згадується в доповіді китайського мандрівника і дипломата Чжан Цянь (张骞 помер в 114 р. до н.е.) імператору династії Хань-у-ді (汉武帝). Вважається, що ця назва – це китайська транскрипція назви «Дуньхун» (敦薨) мовою місцевого етносу (дун – великий, хуан – процвітаючий).

Стінопис Дуньхуана, заново відкритий китайському суспільству і світу на початку ХХ століття, відіграв надзвичайно важливе значення в період, коли національні витoki мистецтва занепали і натомість були поширені західноєвропейські мистецькі тенденції, оскільки місцеві художники побачили в копіюванні древніх фресок можливість відродити втрачені традиції, але вже на новому рівні.

Сьогодні образна концепція печер Дуньхуана (стінопис в поєднанні зі скульптурою) вважається визнаною квінтесенцією національного стилю, тому вона стала джерелом натхнення для багатьох китайських митців

сучасності, які запозичують сюжети, художні прийоми, колористику і творчо переосмислюють їх.

Отже, відкриття на початку XX століття унікального мистецтва Дуньхуана докорінно змінило національні методи художньої творчості і відкрило нові можливості для розвитку нових ліній національного мистецтва.

Більше того, окремі твори мистецтва Дуньхуана були безпосередніми зразками сучасних творів: варто згадати створений під впливом скульптури «Гуаньїнь з тисячами рук» (千手观音) в 3 гротах Гаомо сучасний китайський танок «Рука з мечем Гуаньїнь», сучасну танцювальну драму «Квітковий дощ на Західній дорозі» (Flower Rain on the Silk Road 丝路花雨), гроти Дуньхуана стали темою багатьох літературних творів і творів живопису. Важливою місією Дуньхуана в сучасних умовах є його перетворення на головну туристичну принаду провінції Ганьсу (甘肃省).

Стінописи Дуньхуана представлені більш як в 100 гротах Могао, датовані періодами Суй (Sui 隋代) (581-618 р.), пізньої Тан (Tang 唐代) (618-907 р.), П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms 五代) (907-960 р.) і Північна Сун (The Northern Song 北宋) (960-1127 р.). Оскільки правителі активно підтримували буддизм і фінансували оздоблення гротів, поряд з релігійними сюжетами є їх світські зображення (Рис. 1.3). В період Юань (Yuan 元代) (1271-1368 р.) кількість новостворених гротів зменшується, їх стає лише 8.

Основним періодом тривалістю в 460 років, називають час від епохи П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.) до династії Юань (Yuan) (1271-1368 р.). Після періоду Юань влаштування нових гротів як місць релігійного поклоніння припинилося, а сам печерний храмовий комплекс поступово занепав.

На сьогодні мистецтво Дуньхуана, яке часто називають мистецтвом гротів Могао, налічує 735 гротів з 45000 кв.м фрескового стінопису IV-XIV ст., більш як 3000 кольорових скульптур і п'ять дерев'яних будівель

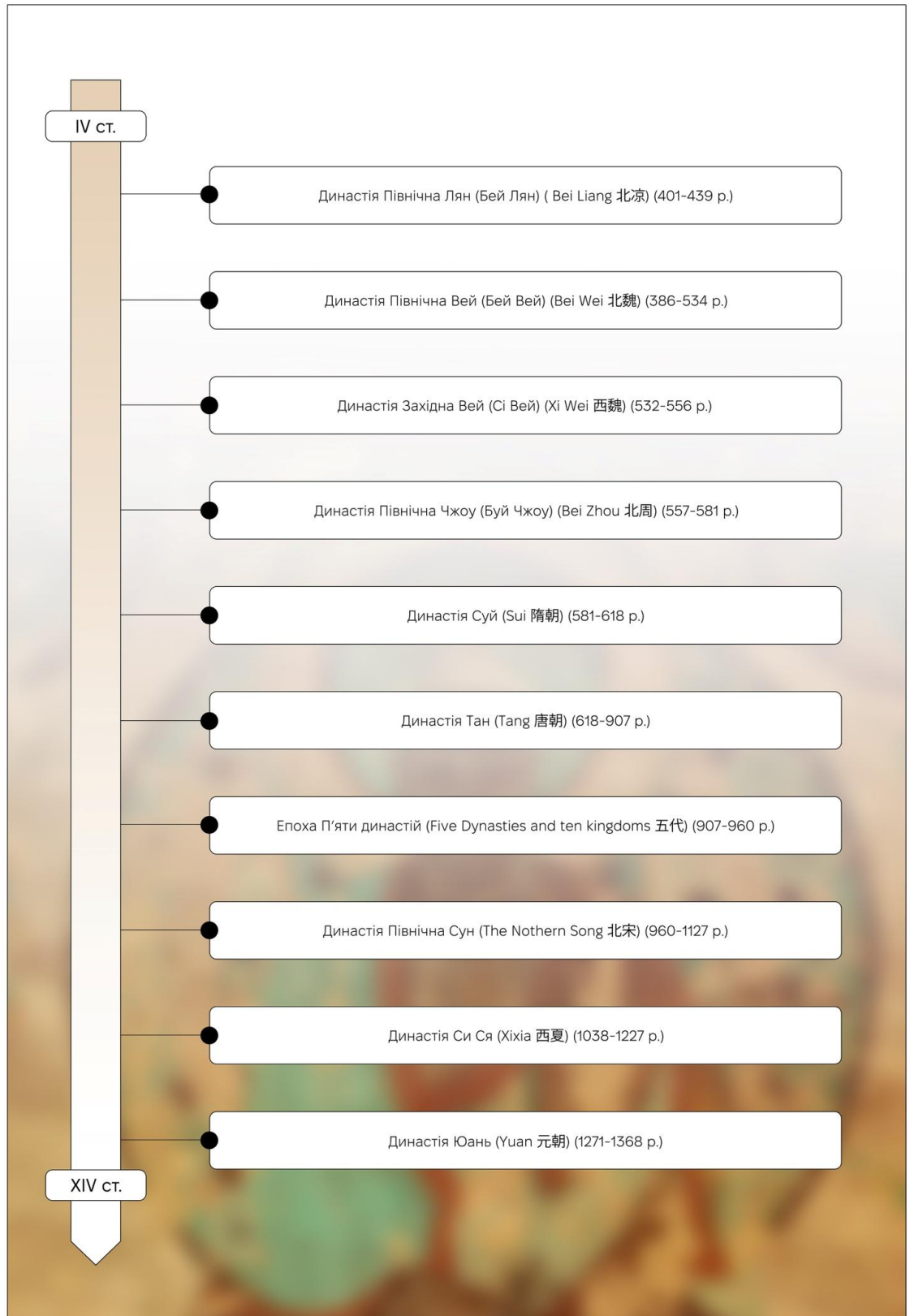


Рис. 1.3. Династії Китаю

періодів Тан і Сун. Добою династії Північна Лян (Бей Лян) датовано три гроти, Північна Вей (Бей Вей) – дванадцять гротів, Західна Вей (Сі Вей) – десять, Північна Чжоу (Бей Чжоу) – п'ятнадцять, в епоху Південних і Північних династій (або шістнадцяти царств 十六国时期) – сім гротів, в епоху Суй – сімдесят сім, в епоху Тан – більш як тисячу, з яких збереглося лише двісті тридцять два гроти, в епоху П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.) – тридцять три, в епоху Сун (The Northern Song) (960-1127 р.) – сорок три (перебудовано двісті сорок вісім), в епоху Си Ся (1038-1227 р.н.е.) – вісімдесят два, в епоху Юань (Yuan) (1271-1368 р.) – десять гротів. Аналіз періодизації появи нових гротів свідчить, що до періодів Суй і Тан кількість гротів була відносно невеликою і збільшувалась не надто швидко, натомість в добу Суй (Sui) (581-618 р.) і особливо Тан (Tang) (618-907 р.).

В Юй лінь ку (榆林窟) від династії Тан до династії Цин було вирито сорок три гроти, площа розповсюдження становить 112 850 квадратних метрів, а загальна площа фрески - 4200 квадратних метрів. Тут є 10856 фресок з намальованими Буддами і діаграмами Дао, а також 244 барвисті статуї Будд і Дао. Три гроти належать в Тан, вісім в Удей (П'яти династій 五代), тринадцять в Сун, чотири з періоду Си Ся до Юань, дев'ять в період Цин (Qing).

В Си цянь фо дун (західні гроти Тисячі Будд 西千佛洞) – двадцять два гроти, тут налічується 34 існуючі кольорові скульптури і більше 800 квадратних метрів фресок, де один грот датований епохою Північна Вей, один – епохою Західна Вей, чотири - епохою Чжоу, два епохою Суй, сім епохою Тан, з Си Ся до Юань два гроти.

В Дун цянь фо дун (східні гроти Тисячі Будд 东千佛洞) двадцять три гроти знаходиться, дев'ять з яких прикрашені стінописом і скульптурою, перыоду СиСя є 5 печер, 1 печера епохи Юань та 3 печери династії Цин, загальна площа фресок становить 486,74 квадратних метра.

В У ге мяо ши ку (гротах з храмами 五个庙石窟) є дев'ятнадцять гrotів, чотири з яких – зі стінописом. Первісно ці гроти датовані завершальним періодом Північних династій (Northern Dynasties) (420-589 р.), пізніше їх перебудовували в епохи Си Ся і Юань. Три гроти датовані епохою П'яти династій (УДей) і Сун (в період 848-1026 рр.).

До поширення і розвитку жанру буддійського канонічного мистецтва ранг мистецтва в Китаї був нижчий, ніж ранг каліграфії (书法) і літератури. Існує думка, що поширення буддійського мистецтва якраз і підняло стінопис і скульптуру на щабель високого мистецтва.

Розмаїття стилістичних і ідеологічних нашарувань в стінописах печер Могао пояснюється частою зміною адміністративно-територіальної приналежності і зміною правлячих династій. В епохи Ся (Xia) (близько 2146-1675 р.до н.е.), Шан (Shang) (близько 1675-1029 р.до н.е.), Чжоу (Western Zhou) (1029-771 р.до н.е.) Дуньхуан належав до Гуачжоу (Guazhou 瓜州). В епохи Воюючих царств (Warring states period) (475-221 р.до н.е.) і династії Цинь (Qin) (221-206 р.до н.е.) тут тривають активні військові дії.

В перші роки правління династії Західна Хань (206 р.до н.е. – 25 р. н.е.) на ці землі вторглись гунни (Сюнну 匈奴). Після вступу на трон імператора Хань-у-ді (汉武帝) в 111 р. до н.е. він перейменував округ Цзюцюань (酒泉) на округ Дуньхуан. Територія округу була великою і контролювала шість повітів. Відомо, що через Дуньхуан здавна проходив Шовковий шлях.

Поступово Дуньхуан як ворота на Схід став колискою буддизму в регіоні Хесі (Коридор Хесі, Гансуйський коридор 河西地区 / 走廊). Багато уродженців Дуньхуана – ченці, мандрівники, письменники, перекладачі буддійських священних книг китайською мовою відвідували Індію, що також сприяло укоріненню буддизму на цих територіях. Відомо, що в 366 р.н.е. чернець Ле Цзюнь (乐尊和尚) влаштував перше буддійське святилище, яке фактично поклало початок храмовому комплексу Дуньхуана в горах Санвей (三危山) в долині Дацюань (大泉河谷).

Хоча ми будемо надалі використовувати звичну назву комплекс Дуньхуан, варто зазначити, що досить широко використовують термін печери Могао, за назвою однієї, найбільшої з них.

Відносно походження назви грота Могао існує кілька версій. Згідно однієї з них, первісна назва була Могаоку (пустельний високий грот 漠高窟), тобто «Високо в пустелі» (沙漠的高处), і печера використовувалась дзен-буддійськими ченцями для медитації. Згідно другої, легендарної, версії назва походить від слів Будди про те, що нічого немає вище зведення буддійських печерних гrotів, тобто для прихильників буддизму саме це є основною метою життя.

В період Троє царства (Вей, Шу, У) (Three kingdoms) (220-265 р.), Західна Цзинь (Western Jin) (265-317 р.), Північна Лян (401-439 р.), Північна Чжоу (557-581) регіон Хесі перетворюється на важливий осередок культури Північного Китаю, Дуньхуан став культурним центром Лянчжоу (місто涼州). В часи правління імператора Чжан Цзюнь (张骏 307-346) з династії Лян Дуньхуан перейменовують на Шачжоу (沙洲). В 400 р.н.е. правитель династії Лян Лі Хао (李暠 351-417) заснував державу Західна Лян, захопив Дуньхуан і став його володарем. Згодом ця територія перейшла до династії Північна Лян (401-439), пізніше – до династії Північна Вей (439-534). За часів династії Північна Вей в гротах Могао було вирито 13 печер.

Момент розквіту Дуньхуана в часи перетворення Шовкового шляху на головний шлях на захід, до країн Центральної Азії, Західної Азії і навіть Європи, з Сіюй (Західної землі) до Центральних рівнин Китаю припав на періоди Хань (Western Han) (206 р.до н.е. – 25 р. н.е.), Тан (Tang) (618-907 р.) і Сун (The Northern Song) (960-1127 р.).

В свою чергу, оскільки Дуньхуан в силу історичних подій опинився на торговому шляху, це призвело до появи тенденції мультикультуралізму, коли на нього активно впливали традиції інших країн і регіонів Китаю: тут зішлись буддійська культура в її індійській версії, культура Центральних

рівнин Китаю, культура Західної Азії і Центральної Азії, що дозволяє об'єктивно розглядати Дуньхуан як точку перетину Китаю з іншими державами. Підтвердження саме такої ролі Дуньхуана знайшло відображення і в фресковому стінописі (верхня частина грота 296).

Коли ця територія попала під володіння династією Суй (581-618 р.), цей період відзначився змішуванням культур переселенців з різних регіонів. Імператор династії Суй Ян Цзянь (隋文帝杨坚 541-604) був прихильником буддизму, він був автором наказів про зведення ритуальної ступи з останками Будди (舍利塔). Така прихильність правителя до буддизму не могла не позначитись на активізації влаштування нових печерних святилищ в Дуньхуані: за тридцять сім років правління династії Суй було влаштовано сімдесят сім печер, великого масштабу, прикрашених фресками і скульптурами.

Негативно позначились на існуванні Дуньхуана негаразди останніх років правління імператора династії Суй Янді (Ян Гуан隋炀帝杨广 569-618), коли Дуньхуан кілька разів переходив з рук в руки завойовників. Згодом ці землі перейшли у володіння династії Тан (618-907 р.) і це сприяло розквіту Дуньхуана. В період Тан було вирито понад тисячу нових печерних святилищ, з яких до сьогодні збереглося двісті тридцять два, з стінописом і скульптурами високого рівня майстерності. Саме в добу Тан в 645 р.н.е. чернець і перекладач буддійських текстів Сюань Цан (玄奘) здійснив подорож до Індії, звідки повернувся з буддійськими реліквіями.

Епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.) і Північна Сун (The Northern Song) (960-1127 р.) відзначились появою більш як ста нових печер, однак серед цієї кількості були і старі «династійні» печери, реконструйовані і перефарбовані. Правителі Дуньхуана родини Чжан (张义潮家族) і Цао (曹议金家族) були апологетами буддизму і фінансували влаштування нових печерних святилищ, де можна побачити їх портрети як ктиторів-благодійників (донатор, годувальник 供养人).

Попри зміну династій від пізньої Тан до П'яти династій і Північна Сун, спостерігалась спадкоємність традицій в стінописах та скульптурах, однак рівень художнього виконання був нижчим. До досягнень слід віднести розвиток пейзажного стилю «гори-води» (шань-шуй, пейзаж 山水画) в релігійній фресці, що закріпило за цим жанром назву традиційного буддійського пейзажного жанру (готи 61 і 98). Саме в такому трактуванні його застосовували як в буддійському стінописі, так і в тушовому живописі (水墨画) і навіть в китайському ландшафтному дизайні, де існували прямі відсилки як до відомих віршів, так і до живописних жанрів.

Із заснуванням династії тангутів Си Ся на початку XI століття продовжується розвиток буддійських мистецьких традицій, оскільки представники цієї династії сповідували буддизм, не виключали китайську культуру. В період Си Ся печери Могао і Юйлінь підтримувались в належному стані включно зі стінописом, скульптурою і артефактами. Добою Си Ся датовані сімдесят сім печерних святилищ, причому в основному це були печери ранніх періодів, однак змінено їх оздоблення. Це пояснює спадкоємність стилів стінопису доби Си Ся з попередніми періодами. Втім, в добу Си Ся з'являються нові образи – царства Хой-Ху (уйгури 回鹘), включно до кінця правління династії Си Ся на фресках Дуньхуана з'явилися зображення тибетської езотеричної системи пізнього буддизму Ваджраяна (тантричний напрямок буддизму, таємна школа, Мі-Цзун 密宗). Правління династії Си Ся було перервано монгольським завоюванням 1227 року.

Наступним володарем цих земель стала монгольська династія Юань, яка здійснювала розширення своїх володінь на захід, і ці походи проходили через Дуньхуан. Період Юань (1271-1368 р.) ознаменувався економічним і культурним розвитком Дуньхуана і розвитком торговельних відносин з Сіюй (Західний край 西域). Відомий факт подорожі Марко Поло (马可波罗) до Центральних рівнин Китаю через Дуньхуан.

Оскільки правителі Юань сповідували буддизм, вони також підтримували розвиток комплексу Дуньхуан, однак кількість нових печерних святилищ в період їх правління невелика, лише вісім. Це принципово інший тип печер в порівнянні з попередніми періодами, виникли квадратні гrotи з круглою формою вівтаря Будди. Оскільки це була чужоземна правляча династія, це позначилось на стилі стінопису, де фрески (як і скульптури) пов'язані з тибетською Ваджраяною, як це було і в попередньому періоді Си Ся (гrotи 3, 61 і 465).

Період Юань був останнім періодом в історії розвитку і використання комплексу Дуньхуана, після чого почався багатомісячний період його занепаду.

В період правління династії Мін ці землі набувають виключно військово-стратегічного значення оборони північно-західного кордону імперії, жителів переселяють на землі внутрішнього Китаю, а територія Дуньхуана занепала.

Відродження Дуньхуана почалось лише при наступній династії Цин, коли після 1725 року сюди почало повертатись населення. В 1760 році повіту було повернуто попередню назву Дуньхуан.

Відкриття унікального печерного комплексу Дуньхуана відбулось завдяки даоському діячеві Ван Юанлу (道士王圆篆 1849-1931), який в 1897 році відвідав печери і почав агітувати людей профінансувати розчищення закинутого комплексу. Аби захистити печери від остаточного знищення, він навіть звертався до імператриці Цисі (1835-1908). В 1900 році на зібрані кошти він найняв місцевого жителя для очистки від піску гrot 16 і знайшов за стіною приховану секретну кімнату «Цан-цзи-дун» (Сховище сутр 藏经洞) з більш як 50 тисяч буддійських свитків і інших культурних реліквій. Втім, значна частина цих артефактів попала в руки іноземців, що пояснювалось нестабільною ситуацією наприкінці періоду правління династії Цин на початку ХХ століття.

В часи Китайської Народної Республіки, коли охорона, реставрація і популяризація унікальної спадщини Дуньхуана стала урядовою програмою.

1.3. Характеристика давньокитайського стінопису

Надалі ми підкреслимо той вплив, який справили традиції давньокитайського стінопису на мистецтво Китаю включно до сучасності. Водночас, цей вплив не був одностороннім: так само і традиційні техніки живопису впливали на стиль і техніки стінопису, що помітно на прикладі того, як під впливом мистецьких технік Центральних рівнин Китаю відбувалась трансформація стилю буддійського канонічного стінопису печерних святилищ Дуньхуана.

Також слід зазначити, що китайська версія буддійського стінопису Дуньхуана поступово утворилась шляхом взаємодії кількох складових: зовнішньої (запозичені традиції і техніки буддизму Індії, а згодом і тибетського буддизму в періоди Си Ся і Юань) і внутрішньої (місцеві міфологічні уявлення, даосизм, традиції і техніки Центральних рівнин Китаю).

Тут слід зазначити, що місцеве вчення даосизму з його підкресленням особливої ролі Всесвіту як виразника ідеальної гармонії, конфуціанство (儒家) з системою морально-етичних норм життя суспільства не суперечили запозиченому буддизму, натомість «доповнювали» його, що наочно помітно в стінописах Дуньхуана пізніх періодів.

Традиція влаштування стінописів в Китаї відома ще в до-буддійський період, зокрема, це ритуальні стінописи поховань із зображенням певних символів і міфологічних сюжетів. Часто в такому підході вбачають єдність з іншими древніми цивілізаціями, наприклад, з Давнім Єгиптом, засновуючись на тому, що в уяві древніх життя не закінчувалося фізичною смертю і подальше існування було в іншому просторовому вимірі, населеному

божествами і міфічними істотами, тому до зустрічі з ними душу померлого треба було приготувати.

Спільним для всіх древніх цивілізацій є поширення так званих анімістичних вірувань, коли надприродними силами наділялись сили природи, або природні явища зображувались в образах міфічних істот чи божеств. Такі ж властивості спостерігаємо в давньокитайському стінописі з повою символічних зображень трьохлапої ворони (三足乌) як образу сонця, жаби (蟾蜍) як образу місяця, небесного володаря Фусі (легендарний перший правитель Китаю 伏羲), і його сестри Нюйва (одна з великих богинь даоського пантеону, творця людства, рятівниця світу від потопу, богиня сватання та шлюбу 女娲) з людськими головами і зміїними тілами. Натомість з приходом буддизму акцент зміщується: замість міфологічних надприродних істот виразниками величі і надприродних здібностей стають Будда і бодхісаттви.

Отже, традиція покриття стінописами всіх поверхонь буддійських святилищ Дуньхуана не стала чужорідною для китайців, де перші зразки стінопису з'явилися в періоди Цинь (221р.до н.е. - 206 р.до н.е.) і Хань (династія Західна Хань (Western Han) (206 р.до н.е. – 25 р. н.е.), династія Східна Хань (Eastern Han) (25-220 р. (або 581 р.)). Рання стадія появи стінопису відбувалась на тлі централізації влади в руках імператора і регламентуванням життя постулатами даосизму та морально-етичними нормами конфуціанства.

Варто проаналізувати образну концепцію стінопису комплексу Дуньхуана в загальному процесі розвитку китайського стінопису. В стінописі Дуньхуана розвиток образної концепції відбувався від прямого запозичення індійської буддійської образної концепції на ранньому етапі до поступової появи місцевих нашарувань і інших зовнішніх запозичень (як, наприклад, концепцій тибетського буддизму в роки панування іноземних династій Си Ся і Юань), в результаті чого канонічний стінопис поступово

віддалявся від індійських канонів буддійської фрески, в ньому з'явилися елементи місцевого даосизму і міфологічні сюжети.

Другим результатом стало посилення світського жанру в загальній буддистській концепції, що було пов'язано в посиленні ролі ктиторів в фінансуванні створення і поновлення печерних святилищ. Така генеза стінопису Дуньхуана відповідає загальній картині розвитку стінопису в Китаї, від умовності і простоти канонічних зображень спрощеної композиції в бік багатофігурних складно деталізованих композицій, де часто світський сюжет домінує над суто канонічним.

Еволюція розписів в Китаї триває від епох Суй і Тан до епохи Мін, і так само в випадку стінописів Дуньхуана процес розвитку завершується епохою Юань, надалі комплекс занепадає. При цьому на двох останніх періодах – Си Ся і Юань художньо-образна концепція Дуньхуана знаходиться під домінуючим впливом тибетського буддизму, що вносить зміни в характер і колористичне вирішення фрескових зображень.

Періоди Суй і Тан взагалі вважаються періодами максимального розквіту китайського фрескового стінопису, коли художники вклали багато зусиль в пошуки нової образної концепції і засобів естетичної виразності фрески, удосконалюючи існуючі композиційні прийоми і експериментуючи з новими, вводячи нові, світські, сюжети і колористичне вирішення.

Відповідно до загальної концепції розвитку китайського стінопису, генеза стінопису Дуньхуана полягала в відході від умовності і спрощення до ускладнення композиції, від обмеженої кількості фігур до багато фігурності. Водночас, хоча вважається, що портретний, історичний і пейзажний жанри в фресках набув особливого поширення в добу Юань, проте в Дуньхуані він поширився раніше, відомі такі зображення починаючи з ранніх періодів.

Втім, традиція одночасної присутності в сакральному стінописі Китаю надприродних істот, божеств і людей досить давна і відома з періоду Хань (206 р. до н.е. – 581 р.). Ця місцева традиція базувалась виключно на місцевих релігійно-містичних уявленнях про структуру Всесвіту і місце

людини в ньому. Як це притаманно всім древнім релігіям, поряд з обожнюванням сил природи спостерігалось обожнювання правителя і наділення його властивостями божественної істоти.

На ці місцеві уявлення приблизно починаючи з 65 р.н.е. впливає запозичений з Індії буддизм, поширенню якого сприяла прихильність певних династій. Багато постулатів даосизму і конфуціанства не протирічило постулатам буддизму, фактично три течії утворили гармонійний релігійний синкретизм.

Свідченням злиття даосизму з буддизмом свідчить поява сюжетів в печерах Дуньхуана, де індійські асари набувають образу місцевих літаючих божеств Фей тянь (飞天) без крил, а поряд з образами буддійського канону зображуються Фусі і Ньюва (伏羲与女娲) – взагалі древні містичні символи володарів неба, або богині Сі-ван-му (китайська богиня «Володарка Заходу», одна з найбільш шанованих у даоському пантеоні 西王母) з священними тваринами. Такі ж зображення збереглися і в фресках давніх гробниць.

Спільною для стінопису Китаю стає і, як ми вже зазначили, відхід від жорсткої канонічності сюжетів з регламентованістю зображень в бік більшої мальовничості і реалізму шляхом доповнення релігійних чи міфологічних сюжетів портретами не лише імператора з родиною, а й відомих ченців, філософів, поетів, воєначальників і ктиторів, які фінансували створення стінописів і святилищ.

Портретний стінопис Дуньхуана відповідає усталеним канонам мистецтва Китаю, спільним і для живопису, і для стінопису. Ці канони базувались на виявленні соціальної ієрархії мистецькими засобами, оскільки існували визначені канони зображення поважних осіб і простих людей. В цьому можна побачити спільність між канонами зображення Будди і бодхисаттв і представників вищих кіл Китаю: і священні особи, і правителі зображувались в урочистих позах і незворушними.

Висновки

1) Огляд наукових джерел засвідчив, що мистецтво печерних буддійських святилищ Дуньхуана є унікальним явищем світового масштабу, що підтверджується його охоронним статусом і великою кількістю як китайських, так і іноземних досліджень.

Водночас, попри розгалужену джерельну базу, окремі аспекти вимагають поглиблення. Зокрема, необхідно чітко визначити перелік найбільш характерних стінописів релігійного і світського характеру з аналізом генези сюжетів від періоду до періоду і підтвердити свої висновки візуальним рядом.

Крім цього, необхідно провести порівняльний аналіз між розвитком сюжетів, аби довести, чи ці явища в художньо-образній системі Дуньхуана були однаковими, чи відрізнялися. За межами Китаю менш відомим є аспект охорони і реставрації унікального стінопису Дуньхуана, а також його впливів на сучасні види китайського мистецтва.

Ці аспекти досліджуються в представленій дисертації.

2) Внутрішній простір печерних буддійських святилищ Дуньхуана слід трактувати як простор синтезу мистецтв, де стінопис і ритуальна скульптура становить одне ціле, водночас, на відміну від інших аналогічних буддійських святилищ в Китаї, основне художньо-образне і змістове навантаження в святилищах Дуньхуана відведено саме стінопису, якому підпорядкована скульптура.

3) Стінопис Дуньхуана являє собою складне явище, яке може аналізуватись в різних аспектах:

- вплив економіко-політичної ситуації на стан розвитку стінописів;
- перелік сюжетів;
- генеза одного і того ж сюжету від періоду до періоду;
- порівняння генези різних сюжетів від періоду до періоду;
- аналіз композиційної побудови;

- поліхромія.

4) Аналіз стінопису Дуньхуана свідчить, що основна його ознака, притаманна мистецтву Китаю в цілому – це відхід від умовності і примітивності зображень до удосконалення і художньої майстерності, однак цей процес не був безперервним і в періоди економічного і політичного занепаду імперії рівень мистецтва різко знижувався.

Особливістю цього процесу в Дуньхуані є те, що відродження традицій стінописів високого рівня відбулось лише після приходу до влади монгольських династій Си Ся і Юань – в основному на тибетсько-монгольській основі з частковим залученням місцевих технік.

5) Вивчення періодизації стінописів Дуньхуана на тлі історичних подій засвідчило, як поступово буддизм, запозичений з Індії, витісняв місцеві анімістичні вірування, але поступово він сам зазнав впливів даосизму і конфуціанства з утворенням так званого «релігійного синкретизму (三教合一)», і ці елементи місцевих вірувань проникли в композицію буддійської фрески – в трансформованому частково вигляді. Це доводить, настільки стійкими до змін виявились місцеві даоські традиції та традиції фен-шуй (геомантия 風水) вкупі з місцевою міфологією.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕЧЕРНИХ ХРАМІВ ДУНЬХУАНА

2.1. Наукові методи дослідження

Оскільки тема унікальних стінописів і скульптури печер Дуньхуана є досить відомою і широко висвітленою в китайських і зарубіжних наукових і науково-популярних виданнях, задача полягала в тому, аби виявити ті аспекти, які були недостатньо дослідженими. Так, опрацьована джерельна база довела наявність великої кількості артефактів різних періодів, різноманітних за стилістикою, однак об'єднаних спільною концепцією всього печерного комплексу Дуньхуана.

Головна проблема полягає в необхідності вироблення системи показників, за допомогою яких плани святилищ, їх конструкції, різночасовий стінопис може порівнюватись між собою.

Ще одна проблема полягає в розмаїтті сюжетів – як суто буддійських, так і світських (世俗).

Опрацьована існуюча джерельна база дозволила простежити періодизацію печерного комплексу Дуньхуана, визначити перелік найбільш і найменш поширених типів планів і конструктивних схем, основних сюжетів, а якщо мова йде про релігійний стінопис – то зміст зображень. Окремий акцент звертався на поширення певних типів планів і типів перекриттів, сюжетів в певні періоди правління, аби згодом аргументувати домінування місцевих чи запозичених традицій чи їх поєднання. Опрацьовані джерела засвідчили, що найчастіше висвітлені такі питання:

- історична періодизація храмового комплексу Дуньхуана;
- вплив політико-економічної ситуації на стан печерних святилищ Дуньхуана;
- фіксація типів планів і типів перекриттів святилищ;

- тематична специфіка стінопису Дуньхуана;
- стилістичні і художньо-образні особливості фрески різних періодів (сюжет, композиція, поліхромія, рівень майстерності);
- проблеми аварійного стану стінопису і методи його реставрації;
- державна політика в галузі охорони комплексу Дуньхуана і його місце в світовій культурно-мистецькій спадщині.

Більш глибокого дослідження вимагають такі аспекти (Рис.2.1):

- вироблення критеріїв оцінки планів, типів перекриттів, різночасових фресок за допомогою принципу визначальних ознак;
- здійснення одночасного порівняння типів планів, перекриттів, фресок за допомогою принципу визначальних ознак і зовнішніх чинників (політична, економічна і релігійна ситуація в державі);
- аргументація висновків підтвердженням візуальним аналітичним рядом.

Вибрані загальноукові методи дослідження було розділено на дві групи – основні методи, які безпосередньо спрямовані на вирішення задач дослідження, і допоміжні методи, які сприяють більш аргументованому комплексному вирішенню задач дослідження. Серед групи основних такі методи (Рис.2.2, 2.3):

- метод натурних обстежень (є доказовою базою дослідження для отримання даних для висновків);
- метод фотофіксації (є доказовою базою дослідження для отримання даних для висновків);
- графо-аналітичний метод (виконує роль доказової бази дослідження, включає обмірні креслення святилищ, малюнки, схеми);
- метод визначальних ознак (допомагає визначити один спільний критерій для аналізу певного аспекту, наприклад, геометрія форм для аналізу планів і перекриттів, сюжет для стінописів);
- метод системно-структурного аналізу (використовує перші два методи для систематизації планів, перекриттів і декоративного оздоблення, а

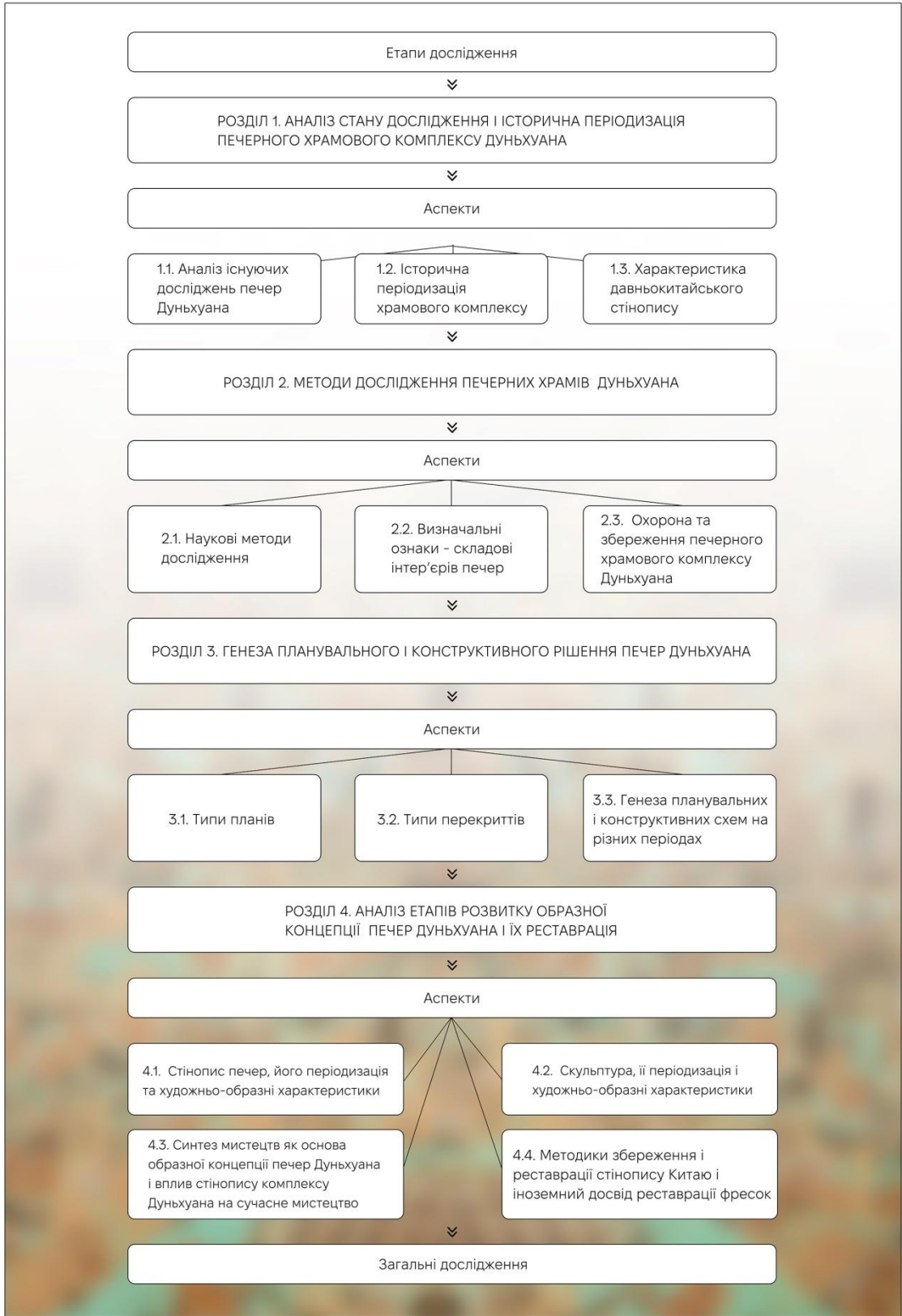


Рис.2.1. Структура дослідження згідно методики дослідження

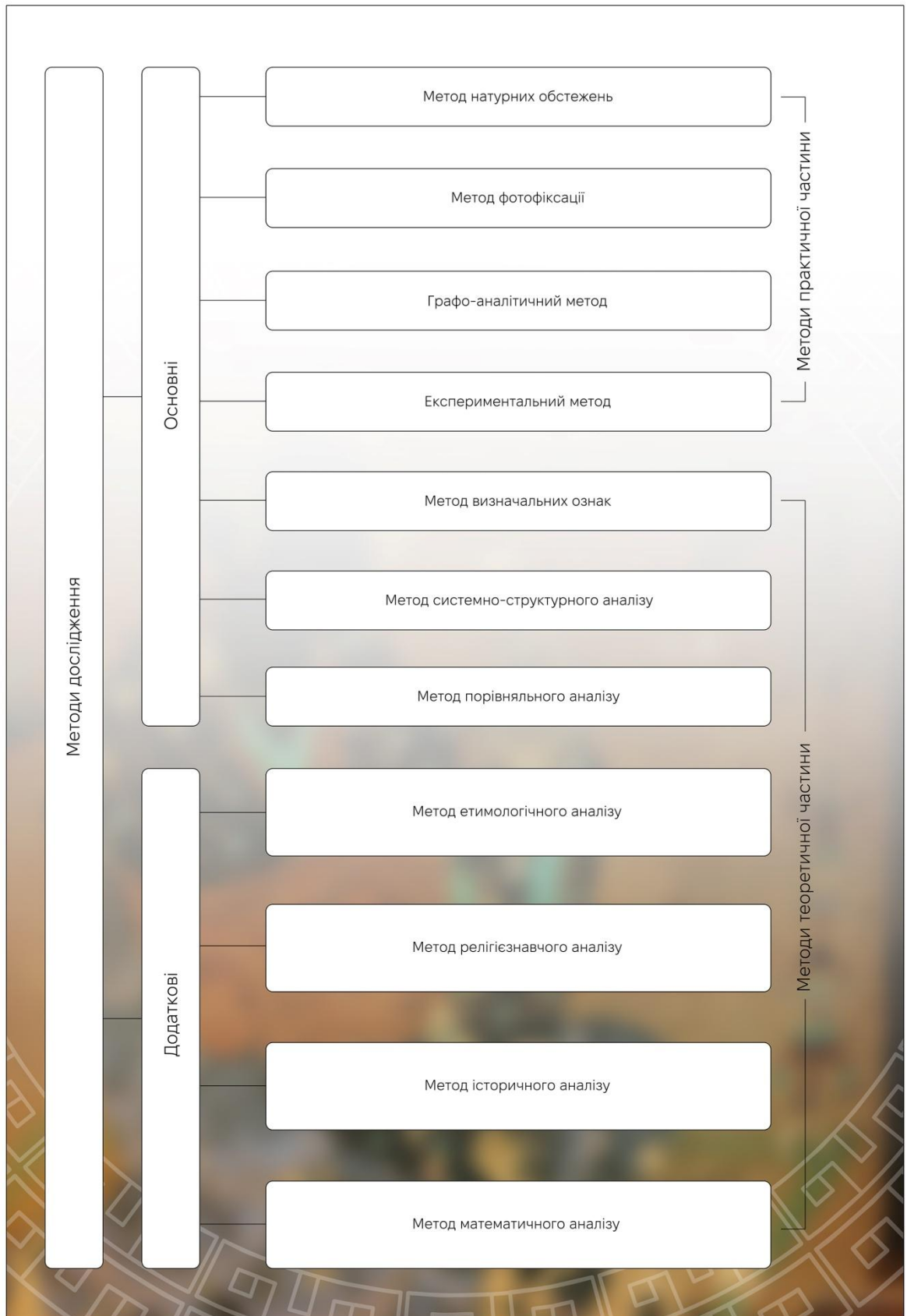


Рис.2.2. Методи дослідження

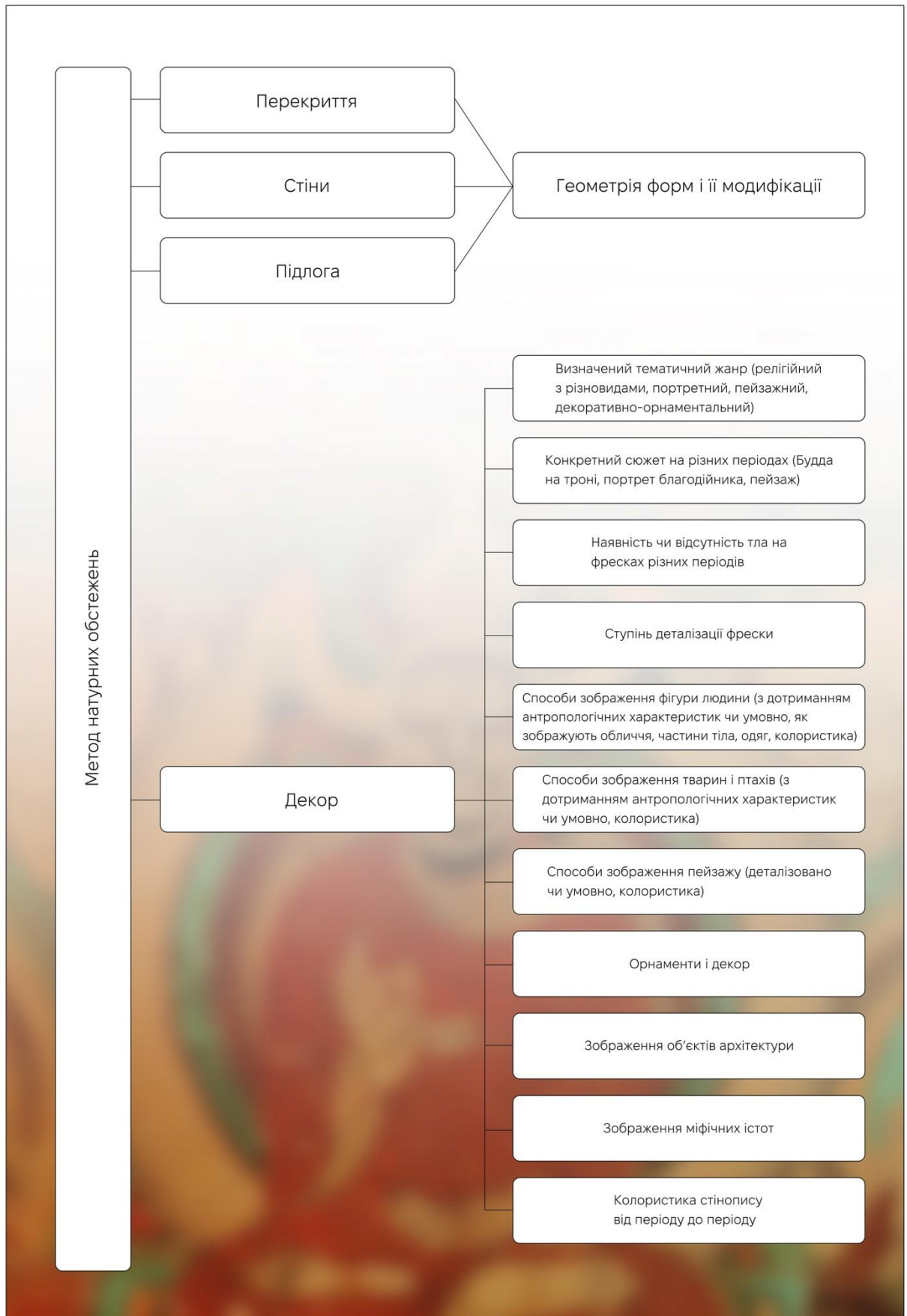


Рис.2.3. Застосування методу натурних обстежень

відтак виявлення основних типів, підтипів, напрямів запозичення, тощо, все святилище розподіляється на складові і відповідно аналізується - перекриття, стіни, підлога, для структурування складових фрески одного сюжетного жанру на окремі елементи з метою їх порівняння);

- метод порівняльного аналізу – для порівняння історичної ситуації на цих землях в різні періоди і станом розвитку комплексу Дуньхуана, для порівняння одного і того ж сюжету фрески в різні періоди між собою, для порівняння загальної стилістики фресок різних періодів між собою (поширеність сюжетів, композиція, колористика, ступінь деталізації, ступінь художньої майстерності, дозволив простежувати процеси змін типів планів, конструкцій, стилістики стінописів і їх поширення в часі);

- експериментальний метод – (для аналізу існуючих даних лабораторних досліджень матеріалів для реставрації і способів їх взаємодії в умовах Дуньхуана).

Побіжно зазначимо, що недолік існуючих класифікацій полягає в тому, що в одному ряду аналізуються різні показники, наприклад, «квадратна печера» і «печера зі скульптурою». Представлена класифікація, заснована на згаданих основних методах дослідження, якраз і знімає цей недолік. Наприклад, лише метод системно-структурного аналізу дає можливість максимально узагальнити і систематизувати по типам і підтипам 309 основних з 735 планів святилищ і стінописи в цих святилищах.

Також використовувалась група допоміжних методів, серед яких: метод метод етимологічного (термінологічного) аналізу, метод релігієзнавчого аналізу, метод історичного аналізу, метод математичного аналізу і метод порівняльного аналізу.

Характеристика допоміжних методів відповідно до поставлених задач дослідження виглядає наступним чином:

- метод етимологічного (термінологічного) аналізу (для правильної термінології, яка стосується традиційних релігій Китаю, назв канонічних сюжетів і їх змісту, назв династій, архітектурних споруд, тощо);

- метод релігієзнавчого аналізу (для розгляду специфічних особливостей трьох традиційних вірувань Китаю (буддизм 佛教, даосизм 道教, конфуціанство 儒家) і їх поєднання в релігійний синкретизм);

- метод історичного аналізу (для аналізу історичної періодизації в Китаї, дозволив накласти на графічну аналітичну частину певну хронологію і аргументувати специфіку генези планувальної структури, конструкцій і стінописів від династії до династії);

- метод математичного аналізу (дозволив аналізувати зміни в геометрії форм в межах типів);

Згадані загальнонаукові методи можна розділити на декілька груп, які спрямовані або на теоретичну, або на практичну частину дослідження:

1) методи практичної частини - фотофіксації, натурних обстежень, графо-аналітичний, експериментальний (виконують роль основних);

2) методи теоретичної частини - методи етимологічного (термінологічного) аналізу, релігієзнавчого аналізу, історичного аналізу, визначальних ознак, порівняльного аналізу, системно-структурного аналізу, математичного аналізу (виконують роль допоміжних).

2.2. Визначальні ознаки - складові інтер'єрів печер

Печерні святилища Дуньхуана є унікальним прикладом синтезу мистецтв, поєднання стінопису з скульптурою і артефактами.

За принципом системно-структурного аналізу простір печерних святилищ розділено на структурні складові: стеля, стіни, підлога. Оскільки дослідження базується на принципі визначальних ознак, для планів і перекриттів такою визначальною ознакою є геометрія форм і її модифікації. Дещо інакше принцип визначальних ознак застосовується для систематизації і аналізу стінописів, зокрема, вибрано розширену систему можливих

визначальних ознак, де основною ознакою є сюжет фрески, а інші ознаки лише уточнюють класифікації:

- 1) визначений тематичний жанр (релігійний з різновидами, портретний, пейзажний, декоративно-орнаментальний);
- 2) конкретний сюжет на різних періодах (Будда на троні, портрет ктитора, пейзаж);
- 3) наявність чи відсутність тла на фресках різних періодів;
- 4) ступінь деталізації фрески;
- 5) способи зображення фігури людини (з дотриманням антропологічних характеристик чи умовно, як зображують обличчя, частини тіла, одяг, колористика);
- 6) способи зображення тварин і птахів (з дотриманням антропологічних характеристик чи умовно, колористика);
- 7) способи зображення пейзажу (деталізовано чи умовно, колористика);
- 8) орнаменти і декор;
- 9) зображення об'єктів архітектури;
- 10) зображення міфічних істот;
- 11) колористика стінопису від періоду до періоду.

Як було встановлено, в випадку святилищ найбільшу складність являла класифікація декоративного оздоблення, оскільки типи планів в основному однотипні і засновані на простій геометрії форм, так само як і перекриття. Тому у випадку систематизації планів і перекриттів легше було виявити типи, які повторюються, і малопоширені типи і висновки стосувались передусім аргументації найбільш розповсюджених типів і характеристики ступеня розмаїтості планів і конструктивних схем в періоди різних династій. Також встановлювалось, які типи планів і перекриттів були на ранньому, середньому і пізньому періодах, аби довести, які з них були місцевим надбанням, а які виникли під зовнішніми впливами. Також це давало можливість порівняти процеси урізноманітнення конструктивних схем з

процесами урізноманітнення і удосконалення художньо-образної системи святилищ.

Принцип визначальних ознак насправді надає великі можливості в визначенні характеристик стінопису дуже детально, однак оскільки в межах дисертації проаналізувати детально фрески за всіма 11 визначальними ознаками досить складно, ми проведемо аналіз по деяких основних ознаках, а про інші скажемо більш узагальнено.

Основна увага дослідження звернута саме на стінопис, оскільки він несе основне мистецьке і стилістичне навантаження, а скульптура є його доповненням.

В якості основного об'єкту дослідження є інтер'єри печерних святилищ, аналіз яких побудований на трьох ієрархічних рівнях:

нульовий рівень - цілісний простір;

перший рівень - стеля, стіни, підлога (загальний аналіз сюжетів і їх характеристики);

другий рівень – композиція і деталі фрески стелі, стін.

Отже, спочатку надається загальна характеристика ступені декорованості приміщень святилищ в цілому, далі аналізуються принципи і прийоми прикрашення декором різних частин приміщення з загальною характеристикою тематики зображень (релігійний сюжет, світський сюжет, орнамент), основна увага приділена фрескам на другому рівні, де вже детально аналізуються специфіка сюжету на різних періодах, образно-мистецький рівень, стиль, поліхромія, спупінь деталізації ітд.

Важливість методу визначальних ознак полягає в тому, що досить складно аргументувати стилістично-образні зміни і простежити процес генези фрески, якщо порівнювати між собою фрески з різними сюжетами аби не виходити на рівень структурування зображення, окремо виділяючи способи зображення божеств, людей, тварин, пейзажів, архітектурних об'єктів. Так само ще більш дрібним рівнем ієрархії є дослідження способу зображень облич, частин тіла, одягу, тощо.

Це дозволяє, по-перше, визначити характерні ознаки фрески певного періоду на всіх рівнях – від загальної концепції до деталі і фрагменту і виявити домінуючі ознаки, зазначивши на якому рівні є спільне і відміне, місцеве чи запозичене.

Враховуючи величезну кількість площ стінописів і їх розмаїття, це єдиний спосіб його узагальнено проаналізувати в межах однієї дисертації. Варто зазначити, що в більшості наукових джерел не спостерігається такого структурування, а переважають фактологічні описи фресок і їх концепцій в цілому.

2.3. Охорона та збереження печерного храмового комплексу Дуньхуана

До початку ХХ століття дослідження стародавньої китайської архітектури проводились виключно іноземцями. Першим китайським науковцем-дослідником вітчизняної архітектури став Лян Січен (梁思成 1901-1972), який захопився дослідженнями історичних об'єктів після віднайдення в 1920-х роках копії манускрипту «Інцзаофаши» («Будівельні стандарти» 营造法式), який був написаний в 1103 році чиновником придворним династії Сун. Після того, як в 1931 році Лян Січен очолив Товариство (згодом – Інститут) з дослідження китайської архітектури (The society for research in Chinese architecture 中国营造学社), він організовував натурні обстеження і польові дослідження багатьох видатних об'єктів в різних регіонах Китаю. В період з 1931 до 1941 року було таким чином обстежено коло 2 тисяч пам'яток з п'ятнадцяти провінцій Китаю, а самі матеріали були опубліковані в монографіях і наукових статтях, що фактично відкрило для китайців їх власну архітектуру.

Серед цих видань основне місце займає написана англійською мовою «Ілюстрована історія китайської архітектури» (图像中国建筑史 1947), де Лян

Січен систематизував інформацію про обстежені ним пагоди і створив хронологічну схему еволюції типів пагод в регіонах Китаю. Показово, що до цього часу така еволюційна схема пагод залишається єдиною, складеною китайськими науковцями.

Базою для комплексних пам'яткоохоронних і реставраційних заходів стало копіювання фресок, що здійснило неоціненний внесок у відтворення втрачених чи пошкоджених фрагментів. Ми вже згадували про копії роботи художника Лі Дінлун (李丁隴 1905-1999), родоначальника технік обстеження і реставрації святилищ Дуньхуана. Наступним художником, який копіював фрески Дуньхуана, був Чжан Дацянь (张大千 1899-1983). Протягом двох років перебування в Дуньхуані він не тільки копіював стінопис, а й також склав детальну нумерацію печерних святилищ (Рис.). Варто зазначити, що Чжан Дацянь був професійним художником, і його власний мистецький стиль також змінився після знайомства з фресками Дуньхуана, які він вважав квінтесенцією китайського національного мистецтва. Зокрема, зазнав змін його власний портретний жанр і пейзажний жанр. Слідом за Чжан Дацянем до процесу копіювання фресок Дуньхуана долучились і інші китайські художники.

З 1980-х років Академія Дуньхуана працює над створенням і постійним удосконаленням так званого «Цифрового Дуньхуана» («Digital Dunhuang» 数字敦煌) з використанням комп'ютерних технологій і цифрових зображень для постійного збереження і стійкого використання культурних реліквій печер Дуньхуана. Ця концепція запрацювала з 2011 року, в 2014 році створено цифровий виставковий центр «Гроти Дуньхуан Могао», в травні 2016 року запрацювала бібліотека ресурсів «Цифровий Дуньхуан» і розміщено в мережі інтернет якісні цифрові зображення тридцяти найвідоміших печерних святилищ (<https://www.e-dunhuang.com>).

Важливий внесок в дослідження, копіювання і збереження фресок Дуньхуана зробив Чан Шухун (常书鸿 1904-1994), який вперше побачив

вивезені фрески у Франції в музеї Гіме (吉美博物馆) і вирішив повернутись з Франції до Китаю, аби відродити і дослідити унікальне мистецтво Дуньхуана.

Копіюванням фресок Дуньхуана займався і учень Чан Шухуна Дун Сівень (董希文 1914-1973). Копіювання фресок не тільки поповнило унікальну мистецьку базу, а й змінила манеру живопису самого художника, в яких відчувається стиль Дуньхуана періоду Тан з точки зору яскравої поліхромії (картини «Казахська пастушка 哈萨克牧羊女» і «церемонія

Копіюванням фресок Дуньхуана займався і учень Чан Шухуна Дун Сівень (董希文 1914-1973). Копіювання фресок не тільки поповнило унікальну мистецьку базу, а й змінила манеру живопису самого художника, в яких відчувається стиль Дуньхуана періоду Тан з точки зору яскравої поліхромії (картини «Казахська пастушка 哈萨克牧羊女» і «церемонія основи 开国大典»). Копіюванням фресок Дуньхуана займалися і Гуань Шаньюе (关山月 1912-2000) та Пань Цзезі (潘絜兹 1915-2002), причому це вплинуло і на їх власний мистецький стиль. Пань Цзезі написав історичну картину на тему розкопок Дуньхуана «Творець гротів», яка також базується на методах художньої образності фрески доби Тан .

Гуань Шаньюе був представником «Школи живопису Ліннань» (Ліннань-хуапай 岭南画派), яка складалася з кантонських (广东) художників, її засновниками були Гао Цзяньфу, Гао Цифен і Чень Шужень (高剑父、高奇峰、陈树人). Художня концепція школи полягала в об'єднанні на основі китайського живопису східних і західних (东洋与西洋) методів живопису з метою створення свого власного стилю. Ця школа стала одним з трьох основних китайських художніх об'єднань ХХ століття.

Заступник директора Інституту образотворчих мистецтв Дуньхуана Лі Цицун (李其琼) висловлював думку, що копіювання фресок Дуньхуана потрібно не лише для їх фіксації, а й для покращення власного стилю художників на національних традиціях. При цьому це може бути не

безпосереднє повторення стилю, а розуміння загальної художньо-образної концепції, того, що дослідники називають «духом китайської нації».

Відзначають безпосередній вплив поліхромії фресок Дуньхуана з фарбами з природних мінеральних пігментів на жанр живопису «гунбічжунцай» («ретельна робота пензлем і насичений колір 工笔重彩»).

В вересні 2017 року офіційно запущено англomовний варіант бібліотеки ресурсів «Цифровий Дуньхуан». До кінця 2017 року було відцифровано більш як 180 печер з усіма фресками і скульптурами, тобто 1/3 загальної кількості печер Дуньхуана. Розробка «Цифровий Дуньхуан» була представлена на Всесвітній інтернет-конференції 2022 року, а в грудні того ж року було запущено Цифрову бібліотеку відкритих матеріалів Дуньхуана з 6500 файлів.

В квітні 2023 року, в Міжнародний день пам'ятників і видатних місць (International Day of Monuments and Sites 国际古迹遗址日) почав діяти віртуальний музей «Печера цифрових Священних Писань» («Digital Scripture Cave» 数字藏经洞), створений під керівництвом Державного управління культурної спадщини за участю Академії Дуньхуана і Tencent (腾讯). Тоді ж «Цифровий Дуньхуан» було включено до списку «Приклади національної співпраці Китаю в цифровій сфері» («China-SCO National Cooperation Cases in the Digital Field» 中国-上海合作组织数字领域合作案例) на Форумі співпраці і розвитку цифрових технологій Китайсько-Шанхайської організації співпраці (中国-上海合作组织数字技术合作发展论坛).

У співпраці Дуньхуанського інституту і китайської телекомунікаційної компанії Tencent був створений 4К анімаційний фільм для того, аби показати історію фрески в трьохмірному зображенні, яке може передаватись по інтернет-мережах. Буддійські легенди Дуньхуана стали темою навіть для комп'ютерних ігор, так само як середовище в цих іграх містить елементи Дуньхуана, а персонажі нагадують зображення на фресках.

Висновки

1) Задачі дослідження зумовили вибір загальнонаукових методів дослідження, які можна умовно розділити відповідно до тих завдань, на які вони спрямовані. Зокрема, для дослідження теоретичних аспектів дисертації вибрані методи етимологічного (термінологічного) аналізу, релігієзнавчого аналізу, історичного аналізу, визначальних ознак, порівняльного аналізу, системно-структурного аналізу, математичного аналізу. Натомість аспекти, пов'язані з проведенням практичних аспектів, досліджувались методами фотофіксації, натурних обстежень, графо-аналітичний методом, експериментальний методом. Всі методи відповідно поставлених завдань дослідження було розділено на основні, спрямовані безпосередньо на вирішення завдань дослідження, і допоміжні, які доповнюють отримані висновки.

Це дозволило надати дослідженню не лише теоретичної, а й практичної цінності, оскільки охопило важливі аспекти, пов'язані зі збереженням та реставрацією конструкцій печерних святилищ з декоративним озобленням - стінописами і скульптурами.

Серед вибраних методів особливе місце відведено методам визначальних ознак і системно-структурного аналізу, які дозволяють сформувати класифікацію як конструктивних елементів, так і творів мистецтва шляхом визначення типів і підтипів, шляхом розгляду фрагментів фрески виявити особливості на різних етапах, ступінь автентичного і запозиченого. Ці методи особливо важливі при аналізі декоративного оздоблення, оскільки конструктивні схеми святилищ більш однотипні, так само як і типи планів.

2) Враховуючи величезну кількість площин стінописів, які створювались 1500 років, і розмаїття сюжетів оптимальним способом провести порівняння між фресками, визначити спільне і відмінне між ними, є принцип визначальних ознак. Він полягає в тому, що фрески порівнюються по одній спільній ознаці, в ролі якої може бути тематичний жанр, один і той

самий сюжет – релігійний чи світський, художньо-образні характеристики – зображення якогось одного об'єкту чи його фрагменту в різні часи чи в межах одного часу, поліхромія.

Такий аналіз фресок по спільних ознаках дозволяє виокремити місцеві впливи і запозичення, простежити генезу стінопису і порівняти, які процеси відбувались в державі і з чим це було пов'язано.

3) Згідно створеної ієрархічної моделі інтер'єру печерного святилища проводиться його дослідження на трьох ієрархічних рівнях, від укрупненого до дрібного:

нульовий рівень - цілісний простір;

перший рівень - стеля, стіни, підлога (загальний аналіз сюжетів і їх характеристики);

другий рівень – композиція і деталі фрески стелі, стін.

Особливість аналізу за такою схемою означає послідовний порядок дослідження від загальної декорованості приміщень з послідовним аналізом декорованості окремих складових інтер'єрів (стеля, стіни) – теж від загальних характеристик стінописів на цих частинах до конкретних прийомів.

РОЗДІЛ 3. ГЕНЕЗА ПЛАНУВАЛЬНОГО І КОНСТРУКТИВНОГО РІШЕННЯ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНА

3.1. Типи планів

Аналіз образної концепції інтер'єрів святилищ комплексу Дуньхуана включає систематизацію планів гrotів, оскільки це передуює дослідженню специфіки розташування творів мистецтва на площинах та в просторі святилищ.

Між основним святилищем і так званим передпокоєм був спеціальний коридор юндао, який вкривали тематичними розписами – буддійськими історичними місцями, орнаментами та портретними зображеннями.

В представленому дослідженні основна увага звернута на розпланування саме основного приміщення, власне святилища з вівтарем, оскільки саме тут знаходиться основне зосередження стінописів і скульптури. Святилище – це замкнуте приміщення з одним чи кількома входами, з яких одне є головним. Це приміщення має перекриття, стіни, підлогу, іноді центральну колону. Часто розмір гігантських скульптур (таким прикладом є так звана «печера Нірвана» епохи Тан) диктував кардинальну зміну плану печери. Наявність центральної колони в розплануванні характерне для періоду Північна Вей, період Тан відзначився наявністю ніші в центрі, від Ранньої Тан до Пізньої Тан відбулася трансформація власне центрального вівтаря, який спочатку був в центрі приміщення у вигляді ніші, а згодом розташувався ззаду, на західній стіні і ця традиція перейшла в період Сун і Епоху П'яти династій.

Тематичне розташування стінописів, так званий «сценарний підхід» безпосередньо пов'язаний з розплануванням приміщень, де основна роль відведена традиційно західній стіні, протилежній від входу, де розташовано головну статую Будди. Сценарний підхід передбачає розміщення великих сюжетів на південній і північній стінах, а на східній стіні з основним входом по обидва боки розташовують менш важливі зображення.

Було проаналізовано планування печерних святилищ різних періодів існування Дуньхуана. Для того, аби вивести певну закономірність щодо

найбільш і найменш поширених типів святилищ, їх було застосовано згідно системно-структурного аналізу, застосувавши ієрархічний розподіл на рівні (0,1,2,3... рівні) (Рис.3.1). Відповідно, в кожній групі було виділено окремі підгрупи, засновані на певному підтипі плану. Складові 0 рівня складаються з більш дрібних складових 1 рівня, складові 1 рівня з складових 2 рівня ітд.

Такий поділ типів планів по ієрархічних рівнях відкриває такі можливості для аналізу і висновків:

- враховуючи, що таких гrotів 735, і кожний має свій план, необхідно виявити можливі типи планів, визначивши найбільш і найменш поширені;
- необхідно виявити типи планів, які багатократно тиражуються;
- в межах кожного типу плану слід виявити можливі варіації;
- в випадку нетипових форм плану аргументувати, чим це було викликано.

1. Класифікація на 0 укрупненому рівні:

А – симетричні плани;

Б- несиметричні плани.

Кількісне співвідношення симетричних і несиметричних планів святилищ, а також існуючих підтипів і варіацій всередині цих укрупнених двох типів доводить переважання в рази симетричних типів планів. Несиметричні типи планів хоча і зустрічаються, проте не є характерними. Це цілком відповідає релігійним доктринам як буддизму, так, до речі, і даосизму, де основою Всесвіту і світової гармонії вважались упорядкованість, ієрархія і логічна зміна явищ. Можна припустити, що в упорядкованому розплануванні святилищ в поєднанні з логічним розгортанням канонічних сюжетів на стінах також утверджувалась гармонія і логічність буддизму.

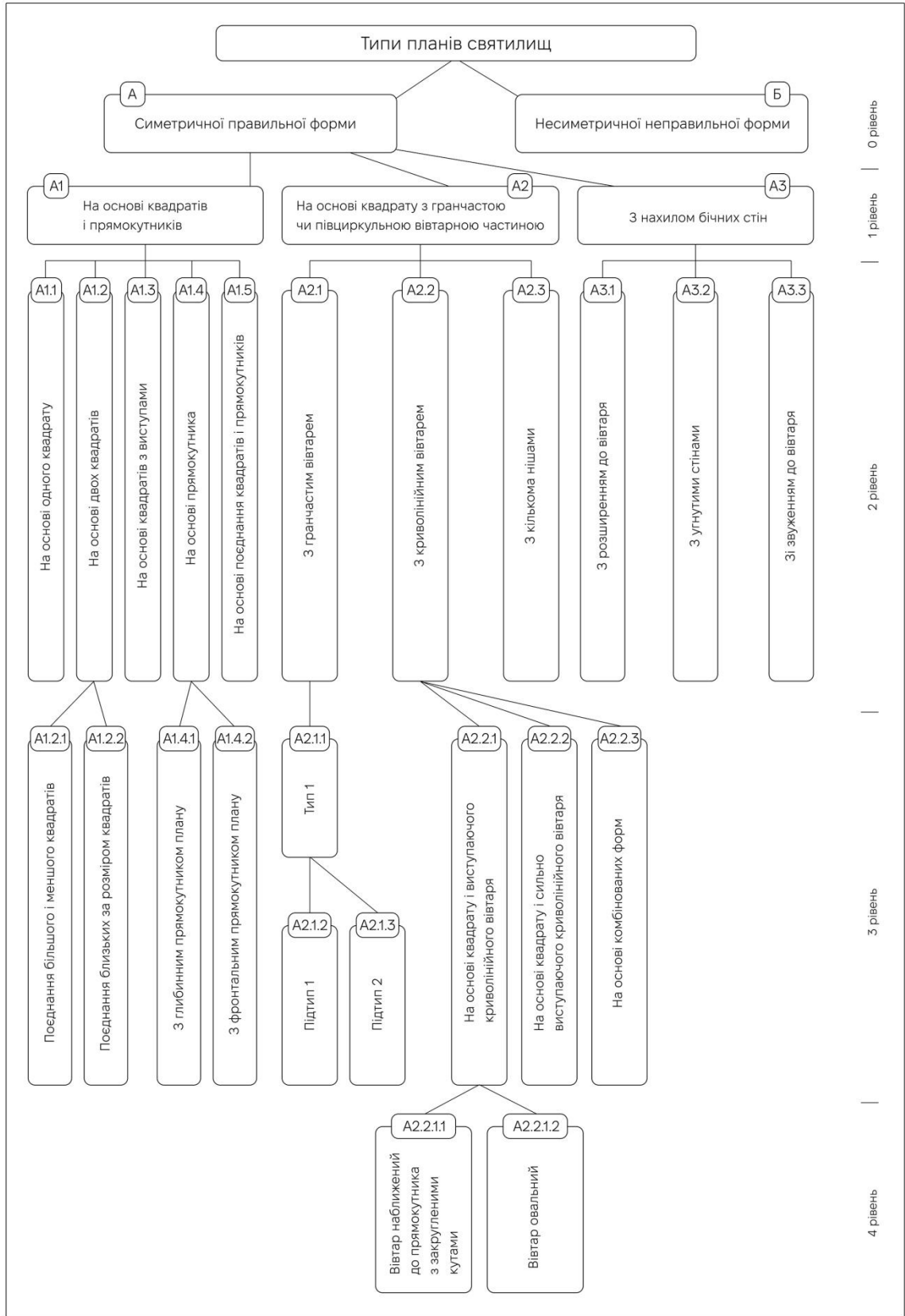


Рис.3.1. Класифікація планів печерних святилищ

2. Класифікація планів на 1 рівні:

A1 - плани на основі квадратів і прямокутників;

A2- плани на основі поєднання квадрату і гранчастих та криволінійних частин;

A3- плани з нахилом бічних стін.

3. Класифікація планів на 2 рівні.

Найбільш численною є група планів на основі квадратів і прямокутників. Цю групу планів можна розділити на такі підтипи:

A1.1 – на основі одного квадрату;

A1.2 – на основі двох прямокутників, з яких один чи два є квадратом;

A1.3 – на основі квадратів з виступами;

A1.4 – на основі прямокутника;

A1.5 – на основі поєднання квадратів і прямокутників.

4.Класифікація планів на 3 рівні.

Плани підтипу A1.1 на основі одного квадрату в принципі однотипні.

Плани підтипу A1.2 на основі двох прямокутників, з яких один чи два є квадратом більш різноманітні, оскільки вівтарна частина може бути квадратною або прямокутною в плані. Виділяють два більш дрібних підтипи:

A1.2.1 – з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми);

A1.2.2 – з поєднанням близьких за розміром прямокутників, як правило, квадратної центральної частини і прямокутної вівтарної.

Підтип A1.2.1 є домінуючим і досить типізованим. Підтип A1.2.2 є нетиповим.

Плани підтипу A1.3 – на основі квадратів з виступами, де основний простір квадратний в плані, а вівтарна частина вирішена двома виступами, прямокутними в плані, є нетиповим у порівнянні з підтипами A1.1 і A1.2. Варіанти планів підтипу A1.3 однотипні.

Ще більш нетиповими є плани підтипу A1.4 – на основі прямокутника. Цей підтип представлений в двох варіаціях:

A1.4.1 – глибинний прямокутник плану (витягнутий по осі головний вхід-вівтар);

A1.4.2 – фронтальний (поздовжній) прямокутник плану (витягнутий в напрямку, перпендикулярному осі головний вхід-вівтар).

При цьому серед цього підтипу домінують глибинні, витягнуті по осі головний вхід-вівтар прямокутники плану.

Нетиповою є і група планів підтипу A1.5 – на основі поєднання квадратів і прямокутників, де до квадрату основного простору прилучаються бічні об'єми прямокутної форми.

Групу планів на основі поєднання квадрату і гранчастих та криволінійних частин A2 також розподілено на такі ієрархічні рівні підтипів.

5. Класифікація планів на 2 рівні.

A2.1- з трапеційним вівтарем;

A2.2- з кількома нішами.

A2.3- з криволінійним вівтарем;

6. Класифікація планів на 3 рівні.

Складові 2 рівня включають в себе складові 3 рівня.

Так, плани з гранчастим вівтарем розподіляються на три підтипи:

A2.1.1 - план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем

A2.1.2. - план у вигляді глибинного чи фронтального прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем

Аналіз типів планів на предмет поширення певних типів довів наступне:

- в типі A2- переважання типів планів з гранчастим вівтарем на основі поєднання квадрату і трапеційного виступаючого вівтаря (Підтип A2.1.1).

Так само структуровано тип A2.3- з криволінійним вівтарем. Тип A2.3 розділяється на 2 рівні на такі підтипи:

A2.3.1 – на основі квадрату і виступаючого криволінійного вівтаря;

A2.3.2. – на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря;

A2.3.3 – на основі комбінованих форм.

7. Класифікація планів на 4 рівні

Складові 3 рівня включають в себе складові 4 рівня.

Так, A2.3.1 – на основі квадрату і виступаючого криволінійного вівтаря розподіляється на:

A2.3.1.1.- вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами;

A2.3.1.2- вівтар яйцеподібної форми.

Кількість варіантів печер з вівтарями за обрисами наближеними до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами і яйцеподібної форми приблизно однакова.

8. Класифікація планів на 2 рівні.

Плани типу А3 з нахилом бічних стін розподіляються на такі складові 2 рівня:

A3.1 – з розширенням простору до вівтаря;

A3.2 – з звуженням простору до вівтаря;

A3.3 – з угнутими бічними стінами.

Оскільки прийом планів з нахилом бічних стін є менш поширеним, в ньому відповідно є менше різновидів на наступних ієрархічних рівнях. Водночас серед підтипів А3.1, А3.2 і А3.3 відносно більш поширеним є підтип А3.1. Це логічно впливає з принципів компоновки внутрішнього простору з утворенням ефекту розширення простору в напрямку до головного елемента.

Огляд існуючих типів планів святилищ дозволив сформулювати наступні висновки.

1. Домінуючим є симетричного в плані святилища.

2. Домінують плани у формі одного квадрату, з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), на основі квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем, на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря,

поширеним є прийом розширення приміщення в напрямку до вітваря шляхом невеликого нахилу бічних стін. Плани на основі прямокутника, з угнутими бічними стінами, з великою кількістю бічних прибудов до основного квадрату плану, зі звуженням простору в напрямку до вітваря шляхом нахилу стін є нетиповими.

3. В типі А2-- плани на основі поєднання квадрату і гранчастих та криволінійних частин - переважання типів планів з гранчастим вітварем на основі поєднання квадрату і трапеційного виступаючого вітваря (Підтип А2.1.1).

Окремим питанням для майбутніх досліджень є питання, чим була викликана нетипова форма печерних святилищ, наприклад, з угнутими всередину бічними стінами, з великою кількістю бічних прибудов до квадрату центрального приміщення, тощо.

Певні судження можна отримати, визначивши кількість печер кожного типу і підтипу в кожний період.

1. На основі одного квадрату – всього 19 печер. З них в періоди 北凉 Північна Лян і 北魏 Північна Вей їх немає, в період 西魏 Західна Вей одна печера (№ 435), в період 北周 Північна Чжоу дві печери (№ 442, 461), в період 隋代 Суй дві печери (№ 244, 281), в період 初唐 Раня Тан чотири печери (№ 75, 76, 211, 333), в період 盛唐 Золота Тан дві печери (№ 319, 460), в період 晚唐 Пізня Тан три печери (№ 161, 196, 237), в 五代 Епоху П'яти династій дві печери (№ 61, 261), в період 北宋 Північна Сун три печери (№ 55, 233, 234), в періоди 西夏 Си Ся і 元代 Юань цього типу плану печерних святилищ не відмічено.

Таким чином, тип плану печери на основі одного квадрату виник в період династії Західна Вей, найбільш поширився в період династії Тан і завершився періодом Сун.

2. З поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вітварна частина квадратної чи прямокутної форми) – всього 87 печер. З них

в періоди 北凉 Північна Лян їх дві (№ 268, 272), в періоди 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей і 北周 Північна Чжоу їх немає, в період 隋代 Суй їх тринадцять (№ 59, 235, 266, 289, 376, 378, 379, 400, 418, 419, 423, 424, 425), в період 初唐 Раня Тан їх сімнадцять (№ 112, 155, 162, 164, 169, 170, 207, 231, 238, 240, 358, 359, 360, 363, 367, 368, 369), в період 盛唐 Золота Тан їх вісім (№ 79, 91, 113, 124, 171, 188, 194, 199), в період 晚唐 Пізня Тан їх тридцять шість (№ 12, 18, 19, 20, 23, 29, 35, 70, 81, 92, 93, 97, 111, 121, 126, 127, 128, 132, 133, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 150, 151, 156, 159, 192, 230, 232, 237, 258, 459), в період 唐 Тан їх 1 (№ 344) (Не можна назвати точний час), в 五代 Епоху П'яти династій їх чотири (№ 5, 72, 99, 100) в період 北宋 Північна Сун їх дві (№ 25, 356), в період 西夏 Си Ся їх дві (№ 87, 327), в період 元代 Юань їх дві (№ 1, 3).

Цей тип плану початково з'явився в період Північна Лян, його не було в періоди Північна Вей, Західна Вей і Північна Чжоу. Пік розвитку типу плану з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми) припадає на період династії Тан і потім він застосовується все менше. Це один з найбільш поширених типів планів гротів Могао-Дуньхуана.

3. З поєднанням близьких за розміром прямокутників, як правило, квадратної центральної частини і прямокутної вівтарної – всього 2 печери періодів 晚唐 Пізня Тан – одна (№ 229) і 西夏 Си Ся – одна (№ 326).

4. На основі квадратів з виступами – 26 печер. В періоди 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей 北周 Північна Чжоу цей тип плану не зустрічається. В період 隋代 Суй - сімнадцять печер (№ 282, 310, 314, 315, 380, 389, 392, 397, 402, 404, 407, 409, 411, 412, 413, 414, 415), в період 初唐 Раня Тан чотири печери (№ 204, 322, 361, 390),

в період 盛唐 Золота Тан цей тип плану не зустрічається, в період 晚唐 Пізня Тан дві печери (№ 7, 15) в 五代 Епоху П'яти династій не зустрічається, в період 北宋 Північна Сун дві печери (№ 449, 452), в періоди 西夏 Си Ся і 元代 Юань не зустрічається, в період 清 Цин – одна печера (№ 228).

Отже, тип плану на основі квадратів з виступами досить поширений, він виник і розвинувся в період династії Суй, в невеликій кількості проявився в періоди династій Тан і Північна Сун. Одна печера була перебудована в період династії Цин.

5. Глибинний прямокутник плану - 27 печер. В період 北凉 Північна Лян його немає, в період 北魏 Північна Вей – сім печер (№ 248, 251, 254, 257, 260, 263, 265), в період 西魏 Західна Вей – дві печери (№ - чотири печери (№ 288, 432), в період 北周 Північна Чжоу – одна печера (№ 428), в період 隋代 Суй – чотири печери (№ 292, 303, 313, 427), в періоди 初唐 Рання Тан і 盛唐 Золота Тан їх немає, в період 晚唐 Пізня Тан – шість печер (№ 9, 16, 76, 85, 94, 138), в 五代 Епоху П'яти династій – чотири печери (№ 4, 98, 108, 146), в період 北宋 Північна Сун – одна печера (№ 256), в період 西夏 Си Ся немає, в період 元代 Юань- дві печери (№ 2, 95).

Глибинний прямокутник плану з'явився і розвинувся в часи династії Північна Вей, а далі зустрічався в усіх династіях, крім Си Ся.

6. Фронтальний (поздовжній) прямокутник плану – 4 печери. Немає в періоди 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу, 隋代 Суй. В період 初唐 Раня Тан – дві печери (№ 365, 371), немає в періоди 盛唐 Золота Тан, 晚唐 Пізня Тан, 五代 Епоха П'яти династій, 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся. В період 元代 Юань – одна печера (№ 463).

Отже, дві печери з фронтальним прямокутним планом були на початку династії Тан, одна печера в період династії Юань і одна печера (№ 149) неатрибутована по часу.

7. На основі поєднання квадратів і прямокутників - 4 печери. В період 北凉 Північна Лян – одна печера (№ 275), в періоди 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу цей тип не зустрічається. В період 隋代 Суй - три печери (№ 381, 401, 420), усі наступні періоди 初唐 Раняя Тан, 盛唐 Золота Тан, 晚唐 Пізня Тан, 五代 Епоха П'яти династій, 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань не зустрічається.

Такий тип плану уа основі поєднання квадратів і прямокутників з'явився в період династії Північна Лян і зустрічався в період Суй.

8. План у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем- 35 печер. Цей план не зустрічається на періодах 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу. В період 隋代 Суй – дві печери (№ 206, 388), в період 初唐 Раняя Тан – сім печер (№ 202, 212, 220, 338, 339, 342, 445), 盛唐 Золота Тан - двадцять три печери (№ 26, 65, 74, 83, 84, 109, 115, 116, 120, 122, 125, 165, 166, 172, 176, 182, 185, 201, 208, 217, 218, 328, 347), 晚唐 Пізня Тан – три печери (№ 30, 107, 444), в періоди 五代 Епоха П'яти династій, 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань цей тип не зустрічається.

Тип плану у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем є другим по розповсюдженості типом, який виник в період династії Суй, отримав розвиток при династії Тан і не проявився в наступні епохи.

9. План у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем- 5 печер. Цей тип не зустрічається в періоди 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу. В період 隋代 Суй – одна печера (№ 243, в період 初唐 Раняя Тан – дві печери (№ 186, 446), в період 盛唐 Золота Тан – одна печера (№ 88), в період 晚唐 Пізня Тан не зустрічається, в 五代 Епоху П'яти

династій – одна печера (№ 68), в наступні епохи 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань не зустрічається.

Тип план у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем проявився в періоди династій Суй, Тан і П'яти династій, але не проявився в наступні епохи.

10. 3 кількома нішами – 11 печер. Цей тип плану не зустрічається в період 北凉 Північна Лян, в період 北魏 Північна Вей – одна печера (№ 259), в період 西魏 Західна Вей – одна печера (№ 285), в період 北周 Північна Чжоу цього типу немає, в період 隋代 Суй – дві печери (№ 302, 305), в період 初唐 Раня Тан тип не зустрічається, в період 盛唐 Золота Тан – сім печер (№ 39, 148, 223, 225, 353, 384, 450), в наступні періоди 晚唐 Пізня Тан, 五代 Епоха П'яти династій, 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань тип не зустрічається.

Тип плану з кількома нішами з'явився в період династії Північна Вей, отримав розвиток в період династії Тан і не проявлявся в наступні епохи.

11. Вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами- 30 печер. Цей тип плану не зустрічається в періоди 北凉 Північна Лян і 北魏 Північна Вей. В період 西魏 Західна Вей – одна печера (№ 249), в період 北周 Північна Чжоу – сім печер (№ 294, 296, 297, 299, 301, 438, 440), в період 隋代 Суй – п'ять печер (№ 283, 291, 309, 318, 383), в період 初唐 Раня Тан - сім печер (№ 71, 78, 131, 242, 321, 372, 373), в період 盛唐 Золота Тан – вісім печер (№ 38, 41, 89, 119, 123, 216, 264, 458), в період 晚唐 Пізня Тан – одна печера (№ 103), в 五代 Епоху П'яти династій – одна печера (№ 69), в періоди 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань цей тип не зустрічається.

Тип плану, де Вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами з'явився в період династії Західна Вей,

отримав розвиток в період династії Тан і більше не з'являвся після династії Північна Сун. Цей тип мав місце в усіх епохах, крім періоду 北凉 Північна Лян і 北魏 Північна Вей, Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань.

12. Вівтар яйцеподібної форми- 4 печери. Не зустрічається в періоду 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу, 隋代 Суй. В період 初唐 Рання Тан – одна печера (№ 335), в період 盛唐 Золота Тан – три печери (№ 27, 45, 49), в наступних періодах 晚唐 Пізня Тан, 五代 Епоха П'яти династій, 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся, 元代 Юань не зустрічається.

Є лише чотири печери з вівтарем яйцеподібної форми і всі вони датовані періодом династії Тан.

13. На основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря- 19 печер. Цей тип не зустрічається в періодах 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу, 隋代 Суй. В період 初唐 Рання Тан – дев'ять печер (№ 329, 331, 334, 340, 341, 374, 375, 386, 387), в період 盛唐 Золота Тан – дев'ять печер (№ 31, 32, 33, 34, 46, 66, 180, 323, 345), в періоду 晚唐 Пізня Тан, 五代 Епоха П'яти династій і 北宋 Північна Сун цього типу немає, в періоду 西夏 Си Ся – одна печера (№ 351, в періоду 元代 Юань цього типу немає.

Отже, тип плану печери на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря виник і отримав розвиток в період династії Тан, і основні плани цього типу датовані цим періодом. Крім періоду Тан, цей план є в одному прикладі в періоду Си Ся.

14. На основі комбінованих форм- 8 печер. В періоду 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу цього типу немає. В періоду 隋代 Суй – п'ять печер (№ 56, 311, 394, 396, 398), 初唐 Рання Тан – три печери (№ 57, 96, 203), в періодах 盛唐 Золота Тан, 晚唐

Пізня Тан, 五代 Епоха П'яти династій, 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань цей тип плану не відмічений.

Отже, тип плану на основі комбінованих форм з'явився лише в періоди династій Суй і Рання Тан.

15. З розширенням простору до вітваря - 17 печер. В період 北凉 Північна Лян цього типу немає, в період 北魏 Північна Вей – дві печери (№ 246, 431), в період 西魏 Західна Вей цього типу немає, в період 北周 Північна Чжоу – одна печера (№ 290), в період 隋代 Суй – одна печера (№ 307), в період 初唐 Рання Тан – дві печери (№ 197, 448), в період 盛唐 Золота Тан – дві печери (№ 200, 215), в період 晚唐 Пізня Тан – п'ять печер (№14, 140, 152, 175,205), в 五代 Епоху П'яти династій дві печери (№6, 22), в період 北宋 Північна Сун цього типу немає, в період 西夏 Си Ся – одна печера (№ 464), в період 元代 Юань – одна печера (№ 465)

Таким чином, тип плану з розширенням простору до вітваря виник в період династії Північна Вей і мав місце в інших епохах крім династії Західна Вей і династії Північна Сун.

16. З звуженням простору до вітваря – 5 печер. В періоди 北凉 Північна Лян і 北魏 Північна Вей цього типу немає, в період 西魏 Західна Вей – одна печера (№ 437), в періоди 北周 Північна Чжоу та 隋代 Суй цього типу немає, в період 初唐 Рання Тан – одна печера (№ 366), в період 盛唐 Золота Тан – дві печери (№ 117, 118), в періоди 晚唐 Пізня Тан та 五代 Епоха П'яти династій цього типу немає, в період 北宋 Північна Сун – одна печера (№ 454), в періоди 西夏 Си Ся і 元代 Юань цього типу немає.

Отже, тип плану з звуженням простору до вітваря виник в період династії Західна Вей, мав місце в період династії Тан і Північна Сун.

17. З угнутими бічними стінами- 6 печер. В періоди 北凉 Північна Лян, 北魏 Північна Вей, 西魏 Західна Вей, 北周 Північна Чжоу, 隋代 Суй цього

типу немає. В період 初唐 Раня Тан- дві печери (№ 158, 332), в період 盛唐 Золота Тан – три печери (№ 44, 130, 320), в період 晚唐 Пізня Тан – одна печера (№ 236), на наступних періодах 五代 Епоха П'яти династій, 北宋 Північна Сун, 西夏 Си Ся і 元代 Юань цього типу немає.

Отже, тип плану з угнутими бічними стінами – це виключно династія Тан.

3.2. Типи перекриттів

Специфіка печер Дуньхуана полягає в тому, що стінопис покриває всі поверхні, тому художники враховували сприйняття зображень на різних площинах.

Автором було проаналізовано наявність певних типів перекриттів печер за періодами. Зокрема, встановлено хронологію таких типів:

- 1) печера з перекриттям фу-доу-дін (覆斗顶窟) – цей тип перекриття виник на ранньому періоді в епоху Північна Лян, максимально розвинувся в домінуючий тип на середньому періоді і залишався домінуючим до кінця династії Юань;
 - з перекриттям фу-доу-дін,
 - з перекриттям фу-доу-дін, з колоною (覆斗顶柱窟),
 - з перекриттям фу-доу-дін та з нішами (覆斗顶多龕窟),
 - з перекриттям фу-доу-дин з плоскою частиною при вершині ззаду (覆斗顶后平顶窟);
- 2) печера з плоскою частиною при вершині (平顶窟):
 - з плоскою частиною при вершині (з'являється в добу Середня Тан, доба Юань),
 - з плоскою частиною при вершині і з нішами (平顶多龕窟) (з'являється в Північна Лян, нетипова, згодом зникає),

- з плоскою частиною при вершині і з центральною колоною (平顶中心柱窟);

3) печера з клиноподібним перекриттям (人字顶窟):

- печера з клиноподібним перекриттям (з'являється в добу Північна Чжоу, зникає після доби Рання Тан);

- печера з клиноподібним перекриттям і центральною колоною (人字顶中心柱窟) (з'являється в добу Північна Вей, є в добу Західна Вей, Північна Чжоу, Суй, зникає після доби Рання Тан);

- печера з клиноподібним перекриттям, з центральною колоною і нішами (人字顶中心柱多龕窟) (з'являється в добу Північна Вей, зникає після доби Середня Тан),

4) поєднання перших двох типів печер (前两者结合窟):

- печера з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині (人字顶平顶窟) (з'являється в добу Північна Чжоу, Суй);

- печера з клиноподібним перекриттям, плоскою частиною при вершині і нішами (人字顶平顶多龕窟) (з'являється в добу Північна Вей);

5) печера з склепінням (拱顶窟) (з'являється в добу Рання Тан);

6) печера з нахиленим перекриттям (大殿窟) (з'являється в добу Пізня Тан і згодом зникає);

7) печера з випуклим перекриттям (盪顶窟):

- печера з випуклим перекриттям (з'являється в Рання Тан, нетипова, згодом зникає),

- печера з випуклим перекриттям і нішами (盪顶多龕窟) (Північна Лян, нетипова, згодом зникає).

печера з плоскою частиною при вершині (з'являється в Пізня Тан, нетипова, згодом зникає) (斜顶窟).

Розповсюдженість типів перекриттів по періодах династій виглядає наступним чином (Рис.3.2). В таблицю не внесено особливий нехарактерний тип перекриття – ступінчастий багатоярусний періоду Рання Тан.

Ранній період (早期)

Північна Лян 北凉 - 3 печери:

1 печера з перекриттям фу-доу-дін (у вигляді відра) 覆斗顶窟,

1 печера з плоскою вершиною і з нішами 平顶多龕窟 (потім не зустрічається),

1 печера з випуклим верхом і з нішами 盞顶多龕窟 (потім не зустрічається).

Північна Вей 北魏 – 10 печер:

(новий тип) 1 печера з плоскою вершиною і з центральною колоною 平顶中心柱窟,

(новий тип) 7 печер з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною 人字中心柱窟,

(новий тип) 1 печера з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною та з нішами 人字顶中心柱多龕窟,

(новий тип) 1 печера з клиноподібним перекриттям і з плоскою вершиною та з нішами 人字顶平顶多龕窟 (потім не зустрічається).

Західна Вей 西魏 – 6 печер:

1 печера з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶窟,

4 печери з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною 人字中心柱窟,

(новий тип) 1 печера з перекриттям фу-доу-дін та з нішами 覆斗顶龕窟.

Північна Чжоу 北周 – 9 печер:

6 печер з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶窟,

2 печери з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною 人字中心柱窟,



	Північна Лян (401-439 р.)	Типи перекриттів					
		фу-доу-дін	з плоскою частиною	клиноподібне перекриття	склепіння	нахилене	випукле
		1	1				1
Ранній період	Північна Вей (386-534 р.)		1	9			
	Західна Вей (532-556 р.)	1		4			
	Північна Чжоу (557-581 р.)	6		4			
	Суй (581-618 р.)	33		13			
Середній період	Тан (618-907 р.)	177	2	5	2	2	1
	Епоха П'яти династій (907-960 р.)	13					
Пізній період	Північна Сун (960-1127 р.)	9					
	Си Ся (1038-1227 р.)	6					
	Юань (1271-1368 р.)	4	2				
	Умовні позначення:		1,2,3 - кількість печер певного типу			- з'являється новий тип чи підтип в межах типу	

Рис.3.2. Розповсюдженість типів перекриттів по періодах

(новий тип) 1 печера з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині 人字顶平顶窟,

(новий тип) 1 печера з клиноподібним перекриттям 人字顶窟.

Отже, ранні типи перекриттів від династії Північна Лян до кінця династії Північна Чжоу наступні:

- печера з перекриттям фу-доу-дін (覆斗顶窟) (у вигляді відра)
- печера з плоскою вершиною і з нішами (平顶多龕窟)
- печера з випуклим верхом і з нішами (盪顶多龕窟)
- печера з плоскою вершиною і з центральною колоною (平顶中心柱窟)
- печера з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною (人字顶中心柱窟)
- печера з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною та з нішами (人字顶中心柱多龕窟)
- печера з клиноподібним перекриттям і з плоскою вершиною та з нішами (人字顶平顶多龕窟)
- печера з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині (人字顶平顶窟).

- печера з перекриттям фу-доу-дін та з нішами (覆斗顶龕窟)

Середній період (період розквіту) (中期)

Суй 隋 – 52 печери

31 печера з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶窟,

4 печери з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною 人字顶中心柱窟,

6 печер з клиноподібним перекриттям і плоскою вершиною 人字顶平顶窟 (потім не зустрічається),

3 печери з клиноподібним перекриттям 人字顶窟,

(новий тип) 2 печери з перекриттям фу-доу-дін та з нішами 覆斗顶龕窟

Рання Тан 初唐 – 62 печери:

57 печер з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶龕窟,

1 з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною 人字顶中心柱龕窟(потім не зустрічається),

2 печери з клиноподібним перекриттям 人字顶龕窟 (потім не зустрічається),

1 печера з плоским дахом і з центральною колоною平顶中心柱龕窟,

(новий тип) 1 печера з склепінням拱顶龕窟,

(новий тип) 1 печера з випуклим перекриттям 盞顶龕窟 (потім не зустрічається).

Золота Тан 盛唐 – 71 печера:

61 печер з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶龕窟,

6 печер з перекриттям фу-доу-дін, з нішами 覆斗顶龕窟,

(новий тип) 1 печера з плоскою частиною при вершині 平顶龕窟,

2 печери з клиноподібним перекриттям, з центральною колоною і з нішами人字顶中心柱多龕窟 (потім не зустрічається),

1 печера з склепінням 拱顶龕窟 (потім не зустрічається).

Пізня Тан 晚唐 – 54 печери:

50 печер з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶龕窟,

(новий тип) 3 печери з перекриттям фу-доу-дін, з колоною 覆斗顶柱龕窟,

(новий тип) 1 печера з нахиленим перекриттям 斜顶龕窟 (потім не зустрічається).

Типи перекриттів середнього періоду (періоду розквіту) від династії Суй до кінця династії Пізня Тан наступні:

- печера з перекриттям фу-доу-дін (覆斗顶龕窟) (у вигляді відра) – домінуючий тип

- печера з перекриттям фу-доу-дін та з нішами (覆斗顶多龕窟)
- печера з клиноподібним перекриттям (人字顶窟)
- печера з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною (人字顶中心柱窟)
- печера з клиноподібним перекриттям і плоскою вершиною (人字顶平顶窟)
- печера з клиноподібним перекриттям, з центральною колоною і з нішами (人字顶中心柱多龕窟)
- печера з плоским дахом і з центральною колоною (平顶中心柱窟)
- печера з склепінням (拱顶窟)
- печера з випуклим перекриттям (窟顶窟)
- печера з плоскою частиною при вершині (平顶窟)
- печера з нахиленим перекриттям (斜顶窟) (з'являється в Пізня Тан, нетипова, згодом зникає).

Пізній період

Епоха П'яти династій 五代 – 15 печер:

- 12 печер з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶窟,
- 1 печера з перекриттям фу-доу-дін, з колоною 覆斗顶柱窟 (потім не зустрічається),
- Пошкоджено дві печери.

Північна Сун 北宋 – 9 печер:

- 9 печер з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶窟.

Си Ся 西夏 – 6 печер:

- 5 печер з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶窟,
- (новий тип) 1 печера з перекриттям фу-доу-дин пещера з плоскою частиною при вершині ззаду 覆斗后平顶窟 (потім не зустрічається).

Юань 元 – 6 печер:

- 4 печери з перекриттям фу-доу-дін 覆斗顶窟,
- 1 печера з плоскою частиною при вершині 平顶窟,
- 1 печера з плоскою частиною при вершині і з центральною колоною 平顶中心柱窟.

Типи перекриттів пізнього періоду (від епохи П'яти династій до кінця династії Юань) наступні:

- печера з перекриттям фу-доу-дін (覆斗顶窟) (залишається домінуючим типом)
- печера з перекриттям фу-доу-дін, з колоною (覆斗顶柱窟)
- печера з перекриттям фу-доу-дін, з плоскою частиною при вершині ззаду (覆斗顶后平顶窟)
- печера з плоскою частиною при вершині (平顶窟)
- печера з плоскою частиною при вершині і з центральною колоною (平顶中心柱窟).

3.3. Генеза планувальних і конструктивних схем на різних періодах

Було проаналізовано плани 309 головних печер з метою структурувати типи планів печер за їх поширенням (Рис.3.3, 3.4, 3.5). Зокрема, типи планів було згруповано на три групи :

1) найбільш поширені типи планів (від 87 до 26 прикладів):

大与小的正方形组合 – з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми) (87)

正方形主室，主墙梯形壁龕 - план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем (35)

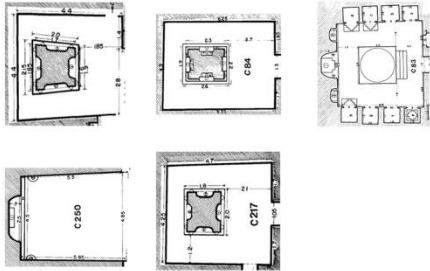

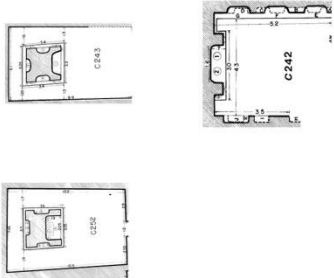
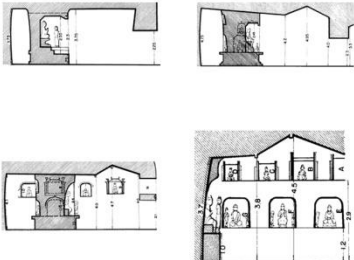
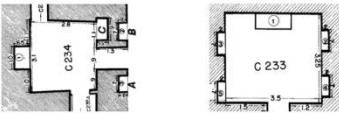
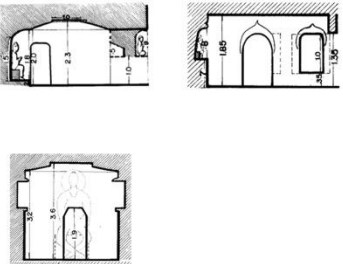
Династії	Північна Чжоу (557-581)	Типи планів	Типи перекриттів
	Західна Вей (532-556)		
	Північна Вей (386-534)		
	Північна Лян (401-439)		

Рис.3.3. Плани і перекриття святилищ на ранньому періоді

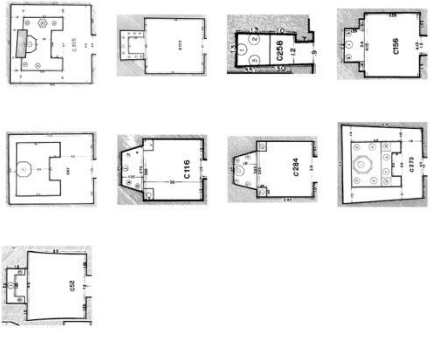
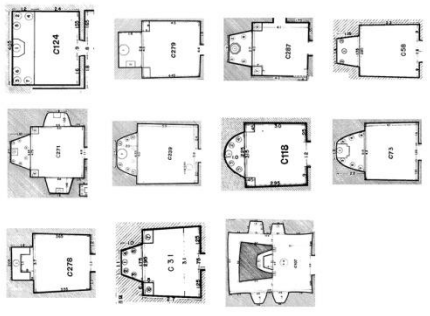
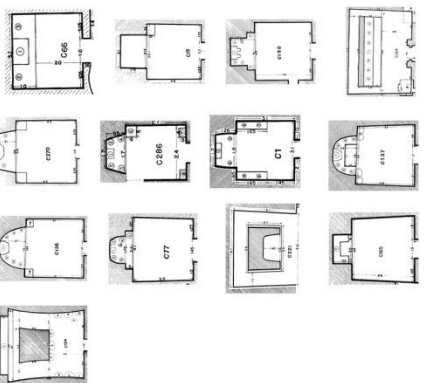
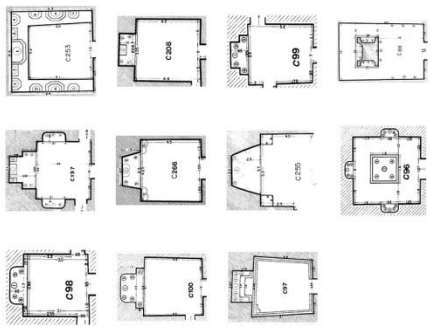
Династії		Типи планів	Типи перекриттів
Пізня Тан (848-907)	Золота (Середня) Тан (705-848)	Рання Тан (618-704)	Суй (581-618)
			

Рис.3.4. Плани і перекриття святилищ на середньому періоді

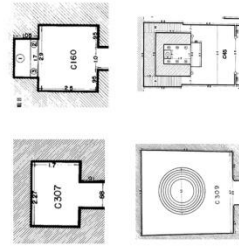
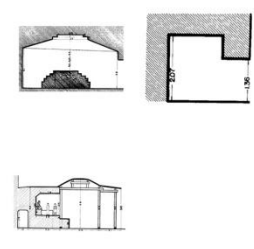
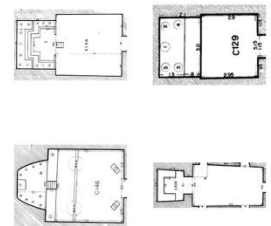
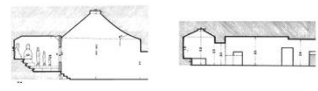
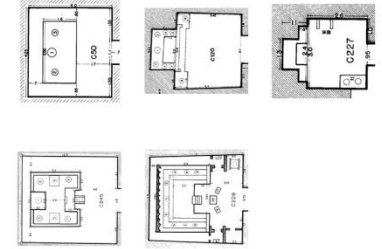

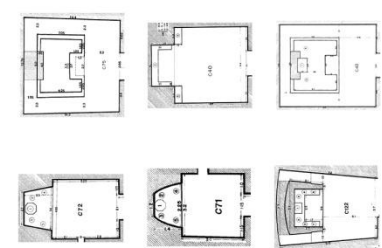
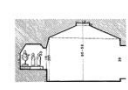
Династії		Типи планів	Типи перекриттів
Юань (1271-1368)			
Си Ся (1038-1227)			
Північна Сун (960-1127)			
Епоха П'яти династій (907-960)			

Рис.3.5. Плани і перекриття святилищ на пізньому періоді

主墙带圆角的梯形 - вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами (30)

水平长方形- глибокий прямокутник плану (27)

有突起壁龛的正方形- на основі квадратів з виступами (26)

2) середньо поширені типи планів (від 19 до 11 прикладів):

正方形- на основі одного квадрату (19)

主墙强烈弧形壁龛 - на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря (19)

倾斜, 主墙壁扩大- з розширенням простору до вівтаря (17)

主墙梯形/弧形壁龛与墙周壁龛- з кількома нішами (11)

3) нетипові мало поширені типи планів (від 8 до 2 прикладів):

主墙弧形与方形组合壁龛- на основі комбінованих форм (8)

倾斜, 弧形主墙壁- з угнутими бічними стінами (6)

倾斜, 主墙壁缩小- з звуженням простору до вівтаря (5)

长方形主室, 主墙梯形壁龛 - план у вигляді глибокого чи фронтального прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем (5)

垂直长方形- фронтальний (поздовжній) прямокутник плану (4)

正方形与长方形的组合 (壁龛在四周) - на основі поєднання квадратів і прямокутників (4)

主墙卵形- вівтар яйцеподібної форми (4)

大小接近的正方形组合 - з поєднанням близьких за розміром прямокутників, як правило, квадратної центральної частини і прямокутної вівтарної (2) .

Доведено безперечне домінування типу плану з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), який практично втричі перевершує кількісно наступні навіть досить поширені типи планів.

Також було простежено генезу типів перекриттів печер трьох укрупнених періодів: раннього, середнього і пізнього (Рис.3.6).

На ранньому періоді (від династії Північна Лян до кінця династії Північна Чжоу) зустрічається 9 типів перекриттів: печера з перекриттям фу-доу-дін (覆斗顶窟) (у вигляді відра), печера з плоскою вершиною і з нішами (平顶多龕窟), печера з випуклим верхом і з нішами (盪顶多龕窟), печера з плоскою вершиною і з центральною колоною (平顶中心柱窟), печера з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною (人字顶中心柱窟), печера з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною та з нішами (人字顶中心柱多龕窟), печера з клиноподібним перекриттям і з плоскою вершиною та з нішами (人字顶平顶多龕窟), печера з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині (人字顶平顶窟), печера з перекриттям фу-доу-дін та з нішами (覆斗顶龕窟).

На середньому періоді (періоді розквіту) (від династії Суй до кінця династії Пізня Тан) зустрічається 11 типів перекриттів: печера з перекриттям фу-доу-дін (覆斗顶窟) (у вигляді відра) – домінуючий тип, печера з перекриттям фу-доу-дін та з нішами (覆斗顶多龕窟), печера з клиноподібним перекриттям (人字顶窟), печера з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною (人字顶中心柱窟), печера з клиноподібним перекриттям і плоскою вершиною (人字顶平顶窟), печера з клиноподібним перекриттям, з центральною колоною і з нішами (人字顶中心柱多龕窟), печера з плоским дахом і з центральною колоною (平顶中心柱窟), печера з склепінням (拱顶窟), печера з випуклим перекриттям (窟顶窟), печера з плоскою частиною при вершині (平顶窟), печера з нахиленим перекриттям (大殿窟).

На пізньому періоді (період занепаду) (від епохи П'яти династій до кінця династії Юань) відмічено 5 типів перекриттів: печера з перекриттям

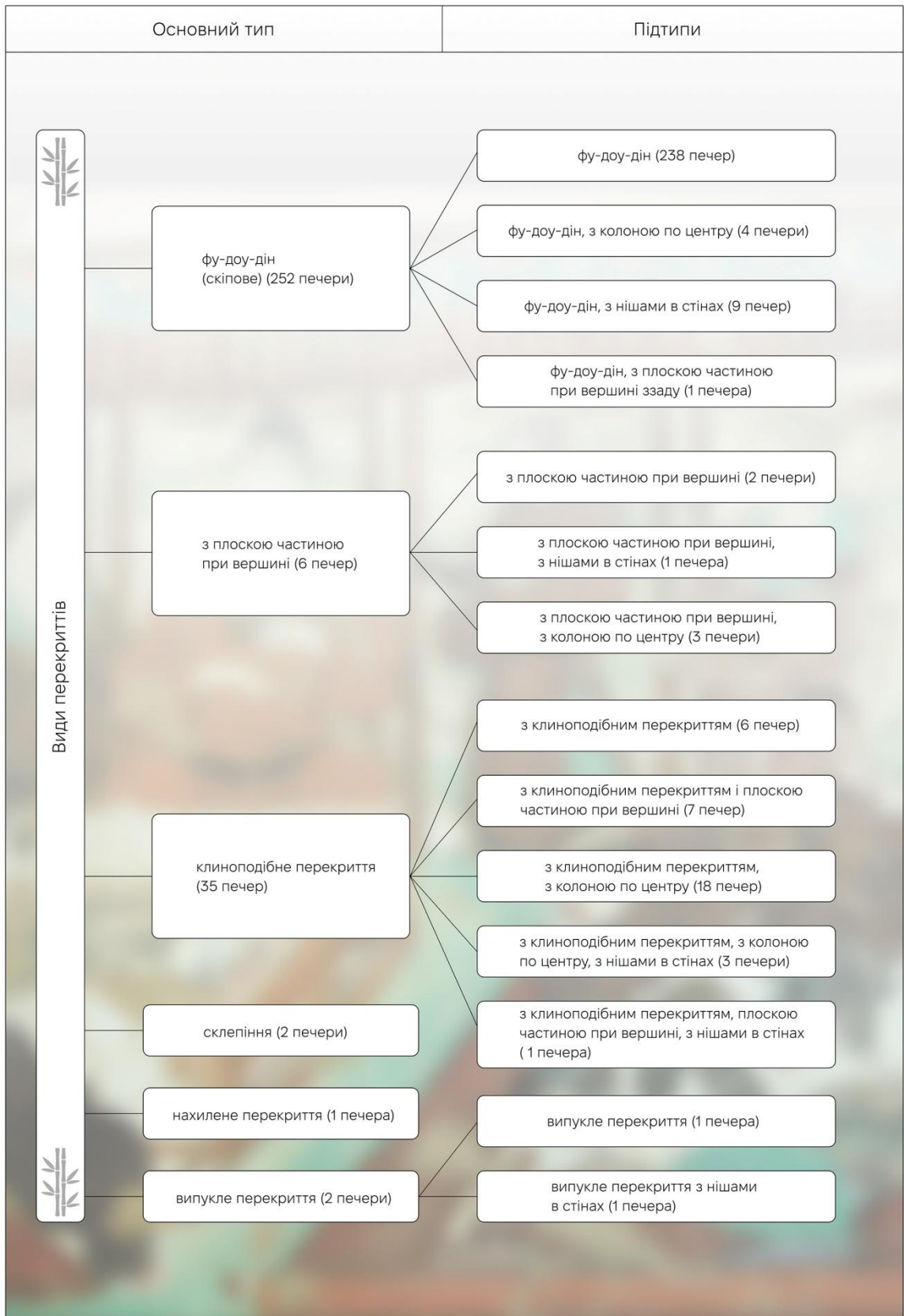


Рис 3.6. Поширення типів перекриттів

фу-доу-дін (覆斗顶窟) (залишається домінуючим типом), печера з перекриттям фу-доу-дін, з колоною (覆斗顶柱窟), печера з перекриттям фу-доу-дін печера з плоскою частиною при вершині ззаду (覆斗顶后平顶窟), печера з плоскою частиною при вершині (平顶窟), печера з плоскою частиною при вершині і з центральною колоною (平顶中心柱窟).

Висновки

1. Типи планів проаналізованих 309 головних печерних святилищ було згруповано за методом визначальних ознак і методом системно-структурного аналізу, де визначальною ознакою вибрано геометрію простих форм, а системно-структурний аналіз дозволив виявити головні і похідні варіанти. Плани було класифіковано на три групи: найбільш поширені типи планів (87-26), середньо поширені типи планів (19-11) і нетипові малопоширені типи планів (8-2).

Найбільш поширені типи планів: з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми) (87), план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем (35), вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами (30), глибинний прямокутник плану (27), на основі квадратів з виступами (26) .

Середньо поширені типи планів: на основі одного квадрату (19), на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря (19) з розширенням простору до вівтаря (17) , з кількома нішами (11) .

Нетипові мало поширені типи планів: на основі комбінованих форм (8), з угнутими бічними стінами (6) з звуженням простору до вівтаря (5), план у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем (5), витягнутий по вертикалі

прямокутник плану (4), на основі поєднання квадратів і прямокутників (4), вівтар яйцеподібної форми (4), з поєднанням близьких за розміром прямокутників, як правило, квадратної центральної частини і прямокутної вівтарної (2).

Такий розподіл дозволив аргументувати помітне домінування типу плану з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), який практично втричі перевершує кількісно наступні навіть досить поширені типи планів і часто тиражується протягом всього періоду формування комплексу Дуньхуана.

2. Поєднання методів історичного аналізу з методами визначальних ознак і системно-структурного аналізу дозволило простежити генезу типів планів на різних періодах і аргументувати, на яких періодах яких типів планів було менше, а на яких більше.

Зокрема, на ранньому періоді відмічено такі типи планів:

北凉 Північна Лян- (2) з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми, на основі поєднання квадратів і прямокутників;

北魏 Північна Вей – (3) глибинний прямокутник плану, з кількома нішами, з розширенням простору до вівтаря;

西魏 Західна Вей – (5) на основі одного квадрату, глибинний прямокутник плану, з кількома нішами, вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, з звуженням простору до вівтаря;

北周 Північна Чжоу – (4) на основі одного квадрату, глибинний прямокутник плану, вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, з розширенням простору до вівтаря.

Отже, спостерігається відносно невелике розмаїття типів планів, що, власне, притаманне і розвитку образної концепції декоративного оздоблення.

3. На середньому періоді відмічено такі типи планів:

隋代 Суй - (10) на основі одного квадрату, з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), на основі квадратів з виступами, глибинний прямокутник плану, на основі поєднання квадратів і прямокутників, план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем, план у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем, з кількома нішами, вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, на основі комбінованих форм, з розширенням простору до вівтаря;

初唐 Раняя Тан- (13) на основі одного квадрату, з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), на основі квадратів з виступами, фронтальний (поздовжній) прямокутник плану, план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем, план у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем, вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, вівтар яйцеподібної форми, на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря, на основі комбінованих форм, з розширенням простору до вівтаря, з звуженням простору до вівтаря, з угнутими бічними стінами;

盛唐 Золота (Середня) Тан – (11) на основі одного квадрату, з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем, план у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем, з кількома нішами, вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, вівтар яйцеподібної форми, на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря, з розширенням

простору до вівтаря, з звуженням простору до вівтаря, з угнутими бічними стінами;

晚唐 Пізня Тан – (9) на основі одного квадрату, з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), з поєднанням близьких за розміром прямокутників, як правило, квадратної центральної частини і прямокутної вівтарної, на основі квадратів з виступами, глибинний прямокутник плану, план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем, вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, з розширенням простору до вівтаря, з угнутими бічними стінами.

Таким чином, доведено, що середній період був періодом максимального урізноманітнення типів планів, отже, ці процеси відбувались в загальному контексті удосконалення образної концепції святилищ Дуньхуана.

4. На пізньому періоді зафіксовано такі типи планів:

五代 Епоха П'яти династій – (6) на основі одного квадрату, з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), глибинний прямокутник плану, план у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем, вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, з розширенням простору до вівтаря;

北宋 Північна Сун – (5) на основі одного квадрату, з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), на основі квадратів з виступами, глибинний прямокутник плану, з звуженням простору до вівтаря;

西夏 Си Ся – (4) з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), з поєднанням близьких за розміром прямокутників, як правило, квадратної

центральної частини і прямокутної вівтарної, на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря, з розширенням простору до вівтаря;

元代 Юань- (4) з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), глибинний прямокутник плану, фронтальний (поздовжній) прямокутник плану, з розширенням простору до вівтаря;

清 Цин – (1) на основі квадратів з виступами.

Отже, на пізньому періоді кількість типів планів різко зменшується у порівнянні з попередніми періодами, що свідчить про спільність з процесами в художньо-образній концепції стінописів.

5. На основі аналізу існуючих типів перекриттів святилищ Дуньхуана автором було виділено шість основних типів перекриттів з існуючими підтипами. Як правило, підвиди стосуються поєднання типу перекриття з наявністю колони і ніш. Зокрема, було визначено такі сім типів перекриттів і їх підтипів і зазначено ступінь їх поширення:

1) печера з перекриттям фу-доу-дін (覆斗顶窟) (у вигляді відра) - 252

є чотири різновиди:

1.1. з перекриттям фу-доу-дін - 238

1.2. з перекриттям фу-доу-дін, з колоною (覆斗顶柱窟) – 4

1.3. з перекриттям фу-доу-дін та з нішами (覆斗顶龕窟) – 9

1.4. з перекриттям фу-доу-дин з плоскою частиною при вершині ззаду – (覆斗顶后平顶窟) 1

2) печера з плоскою частиною при вершині (平顶窟) – 6

є три різновиди:

2.1. з плоскою частиною при вершині – 2

2.2. з плоскою частиною при вершині і з нішами (平顶多龕窟) - 1

2.3. з плоскою частиною при вершині і з центральною колоною (平顶中心柱窟) – 3

3) печера з клиноподібним перекриттям (人字顶窟) -35

є п'ять різновидів:

3.1. з клиноподібним перекриттям - 6

3.2. з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині (人字顶平顶窟) -7

3.3. з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною (人字顶中心柱窟) - 18

3.4. з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною та з нішами (人字顶中心柱多龕窟) – 3

3.5. з клиноподібним перекриттям і плоскою частиною при вершині та з нішами (人字顶平顶多龕窟) – 1

4) печера з склепінням (拱顶窟) – 2

5) печера з нахиленим перекриттям (大殿窟) – 1

6) печера з випуклим перекриттям (盪顶窟)– 2

є два різновиди:

6.1. з випуклим перекриттям – 1

6.2. з випуклим перекриттям і з нішами (盪顶多龕窟) – 1.

7) печера з ступінчастим багатоярусним перекриттям

(一個有階梯式多層天花板的洞穴) – 1.

РОЗДІЛ 4. АНАЛІЗ ЕТАПІВ РОЗВИТКУ ОБРАЗНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНА І ЇХ РЕСТАВРАЦІЯ

4.1. Стінопис печер, його періодизація та художньо-образні характеристики

Стилістика і зміст стінописів кожного святилища підпорядковані чіткому композиційному задуму. Загальну композиційну характеристику інтер'єрів визначають як цілісну, оскільки стінописи вкривають чотири стіни, стелю, колони і доповнюються ритуальною скульптурою. Часто фрески характеризують як своєрідні картини в жанрі станкового живопису, однак це не так, враховуючи їх особливе відчуття просторовості. Композиційне розташування стінописів вкупі з техніками виконання фресок сприяли створенню особливого психологічного стану «упорядкованої духовної наповненості». Це характерно для всіх печерних святилищ, хоча кожний з них має власну композиційну структуру.

Як правило, в кожному святилищі є головна тематична фреска, навколо якої компонується інші зображення. Композиції раннього, середнього і пізнього етапів відрізняються за характеристиками: ранній етап («архаїчний») характеризується площинною композицією без вираження просторовості, на середньому етапі (періоди Суй і Тан) спостерігається розквіт складної трьохмірної композиції з вираженням простору і переднього і заднього планів, на пізньому періоді (Си Ся і Юань) знов звертаються до площинної двомірної композиції, підтвердженням цьому є і той факт, що пейзаж, який традиційно в добу Суй і Тан брав активну участь в створенні ефекту трьохмірності фрески, замінюється площинним орнаментом.

Важливою ознакою загальної композиції святилища є метро-ритмічна побудова сюжетів. Багаторазове повторення однакових елементів і безкінечних орнаментів мали символізувати велич буддизму і нескінченність Всесвіту.

Якщо узагальнити, сценарний підхід в розташуванні стінописів передбачав послідовне візуальне представлення перед глядачем постулатів буддизму, де основна роль відводилась стінопису західної стіни, а стінописи південної, північної і західної стін могли бути однаковими. Деякі зображення (як сцена з підношенням) не розташовували на західній стіні. Якщо розміри печер були невеликі, в них могло не бути масштабних буддійських сюжетів.

Оригінальними різновидами декоративних композицій фрески періодів розквіту стінопису Дуньхуана є наступні:

- «цзинбянь хуа» (зображення перетворень у раю та пеклі, *Viparinatam* 经变画) - складна сюжетна композиція, яка остаточно сформувалась в добу Тан і характеризувалась вираженою трьохмірністю, розподілом фігур на головні і другорядні, першого і другого плану;

- «хуагай» (华盖) - шовкова парасолька (балдахін над екіпажем імператора) (Рис.);

- «кайма» (边饰) - візерунки обрамування (кайми) у вигляді довгих смуг);

- «цзаоцзин» - складні орнаментальні композиції (артесонадо);

- композиції з літаючими Фей тянь (飞天);

- композиції з поєднанням прийомів «цзаоцзин» і зображеннями Фей тянь, прикладом такої гібридної композиції, утвореної з двох осібних типів, є «лотос-Фейтянь-цзаоцзин» (ляньхуа-Фейтянь-цзаоцзин 莲花飞天藻井), де в центрі композиції лотос з чотирнадцяти менших лотосів і чотирнадцять хвилеподібних візерунків.

Візерунки були характерною ознакою фресок Дуньхуана на всіх періодах. Це абстрактні орнаменти у вигляді смуг, кайми, площин і декоративних вставок, а також орнаменти на одязі і предметах, зображених в фресках. По фресках різних періодів дослідники вивчають етнічні складові, наявність запозичень, тощо, тобто фрески Дуньхуана становлять собою також і джерело етнографічних досліджень про побут людей в періоди різних

династій. Характерна ознака орнаментів – це багата поліхромія, де лінія, яка окреслює форму, і поліхромне заповнення становлять одне ціле.

Було проаналізовано унікальність фресок Дуньхуана по визначальних ознаках. Перша визначальна ознака – це анатомія фігур. Зокрема, досліджувались прийоми зображення людей і божеств у порівнянні з іншими прийомами традиційного китайського живопису.

Порівняльний аналіз фресок Дуньхуана з стінописом гробниць Південних і Північних династій (або шістнадцяти царств) (420-589 р.) дозволив визначити основні відмінності в зображенні людських фігур – оголених чи напівоголених з дотриманням анатомії в фресках Дуньхуана і одягнених в широкі халати з великими рукавами, без дотримання анатомічної побудови в стінописі гробниць Південних і Північних династій, який відповідав морально-етичним засадам конфуціанства. Вважається, що така традиція зображення оголених чи напівоголених фігур була безпосередньо запозичена від буддійського стінопису Індії.

Друга визначальна ознака – це сіюйські (西域) техніки ретуші і розфарбування. На ранніх етапах давній китайський стінопис відзначався певною умовністю, в період Воюючих царств (Warring states period, Чжань го 战国) (475-221 р. до н.е.) на чолі фігур ставили червону крапку, лише в період Хань (Західна Хань, Western Han 西汉) (206 р. до н.е. – 25 р. н.е.), (Східна Хань Eastern Han, 东汉) (25-220 р.) передають червоним кольором колір обличчя, однак без передачі об'ємності. З Індії була запозичена техніка поліхромного буддійського стінопису, в умовах Китаю тіла фігур розфарбовуються кіновар'ю, внизу темніше вгорі світліше, з акцентами білого кольору.

Поступово виробилась спеціальна технологія ретуші і розфарбування. В регіоні Дуньхуана вона була удосконалена і поєднана з місцевою технікою ретуші і розфарбування, в результаті чого утворилась нова технологія об'ємності фігур, яка досягла досконалості до періоду Тан.

Простежимо, як витримується анатомія фігур і техніки ретуші і розфарбування в образах релігійного спрямування (Будда, Бодхісаттви (*bodhisattva* 菩薩), фетянь (飞天) ітд.) і простих людей, оскільки в стінописах Дуньхуана присутній елемент реалізму.

І тут помітні суттєві відмінності: образи божеств мають фантастичний характер, дивне вбрання і в цілому є канонічними і тиражованими, натомість образи простих людей переважно в ханському національному одязі (ханьфу, traditional Han Chinese dress, 汉服) більш реалістичні і індивідуальні.

Так само по-різному використовуються техніки ретуші і розфарбування в зображеннях божеств і людей: в зображенні божеств застосовується сіюйська техніка (西域技法), в зображенні людей – місцеві техніки. В стінописі використовують яскраву насичену поліхромію з додаванням туші і нанесенням товстих шарів кольору для більшої виразності стінописів.

Третя визначальна ознака фресок Дуньхуана – це художні засоби вираження канонічних сюжетів на основі синтезу індійського буддійського канону і місцевих технік художнього вираження та власне самі канонічні сюжети.

Відмічено стилістичні відмінності в трактуванні буддійських сюжетів в часи різних династій. Від початків появи перших гротів Дуньхуана до династії Юань стиль стінопису еволюціонував. Фрески періодів Троєцарства (Вей, Шу, У, Three kingdoms 三国) (220-265 р.), Південних і Північних династій (The Southern and Northern Dynasties 南北朝) (420-589 р.), Тан (Tang) (618-907 р.) урізноманітнилися по сюжетній побудові і художній образності, причому часткова спостерігалось запозичення традицій індійського буддійського стінопису в поєднанні з мистецькими прийомами доби Хань (汉朝) (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.).

До періоду Тан розповсюдження буддизму в Китаї досягло свого апогею, що підтверджується різким зростанням кількості нових гротів Могао, прикрашених релігійним канонічним стінописом, в якому поєднуються

запозичені канони індійського буддизму і місцеві культурно-мистецькі прийоми.

Таких основних канонічних сюжетів в релігійних фресках Дуньхуана налічується шість основних з певними варіаціями (Рис.4.1):

1. Зображення Будди (Фосян Хуа 佛像画) (Рис.4.2, 4.3, 4.4). Це основне зображення буддійського культу як в стінописі, так і в храмовій скульптурі. Зображення Будди були різноманітними з певним канонічним підґрунтям кожного зображення (Будди трьох Часів 三世佛, Будди семи Часів 七世佛, Шак'я 释迦, Будди Добао 多宝佛, Бхадра Калпа Тисяча Будд 贤劫千佛 та ін.) Різноманітними були і зображення Бодхисаттв (Манджушрі, Самантабхадра, Авалокітешвара, Махастхамапрапта). Героями релігійних сюжетів стають Небесний володар Тяньлун-Бабу (Вісім підрозділів богів і драконів: дева, наги, yakas, ganharvas, асури, gaudas, kinaras, mahoragas 天龙八部: 天龙、龙王、夜叉、乾达婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽), В гротах Могао налічується 12208 скульптур Будд і ці сюжети представлені в 933 фресках, отже, є основними для візуального представлення доктрини буддизму.

2. Життя в раю і пеклі, т.зв. Viparinatam (Цзин бянъ Хуа 经变画), яке візуально виражає езотеричні канони буддизму про життя після смерті, передача езотеричних буддійських текстів в легкій для розуміння формі. Техніки стінопису візуально виражали релігійні постулати.

3. Портретний жанр (Женьсян Хуа 人像画) (Рис.4.5, 4.6, 4.7). Це ктиторське зображення шляхетного благодійника (донатор 供养人) – прихильника буддизму, який профінансував влаштування і прикрашення гроту. Часто поряд з благодійником зображували членів його родини і навіть слуг, що само забезпечити їм покровительство божеств.

4. Декоративні елементи (Чжуанші Хуа 装饰画). Вони не несли певного релігійного змісту, а служили засобом прикрашення сюжетів стінопису. Такі

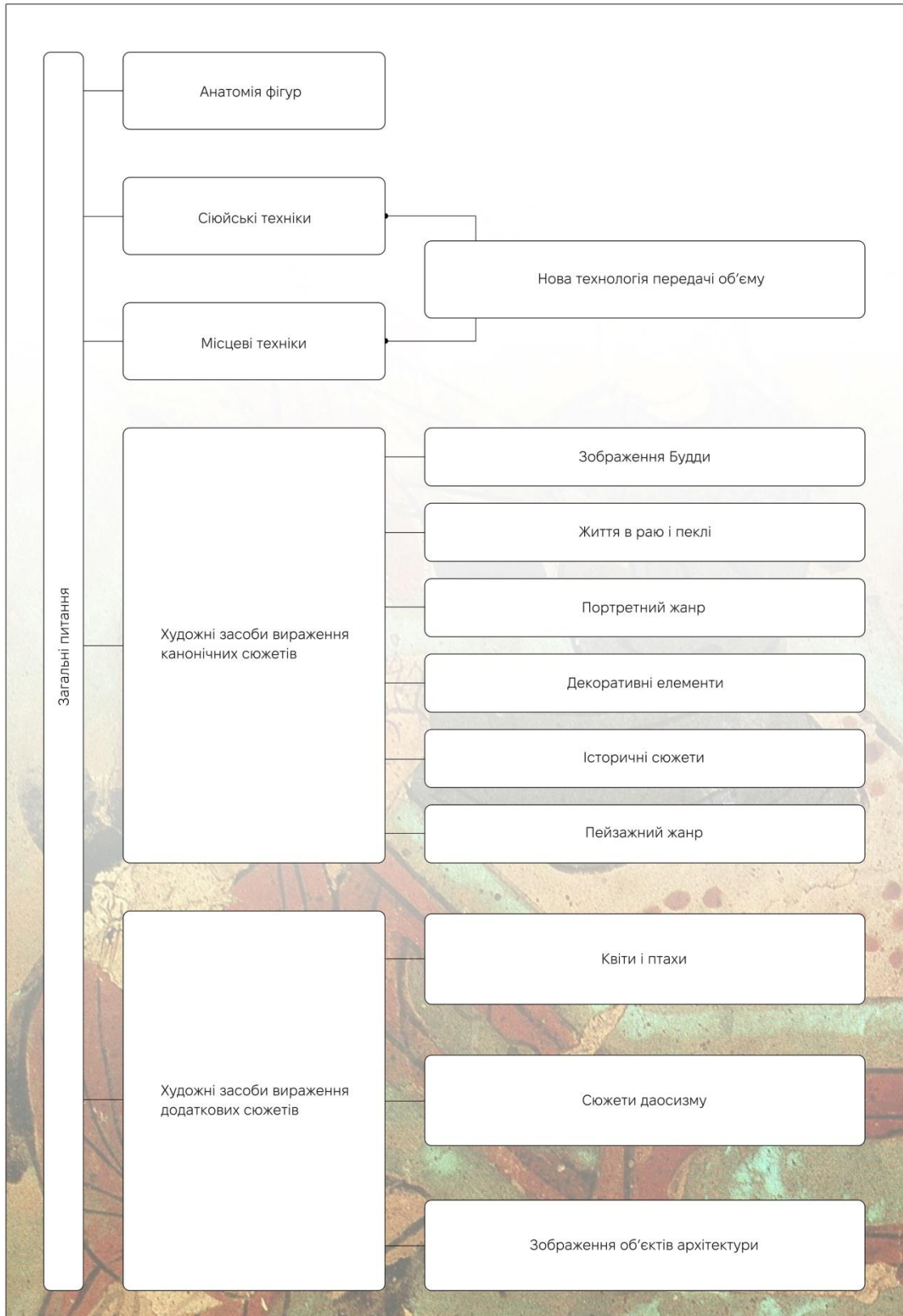


Рис.4.1. Сюжети стінописів

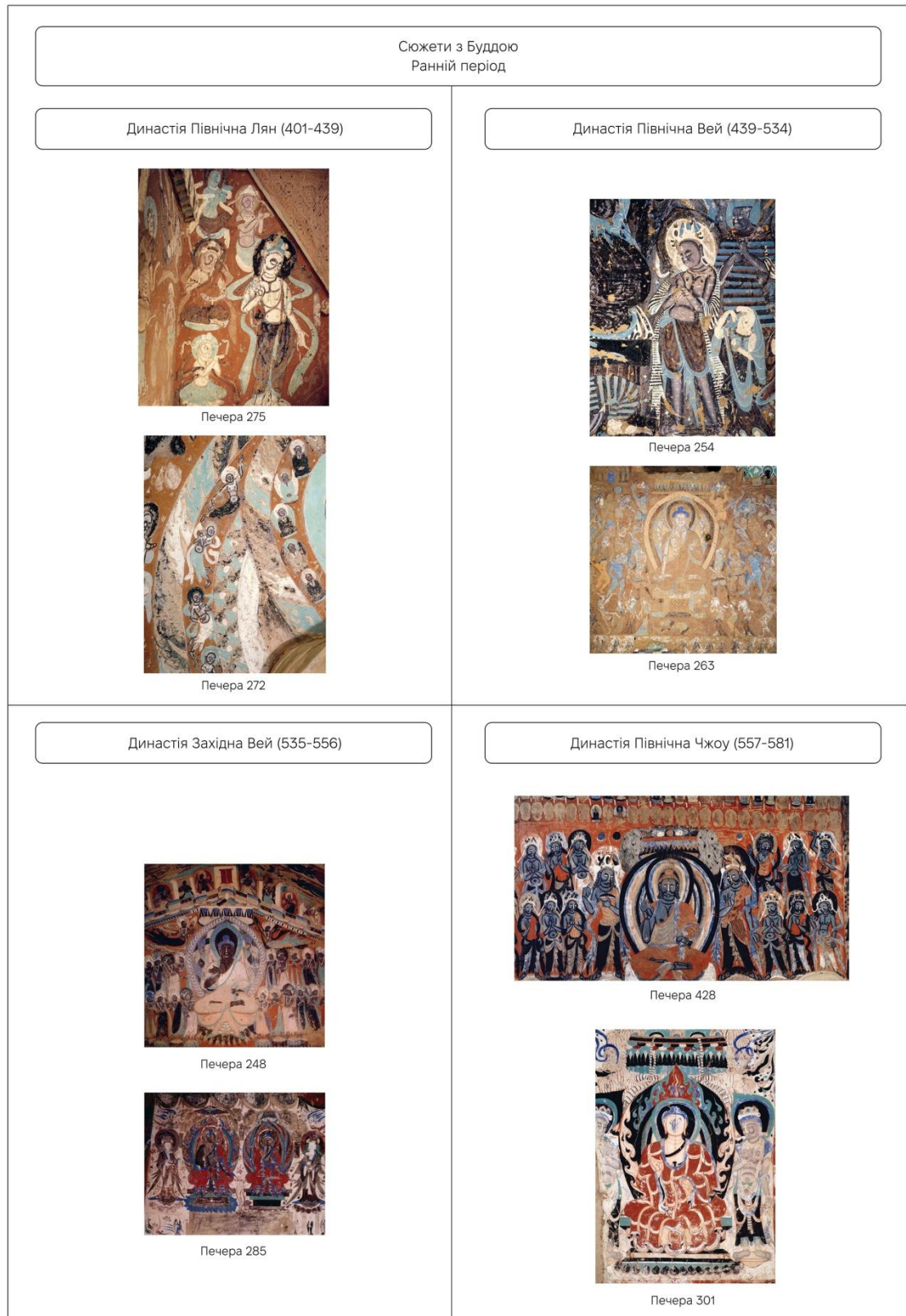


Рис.4.2. Сюжети з Буддою. Ранній період

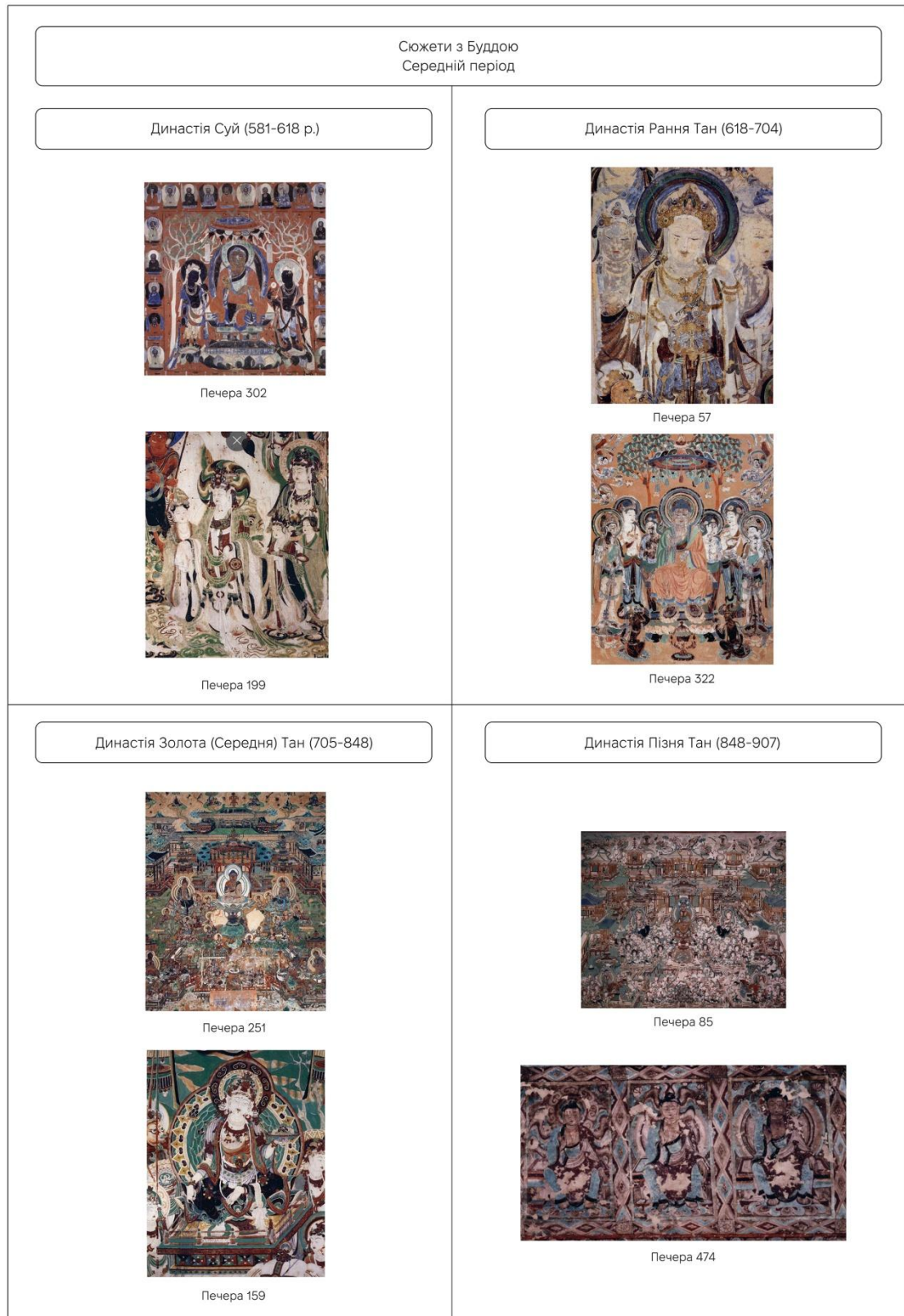


Рис.4.3. Сюжети з Буддою. Середній період

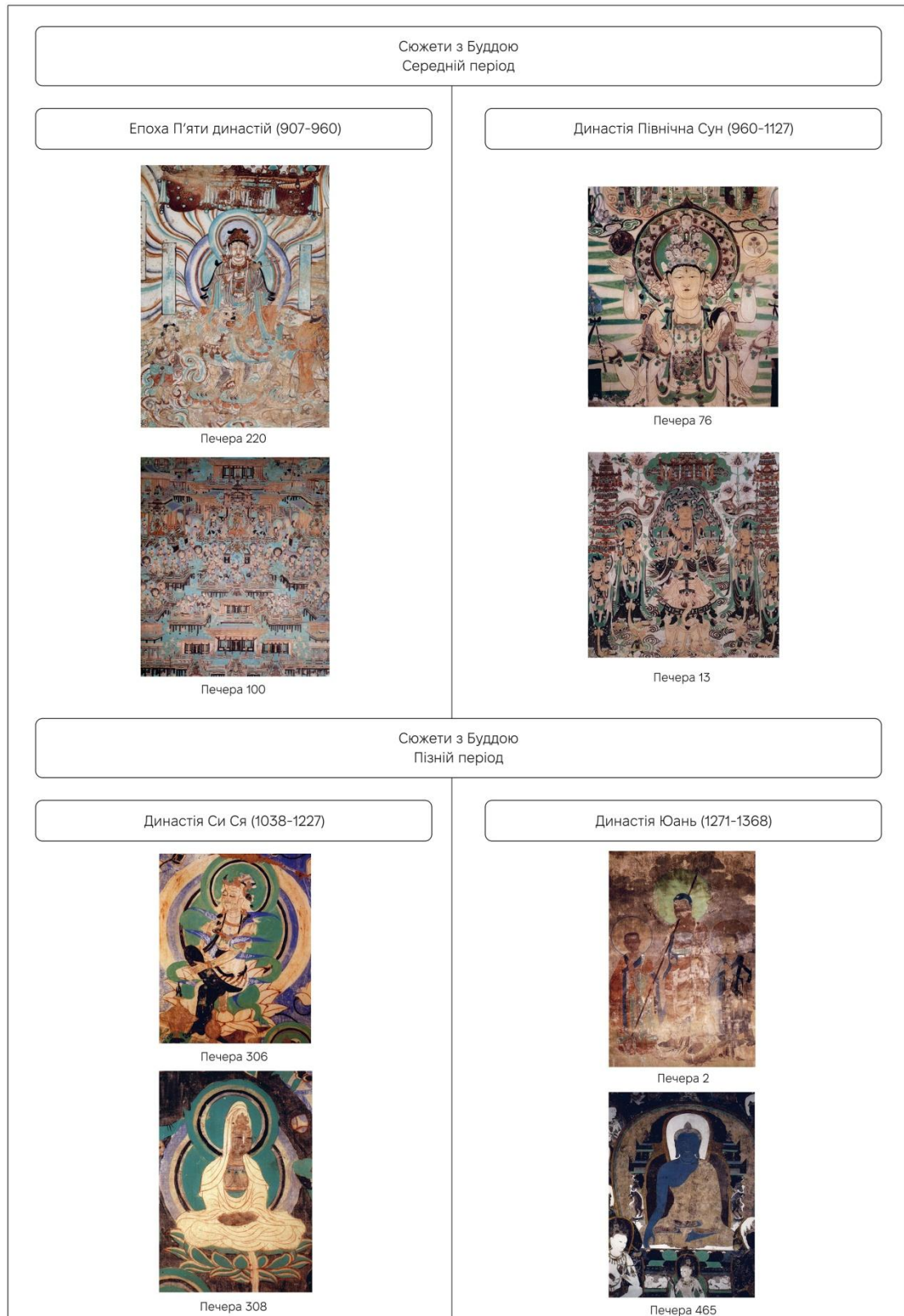


Рис.4.4. Сюжети з Буддою. Пізній період

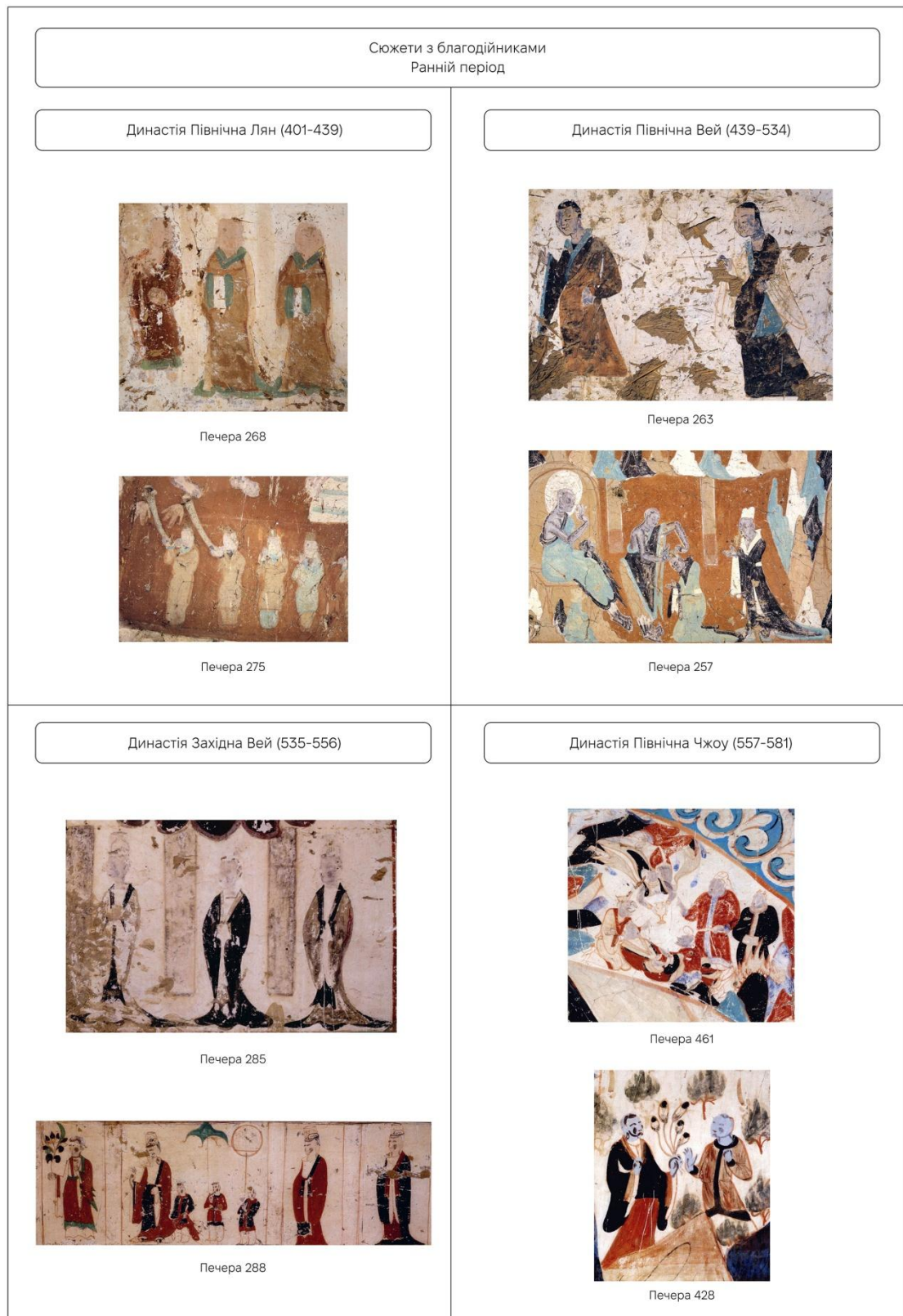


Рис. 4.5. Портрети благодійників. Ранній період.

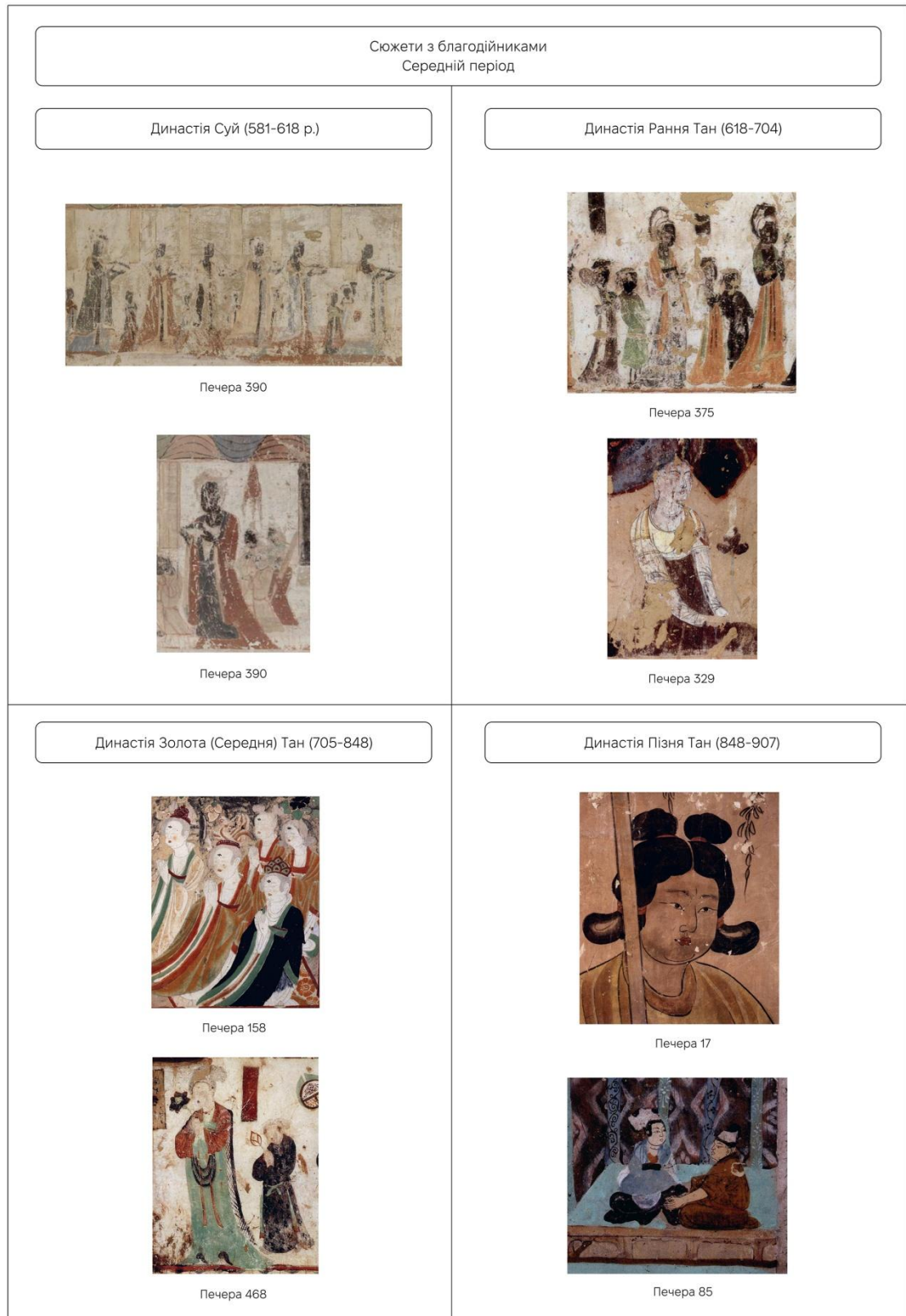


Рис.4.6. Портрети благодійників. Середній період

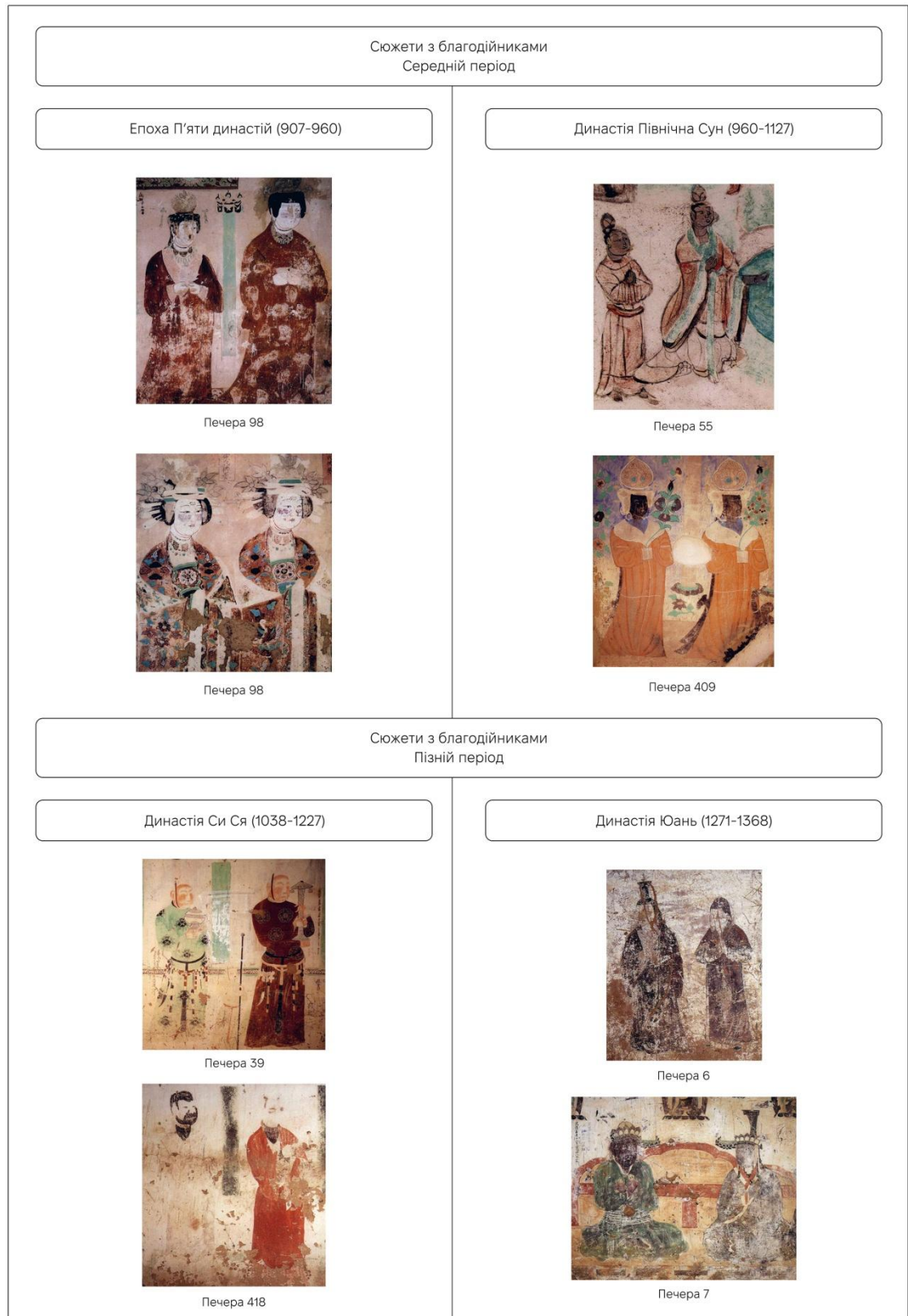


Рис.4.7. Портрети благодійників. Пізній період

орнаменти мали велику кількість варіацій, оскільки не були обмежені каноном.

5. Історичні сюжети (Гуші Хуа 故事画). Цей сюжетний жанр мав суто ідеологічне призначення залучення максимальної кількості вірних для пропаганди буддійських канонів і дхарми. Історичні сюжети були безпосередньо пов'язані з історією буддизму і розподілялись на шість варіантів:

а) зображення фактів з життя Будди-Шак'ямуні (*Sakyamuni* 释迦牟尼) (Фочжуань Гуші Хуа 佛传故事画) на основі давньоіндійських епосів, міфології і фольклору, з чіткою логічною послідовністю від моменту народження до відходу від світу (шість сюжетних рядів з 87 зображень в гроті 290 часів Чжоу;

б) зображення добрих справ Шак'ямуні при попередніх його втіленнях (Беньшен Гуші Хуа 本生故事画), втілення доктрини карми в теорії переродження (причина-наслідок 因果报应) і пропаганда відлюдництва (苦修行善) (ранні фрески «Шак'я пожертвував своїм життям, аби нагодувати тигра 萨埵那舍身饲虎», «Врятування голуба 尸毗王割肉救鸽», «Дев'ятибарвний олень пожертвував собою, аби врятувати інших 九色鹿舍己救人», «Суджаті порізав м'ясо і подав родичам 须阇提割肉奉亲»);

в) історія долі (навернення грішників і історії порятунку Буддою, його учнями і послідовниками, Іньюань Гуші Хуа 因缘故事画) – стінописи дивного змісту, досить драматичні, складного сюжету (фрески «500 розбійників стають Буддами 五百强盗成佛», «Спадкоємний принц Шань Ю кидається в море для принесення скарбів 善友太子入海取宝», «Самогубство Шамі 沙弥守戒自杀»);

г) буддійські легенди і історії (Фоцзяо Ліши Гуши Хуа 佛教历史故事画) – історії з літописів, в тому числі з буддійських священних текстів, часом пов'язані з вищим духовенством (зображались на парадних стінах гротів 323

і 72 і також на чотирьох клиноподібних площинах внутрішньої поверхні склепіння, в верхній частині тунелю і в мало важливих місцях в кутах);

д) зображення метафоричного змісту (Біюй Гуші Хуа 比喻故事画) – напівлегендарні перекази давньої Індії і південно-східної Азії під впливом буддійських вчень – «Захисник слона і золотий слон» («Сяньху і Цзиньсян» 象护与金象), «Лев з золотою шерстю» («Цзиньмао шици» 金毛狮子) та ін.;

е) Сюань Цзан здобуває сутри в часи династії Тан (Тан Сюань Цан Чучзин Гуші Хуа 唐玄奘取经故事画) – шість фресок доби Си Ся.

6. Пейзажний жанр «Гори-води» (Шань Шуй Хуа 山水画) є знаковим для буддизму і для китайської культури в цілому, оскільки він протик в різні види мистецтв; в гротах в стінописах присутній пейзаж, як заснований на буддійських канонах райської чистої землі (Sukhavati 极乐世界/极乐净土), так і реальний («Зображення У тай шань» 五台山图 в 61 гроті).

Додатковими до канонічних сюжетів є три наступні:

7. Жанр «Квіти і птахи» (Хуа Няо Хуа 花鸟画).

8. Сюжети на тему даоської доктрини (пізній період Північна Вей, Західна Вей – розписи верхньої частини 249 гроту).

9. Додаткові елементи стінописів – архітектурні будівлі (Цяньчжу Хуа 建筑画), предмети (Чи У Хуа 器物画), тварини (Дун У Хуа 动物画).

Таким образом, стінописи Дуньхуана, попри своє релігійне спрямування, відзначаються розмаїттям сюжетів і еволюцією художніх прийомів від періоду до періоду на основі синтезу запозичених і місцевих традицій.

Окремий аспект пов'язаний з стилем стінописів. Порівняння фресок різних періодів доводить, що на ранніх періодах (династії Північна Лян, Північна Вей, Західна Вей, Північна Чжоу 北凉、北魏、西周、北周) фрески успадкували стилі сіюньського (西域) буддизму, оскільки стиль сіюнь справив значний вплив на мистецтва гротів в північно-західній частині

Центральних рівнин Китаю. Надалі стиль стінописів Дуньхуана досяг максимального розквіту в добу Суй і Тан, після чого рівень мистецької виразності стилю почав знижуватись в періоди П'яти династій (У Дей), Сун, Си Ся, Юань та Цин.

Основною ознакою виразності стилю стінописів в добу розквіту варто назвати свідоме порушення художниками жорстких буддійських канонів зображень, вводячи сюжети з реального життя людей («Танцівники і співаки 伎女», «Придворні дами 宫娃», «Комерсанти з Сіюй 胡商», «Іноземні ченці 梵僧», «Воєначальники 将军» та ін.). Таким чином, абстрактним і іноді напівміфічним релігійним персонажам було надано певний зв'язок з насиченим соціальним життям.

Певні зміни відбуваються в заміні канонічних сюжетів в добу Тан і П'яти династій на стінопис реалістичного характеру (портрети ктиторів, історичні події, сценки з життя). Особливого поширення набуває сюжет «Зображення західної чистої землі» («Цзин ту Бянь» 净土变) замість «Життєпису Будди», «Бунзен Будди» (佛传、佛本生), коли чиста земля трактується як райський світ з так званими сценами «блаженства» (极乐) - співами і танцями, схожими за формою з життям вищих кіл того часу. Цей сюжет по суті позбавлений суто релігійного окрасу і гуманізований та секуляризований.

Про відхід від умовної канонічності в бік більшого реалізму свідчить збільшення кількості ктиторських портретів, все більшого розміру, коли часом такі портрети стають основною темою фрески, зменшуючи роль релігійних сюжетів (в 98 гроті сюжет «Цар Юй тянь з родиною» 于阗国王及其眷属, в 130 гроті «родина Юе Тін гуй» 乐廷瓌一家).

На головне місце часом виходять і фрески, які не мають жодного релігійного підґрунтя, а відображають видатні історичні події («Зображення

походу Чжан І-чао з військами» 张义潮出行图, «Зображення подорожі дружини правителя країни Сун» 宋国过夫人出行图).

Є і фрески із сценами землеробства, тваринництва. Отже, це засвідчує, що на певних етапах, коли стінопис досяг свого розквіту, більшу зацікавленість викликали не релігійні, а реальні сюжети.

Таким чином, генеза фрескового стінопису Могао засвідчує протиріччя між жорсткою канонічністю і реаліями життя, коли умовна канонічність починаючи від періоду Хань під впливом удосконалення технік і художньо-образних прийомів набуває більшого реалізму в періоди розквіту Суй і Тан і зберігає свої властивості в період П'яти династій (У Дей).

Це засвідчило появу нової, специфічної версії китайської живописної доктрини буддизму доби Суй і Тан, пов'язаної з місцевими художньо-образними традиціями і методами художньої виразності.

Отже, головна цінність дуньхуанського стінопису – це його автентичність, заснована на творчому переосмисленні запозичених з Індії буддійських канонів і доповненні їх сценами з реального життя і сюжетами, пов'язаними з місцевими вченнями даосизму і конфуціанства і сюжетами давньоіндійських легенд в китайському образному трактуванні.

Таким чином, стінопис Дуньхуана поєднав три релігії, буддизм, конфуціанство і даосизм, надавши канонічним сюжетам життєвості.

Проаналізуємо специфіку стінопису на конкретних історичних періодах.

Династія Північна Лян (北凉) (401-439)

В цей період стінопис відіграє значущу роль тла для канонічних скульптур. Основні теми фресок – «Портретні зображення» (Цзунь сян Хуа 尊像画), «Буддійські легенди і історії» (Фоцзяо Гуши Хуа 佛教故事画), «Портрети ктиторів» (Гуньян женьсян Хуа 供养人像画) і «Декоративні зображення» (Чжуанши ту`ань Хуа 装饰图案画). Щодо технік виконання, то вони запозичені з сінойської технології ретуші і розфарбування (西域晕染法),

а ктиторські портрети виконані згідно традиційних місцевих портретних технік.

Династія Північна Вей (北魏) (439-534)

Декоративне оздоблення гrotів часів Північна Вей відрізняється від гrotів часів Північна Лян, насамперед тому, що більшість гrotів часів Північна Вей – це центральні колонні гrotи (中心柱窟) і тільки гrot 487-багатокімнатний (多室禪窟). Канон таких центральних колонних гrotів походить від канонів індійських гrotів (пагода, *Caitya*, 支提窟), однак в умовах Дуньхуана утворився унікальний місцевий варіант гrotу з центральною колоною і з клиноподібними поверхнями склепіння (жень цзи пі 人字披).

Зміни стосувались і розташування скульптур відносно площин стін: кольорові скульптури часів Північна Вей традиційно розташовували в нішах з чотирьох сторін центральних колонних гrotів і в нішах в лівих і правих бічних стінах.

Така специфічна конструктивна схема визначила певну закономірність декоративного оздоблення. Дві клиноподібні поверхні передньої частини верху гrotу утворені дерев'яними конструкціями і прикрашені рельєфними зображеннями, зображеннями лотосів, літаючих апсар (Фей тянь 飞天). Наприкінці періоду Північна Вей по центру клиноподібної частини залишали плоску поверхню і прикрашали її шахматним орнаментом (рис.1), а нижні частини клиноподібних поверхонь в передній частині північних і південних стін зображались дві великі фрески на тему вчення буддизму. Головні частини північних і південних стін займали сюжети буддійських історій. Великі частини поверхонь північних, південних, східних і західних стін прикрашали сюжетами «Тисячі Будд» (Цянь фо 千佛). Менш значущі сюжети буддійської історії розміщували на нижніх частинах стін і навколо центральних колон. По суті, гrot ставав наочним втіленням світу буддизму.

Династія Західна Вей (西魏) (535-556)

До періоду династії Західна Вей належить грот номер 285. Гроти цього періоду представлені двома типами: грот з центральною колонною (чжун сінь чжу ку 中心柱窟) і грот з перевернутим верхом (фу доу дін ку 覆斗顶窟). Грот з перевернутим верхом залишався стереотипним від часів Західна Вей і став розповсюдженою конструктивною схемою гrotів після династій Суй і Тан.

На цьому періоді відбуваються помітні зміни в характері стінопису, які зводяться до наступних і засвідчують появу нового місцевого стилю:

- зміна портретних зображень Будди і Бодхисаттви, замість фантастичного одягу зображують в більш реальному одязі;
- поява окремою темою китайських міфологічних сюжетів після реформ імператора Сяо Вень ді (北魏孝文帝拓跋宏 467-499);
- зменшення зображень бунсен-історій;
- ускладнення композиційної побудови сюжетів і динамізм;
- заміна сюжетів наближення до Дхарми реалістичними сюжетами, поява пейзажних зображень жанру «гори-води» і пейзажів, характерних для Центральної рівнини Китаю.

Династія Північна Чжоу (北周) (557-581)

Цим періодом датовано чотирнадцять гrotів Могао (рис.2), чотири гроти Си-цянь-фо-дун (西千佛洞), а залишки стінопису цього періоду є і в гротах У-ге-мяо-ши-ку (五个庙石窟). Зустрічаються три конструктивні схеми гrotів: з центральною колонною (中心柱石窟), з перевернутим верхом (覆斗顶石窟) і квадратний в плані грот з однією нішею (方形单龕窟).

Зазнає зміни образна концепція: так, в гроті 461 на передній стіні немає ніш під скульптури, а доктрини вчення представлено сюжетом фрески із зображеннями Будда Шак'я і Добао (释迦多宝并坐说法图).

Сама концепція буддистських сюжетів зазнає певних змістовних змін. Так, поряд з буддистськими сюжетами з'являються суто міфологічні, такі як зображення Східного царя, божества безсмертних Дун ван гун (God of the Immortals 东王公), або богині Матері Заходу Си ван му (Queen Mother of the West 西王母). Максимально збільшується і кількість ктиторських (供养人) портретів, тільки в гроті 428 їх налічується 1198.

Процес злиття в стінописі Могао традицій технік Сіюй і місцевих образних концепцій Центральної рівнини Китаю еволюціонував в новий стиль, який сформувався станом до початку періоду Північна Чжоу. Однак, в них домінують не техніки Сіюй, а місцеві традиції, що відчувається в увазі до розмаїття ліній, які окреслюють форми, а також до способів передачі текстур.

Починаючи з періоду династії Західна Вей (535-556) стінопис Дуньхуана, який на ранніх етапах базувався на техніках Сіюй, все більше засновувався на місцевих традиціях Центральної рівнини Китаю (готи Юнган та Майцзишань 云冈石窟与麦积山石窟). Цьому посприяли реформи імператора Сяо Вень ді (孝文帝) з династії Північна Вей (439-534), оскільки це підняло на новий щабель так званий «стиль Центральної рівнини Китаю». Цей стиль спочатку проявився в буддистських гротах Лунмень (龙门石窟), а згодом поширився на готи Дуньхуана.

Династія Суй (581-618)

Хронологічно грот династії Суй розділяють на три періоди: перший починається в 580 році, другий в 589 році, третій – в 613 році. Попри нетривалий період, тридцять сім років, було створено понад сто нових гrotів і відновлено деякі існуючі гrotи.

Характеристика стінопису цих періодів зводиться до наступного:

1 період – сюжет «Тисяча Будд» розташований по чотирьох стінах, а в центрі композиції зображення сутності вчення буддизму, різке збільшення кількості зображень літаючих Фей тянь (апсар);

2 і 3 період – застосування пов'язаного циклу сюжетів про сутність вчення буддизму (说法图), різке збільшення кількості зображень літаючих Фей тянь (апсар).

На верхніх частинах чотирьох стін біля завершення гротів застосовано пофарбування поверхонь блакитним кольором для створення враження небесного простору, а над цими блакитними площинами розміщено фігури Фей тянь, літаючих апсар.

Дуже популярним в епоху Суй і пізніше в епоху Тан стає сюжет «Життя в раю і пеклі» (*Viparinatam*, Цзин бянь Хуа 经变画). Цей сюжет відомий в кількох різновидах:

- Вей мо це Цзин бянь (Вималакирти-сутра Бянь 维摩诘经变),
- Фа хуа Цзин бянь (Саддхарма пундарика-сутра Бянь 法华经变),
- Ми ле Цзин бянь (Майтрейя-сутра бянь 弥勒经变),
- Яо ши Цзин бянь (Будда-зцілювач, Бхайшадж'ягуру-сутра бянь 药师经变),
- У лян шоу Цзин бянь (Апаримитайюу-сутра бянь 无量寿经变),
- Не пань Цзин бянь (Нірвана-сутра бянь 涅槃经变)
- Фу тянь Цзин бянь (Нива благословення Цзин бянь 福田经变).

Сюжет «Вей мо це Цзин бянь» стає особливо популярним, наприклад, в стінописах династії Суй було до одинадцяти таких композицій. Водночас, навіть в буддійських розписах гротів є китайські міфологічні сюжети. Вперше в стінописах починає активно запроваджуватись без зображення Будд пейзажний жанр «гори-води». Пейзажі присутні в історичних сюжетах, де детально промальовуються дерева.

Сюжет «Життя в раю і пеклі» в епоху Суй представлений в двох видах, які пізніше перейдуть в сюжети такої спрямованості епох Тан і Сун: перший – це вираження змісту буддійських канонів у вигляді довгого рулону, де ці канони мають визначений порядок (грати 302 і 303), другий – це вираження

змісту буддійських канонів візуальними засобами, через просторовий пейзаж «гори-води», через зображення водойми чи через архітектуру храмів, коли вони доповнюються численими сценами діяльності людей (грот 423).

При цьому сюжет та визначався поставленими задачами: зображення храму сприяло створенню піднесення і величі буддизму, натомість центрально-симетричні композиції із зображеннями сцен реального життя і виявленням плановості і просторовості по суті були початковими етапами реалістичного китайського живопису наступних століть.

Оцінюючи доробок майстрів стінопису доби Суй у порівнянні з попередніми періодами слід відмітити його особливе значення в становленні національного стилю реалістичного стінопису, який був запозичений і продовжений митцями наступних періодів.

Династія Тан (唐朝) (618-907)

Характеристика стінопису доби Тан зводиться до наступного:

- спадкоємність сюжетів з попереднім періодом Суй, при цьому «Життя в раю і пеклі» (经变画) стає найбільш важливим сюжетом і розташовується на північних, південних і східних стінах гротів, часто займаючи всю площину стіни;
- сюжет «Життя в раю і пеклі» набуває підкресленого масштабу і монументальності (наприклад, довжина фрески в гроті 148 становить двадцять три метри і складається з шістдесят шести фрагментів);
- максимальний розквіт портретного жанру, пейзажного жанру «гори-води» і зображень об'єктів архітектури;
- розвиток уявлень про анатомію людини, що знаходить вираження в портретному жанрі, де художники досконало володіють знаннями про структуру тіла людини, передачу емоцій і зображення характерів;
- поглиблення впливів мистецтва Центральних рівнин Китаю як в трактуванні анатомії людини, так і в колористичному вираженні.

Отже, основна риса стінопису ранньої доби Тан (初唐) – це максимальне злиття канонічних буддійських традицій з місцевими мистецькими традиціями Центральних рівнин Китаю, яке почалось в попередніх періодах (рис.3).

Різниця портретного жанру доби Тан і раннього портретного жанру попередніх періодів полягає в наступному: в добу Тан відходять від сіюйської угнуто-опуклої техніки (西域式凹凸技法) виконання для піднесення ролі ліній, кольорових відтінків і технік ретуші і розфарбування. Зростає роль пейзажного жанру «гори-води», який також удосконалюється і деталізується. Фактично, в добу Тан мистецтво стінопису Дуньхуану перетворилось на буддійське мистецтво в національній китайській версії.

Так само можна проаналізувати розвиток стінопису від ранньої Тан до пізньої Тан:

- відносно розвитку стінопису Дуньхуана виділяють три півперіоди: рання Тан, середня Тан і пізня Тан, де середня Тан вважається періодом трансформацій стінопису Дуньхуана;

- при збереженні теми фресок, відбулись зміни в композиційній побудові зображень і манері виконання стінописів;

- відмінність між стінописом ранньої Тан і середньої Тан наступна (рис.): в ранню Тан зображення фресок багатофігурні, застосовано яскраву поліхромію, натомість в середню Тан зростає значення ліній, незаповненого фігурами простору, пейзажного жанру «гори-води» і зображень архітектури як тла для основного сюжету, кольори стають більш світлими і не такими контрастними і насиченими, вважається, що ці зміни в середню Тан відбулись під впливом індійського тантризму;

- сюжет «Життя в раю і пеклі» залишається основним і найбільш масштабним зображенням, хоча його розміри поступово зменшуються на пізнішому періоді Тан на одній стіні паралельно розміщено від двох до п'яти таких сюжетів, а в нижній частині зображень з'являється зображення

прямокутної ширми Пінфен Хуа (екран 屏风画), яка підкреслює деталізацію головного сюжету;

- відмінність між стінописом ранньої і середньої Тан та пізньої Тан наступна: формується канон фігур Будди і Бодхісаттв, де зображено фігури з оголеним торсом, одяг підкреслює контур тіла, точно витримана анатомія відповідно до індійських естетичних канонів, зростає роль пейзажного жанру «гори-води» зі зміною технік передачі структури гір і дерев і спрощенням колористики, більш подібної до традиційного тушового живопису (水墨), стінопис набуває більшої композиційної і колористичної цілісності.

Досьогодні збереглася невелика кількість портретів ктиторів-благодійників періода середньої і пізньої Тан. Відомо про те, що нащадки ктитора Чжан Ічао (张义潮), важливого військового діяча епохи Тан, профінансували створення гроту 156, тому поверхні прикрашені його портретами, а на південній і східній стінах розташовано масштабні історичні сюжети «Зображення походу Чжан І чао з військами» (张义潮出行图).

Епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms 五代) (907-960 р.) і династія Північна Сун (北宋) (960-1127)

Сюжет «Життя в раю і пеклі» продовжує залишатися основним і спадкоємно повторює традиції пізньої Тан в стилі та композиційній побудові зображень. Унікальним прикладом застосування пейзажного жанру «гори-води» є зображення гір Утай (五台山图) більше трьох метрів висотою і більше тринадцяти метрів довжиною, яке водночас є канонічним буддійським зображенням і водночас масштабним прикладом жанру «гори-води». В кутках завершення грота розташовано зображення Небесного Царя, що вкупі з ритуальними скульптурами мало виконувати охоронну функцію.

Оскільки більша частина гротів цього періоду створюється коштом родини Цао, це пояснює появу велику кількість ктиторських портретів і скульптур членів родини Цао з відповідними написами. Такі ктиторські зображення мають ще і цінність для дослідження етнографічних

особливостей епохи і регіону – одягу, образу життя різних соціальних верств населення, тощо.

В порівнянні з попереднім періодом Тан зовнішні впливи і впливи Центральної рівнини Китаю менш відчутні, тому зберігаються попередні канони, а рівень нововведень зменшується.

Династія Си Ся (西夏) (1038-1227)

Період династії Си Ся – це поява стиля Хой Ху (уйгурський回鹘) (грот 330 і ще п'ятнадцять гротів). Фрески цього періоду часто створені шляхом перемалювання фресок більш ранніх періодів. Також в період Си Ся був відновлений грот 409 доби П'яти династій, при цьому стіни прикрасили портретні зображені короля і королеви нової династії. По обидві сторони від ніші в гроті 97 зображено портрети дітей в етнічному одязі.

В період Си Ся зберігається спадкоємність з традиціями стінопису Дуньхуана доби Сун.

Сюжет «Життя в раю і пеклі» (经变画) залишається основним, однак його композиція ускладнюється і доповнюється деталізованим другим планом – тлом (палаці, храми, павільйони, тераси), однак відчувається певна невідповідність зображень архітектури і зображень Будди.

Новаторство стінопису Дуньхуана на цьому періоді проявилось в появі сюжетів «Подорожуючі ченці» (行脚僧图), «Покровителі і покровительки Хой Ху» (回鹘男女供养人像画) та ін., які відсутні на попередніх періодах. Ще одним новаторством слід вважати безпосередній вплив стилістики тибетського буддизму (藏传佛教), що призвело до появи у стінописах зображень мандали (*mandala* 曼荼罗), а фігури нагадують ознаки індійського мистецького стилю і відзначаються танцювальною граціозністю і динамізмом.

Застосовуються такі основні сюжети: трактування канонів буддизму (说法图), портретні зображення, пейзажний жанр «гори-води» з домінуванням синьо-зелених вітгінків. Застосовується прийом акцентування

обличчя і тіла богині Милосердя Гуань інь золотом. Часто канонічні зображення доповнювалися предметами вжитку епохи Си Ся, що надає їм історичної і етнографічної цінності.

Водночас стінопис доби Си Ся не відзначається монументальністю, притаманною стінопису доби Тан, а в пейзажному жанрі «гори-води» доби Си Ся попри його деталізованість відсутній сюжет пейзажу з невисокими горами і невеликою водоймою періоду Південна Сун. Вважається, що поштовхом для трансформації образної концепції стінописів Дуньхуана став індійський тантризм.

Династія Юань (1271-1368 р.)

Буддійський стінопис доби Юань також відзначається специфічним стилеутворенням на основі запозичення художнього стилю тибетського буддизму і традиційного живопису Центральних рівнин Китаю. Відповідно до цього виділяються два стилі стінописів доби Юань: перший «тібетський» (藏风) стиль представлений гротами гротом 465 Могао і гротом 4 Юйлінь, «китайський» (Хан 汉风) стиль – гротами 3 і 95 Могао.

Період Юань позначився продовженням зростання ролі індійського тантризму, що вплинуло на візуальну образність канонічних буддійських сюжетів: так, біля зображень тисячорукої і тисячоокої Гуань інь (Авалокітешвара, бодхісатва милосердя 观音) (*Sahasrabhuja-sahasranetra* 千手千眼观音) почали зображувати слуг, причому навіть в тому випадку, коли стінопис відносився до тантризму, він міг виконуватись в традиційній «китайській» манері (зображення тисячорукої і тисячоокої Гуань інь в гроті 3 Могао).

В період Юань нових гротів влаштовано мало, але триває реставрація гротів попередніх епох. Серед нечисленних портретів ктиторів (供养人) виділяються фігури в монгольському одязі.

Роль династії Юань полягала в об'єднанні Китаю, що вплинуло на доступ художників до нових, запозичених стилів стінопису, передусім до тибетського буддійського мистецтва.

Поєднання традицій буддійського мистецтва і традицій даосизму (道教) в стінописі Дуньхуана

Попри те, що грати Дуньхуана відомі як зразки давнього буддійського мистецтва, слід підкреслити вплив на формування їх образної концепції місцевих вірувань даосизму і конфуціанства. Так, хоча аналогами Фей тянь вважають апсар буддизму, проте цей образ одночасно є втіленням двох даоських уявлень – літаючих безсмертних і безсмертних даоських ченців (飞仙和羽人). Суто пов'язаними з доктринами даосизму є зображення Східного короля (Дун ван гун 东王公), Західної Матері (Сі ван му 西王母), Зеленого дракона (Цин лун 青龙), Білого тигра (Бай Ху 白虎), Фусі і Ньюйва (伏羲和女娲), тощо.

Ці зображення, корелі яких знаходяться в давньокитайській міфології, розміщено в гротах 249, 285 і 297 Могао. Отже, відбувся синтез буддійських і даоських образів, що наблизило релігію буддизму до сприйняття її місцевим населенням, починаючи від Західної Вей і Північної Чжоу. Стінопис верхніх частин гроту 249 є даоським по суті і відображає поширену концепцію про богів, ченців і безсмертних (神、僧、仙), які летять до Небесного палацу.

Зображення Фусі і Ньюйва на нахиленій східній площині верху гроту 285 також є втіленням даоського уявлення про богів і безсмертних, відомих з періоду династії Хань. Ці зображення по-різному трактуються з точки зору буддизму і даосизму: згідно образної доктрини буддизму це зображення Будди і бодхісаттви (佛与菩萨), згідно образної доктрини даосизму – це боги і безсмертні (神与仙).

Отже, ймовірноше припустити, що в прикладах стінописів верхніх частин гrotів 249, 285 і 297 втілено поєднання концепцій буддизму і даосизму, які не вступають між собою в протиріччя і по суті утворюють специфічну «китаїзовану» версію буддійського стінопису.

Специфіка гроту 285, який є одним з трьох дзенських (Чань 禪) гrotів Дуньхуана для медитації, зводиться до наступного:

- поєднання «канонічного» і «місцевого» стилю (经典与地方风格): фрески західної стіни виконані в сіюйському стилі, фрески східної, південної і північної стіни в стилі Центральної рівнини;

- поєднання буддійської і даоської образної доктрини: зображення поряд з Буддами і Бодхісаттвами (佛与菩萨) традиційських китайських божеств (бог) і безсмертних (神灵与仙) (як і в гроті 249), розширення переліку небесних істот поза переліком згаданих в буддійських сутрах, поява так званого «світського буддизму» (世俗佛教);

- поява нового художнього стилю портретного живопису «худа кістка і тонке обличчя» («сю гу цін сян» 秀骨清像), коли портретовані мають худі обличчя, струнку фігуру і одягнені в широкі халат із довгими рукавами.

Таким чином, аналізуючи стінопис доби Юань, слід відзначити подальше злиття запозиченої релігії буддизму з місцевими віруваннями, що знайшло прояв в корегування образної доктрини стінопису гrotів Дуньхуана. Запозичений буддизм «всмоктав» деякі складові місцевих вірувань, що призвело до даоського колориту в стінописах Дуньхуана.

Це засвідчує, наскільки сильними були місцеві вірування, які спонукали до трансформації буддизму з усталеними канонами. Це ж доводить правдивість терміну «інтерграція трьох релігій» (三教合一) по відношенню до стінопису Дуньхуана.

Образи Західної Богині (Сі ван му 西王母) і Східного царя (Ду ван гун 东王公) як традиційних безсмертних божеств Китаю в верхній частині гrotів

249 і 419 свідчать, що в уяві населення вони, так само як Будда і бодхісаттви, відображали мрію про вічне життя і ідеальну гармонію. Водночас китайські божества були і головними правителями Небесного царства.

Суто місцевими символами є зображення трьохлапої ворони (三足乌) – символу Сонця, жаб (蟾蜍) – символів Місяця, чорного воїна (дух-покровитель півночі, зображувався у вигляді черепахи зі змією замість хвоста 玄武)

Даосизм запозичив і трансформував ще більш ранні міфічні уявлення. До таких образів слід віднести міфічного імператора Фусі і його сестру Нюйва, яка полагодила небосхил. Їх зображення є в гроті 285 поряд з зображеннями ченців. Фусі і Нюйва мають людські голови і зміїні тіла, отже, належать до найдавнішого анімістичного пантеону божеств. Фусі тримає прямокутник і ємність з тушшю, а його груди прикрашає сонячний диск, Нюйва тримає циркуль і невідомий предмет. Це зображення є ілюстрацією давнього виразу, що без прямокутника і циркуля не накреслиш квадрат і коло. Втім, насправді цей вислів треба розуміти не буквально, а аллегорично, оскільки це означає баланс між небом і землею. Згідно найдавніших уявлень, ці божества сприяли еволюції людини і навчали їх корисній діяльності.

4.2. Скульптура, її періодизація і художньо-образні характеристики

Попри те, що скульптура не відіграє такої важливої ролі в синтезі мистецтв Дуньхуана, як стінопис, вона також відзначається різноманітністю. Зокрема, скульптурні зображення печерних святилищ Дуньхуана представлені від гігантських більш як 30 м до маленьких більше 10 см. Загальна кількість скульптур – більше 3000. За різновидами це:

1) Юань Су (круглі, або об'ємні скульптури 圆塑) (їх більшість, понад 2000) – трьохмірні зображення Будди, бодхістаттв, небесних божеств, розраховані на круговий огляд з усіх боків;

2) Фу Су (горельєфи 浮塑) (більш як 1000) – випуклі зображення (одяг на статуях, стрічки, тощо);

3) Ін Су (дрібні рельєфні скульптури, барельєф 影塑) – тиражовані зображення тисячі Будд, Фей тянь, приклеєні до основи (стін) і розфарбовані.

Слід зазначити, що частина скульптур виготовлена з глини з дерев'яним каркасом. Дерев'яний каркас скріплювався очеретом, обмазаний крупнодисперсною глиною, потім дрібнодисперсною глиною, згодом скульптура зашліфована, за тонована білим пігментом і згодом розмальована різними кольорами.

За тематикою скульптурні зображення розподілились так:

- Будди (佛) (Будди Шак'ямуні, Будди Майтрейя, Будди трьох Часів, Будди семи Часів 释迦牟尼、弥勒、三世佛、七世佛);

- бодхісаттви (菩萨) (Гуань інь, Махастхамапрапта, Гунян 观音、大勢至、供养菩萨);

- учні (弟子);

- небесний владика (махараджа 天王) і божества (*malla*, Лі-ші 力士; апсар, Фей тянь 飞天).

По способу композиції в просторі святилища:

- незалежна від інших скульптур поодинокі скульптури (独立式);

- одна центрична група скульптур (向心式) (найбільш поширений різновид): Будда по центру, бодхісаттви-учні, небесні владика і Лі-ші симетрично з обох боків з виділенням ієрархії персонажів розміром скульптур;

- цілком груп скульптур в межах святилища (多中心式);

- метричні ряди скульптур Будд (тисячі Будд) на однаковій відстані одна від одної (平列式).

Виділяють такі періоди розвитку скульптури:

1 етап – період розвитку: Період Шістнадцяти королівств (304-439 р.), династія Північна Вей (439-534 р.), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.) (十六国、北魏、西魏、北周) (близько 180 років) (Рис.4.8);

2 етап – період розквіту (династія Суй (581-618 р.), династія Тан (618-907 р.) (隋朝、唐朝) (близько 300 років) (Рис.4.9);

3 етап – період занепаду (П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.), Північна Сун (960-1127 р.), Си Ся (1038-1227 р.) і Юань (1271-1368 р.) (五代、宋、西夏、回鹘、元) (близько 460 років) (Рис.4.10).

Таким чином, варто зазначити, що в скульптурі Дуньхуана найбільш коротким був період розвитку, а найбільш тривалим період поступового занепаду. Якщо говорити про порівняння періодів з періодами стінопису, то вони співпадають не повністю, тобто «архаїчний» період стінопису – він же і період розвитку скульптури, період найбільшого розквіту в добу Суй і Тан однаковий і для стінопису, і для скульптури, однак в стінописі періоди Си Ся і Юань відзначилися певним відродженням майстерності, тоді як відносно скульптури останній період названо періодом занепаду.

Про генезу скульптури від періоду до періоду свідчать конкретні приклади. Насамперед проаналізуємо скульптури 1 етапу.

династія Північна Лян (北凉) (401-439 р.)

Характеристика: скульптура становить одне ціле з стриманою колористикою стінопису і виконана в таких самих вохристих кольорах.

Династія Північна Вей (北魏) (439-534 р.)

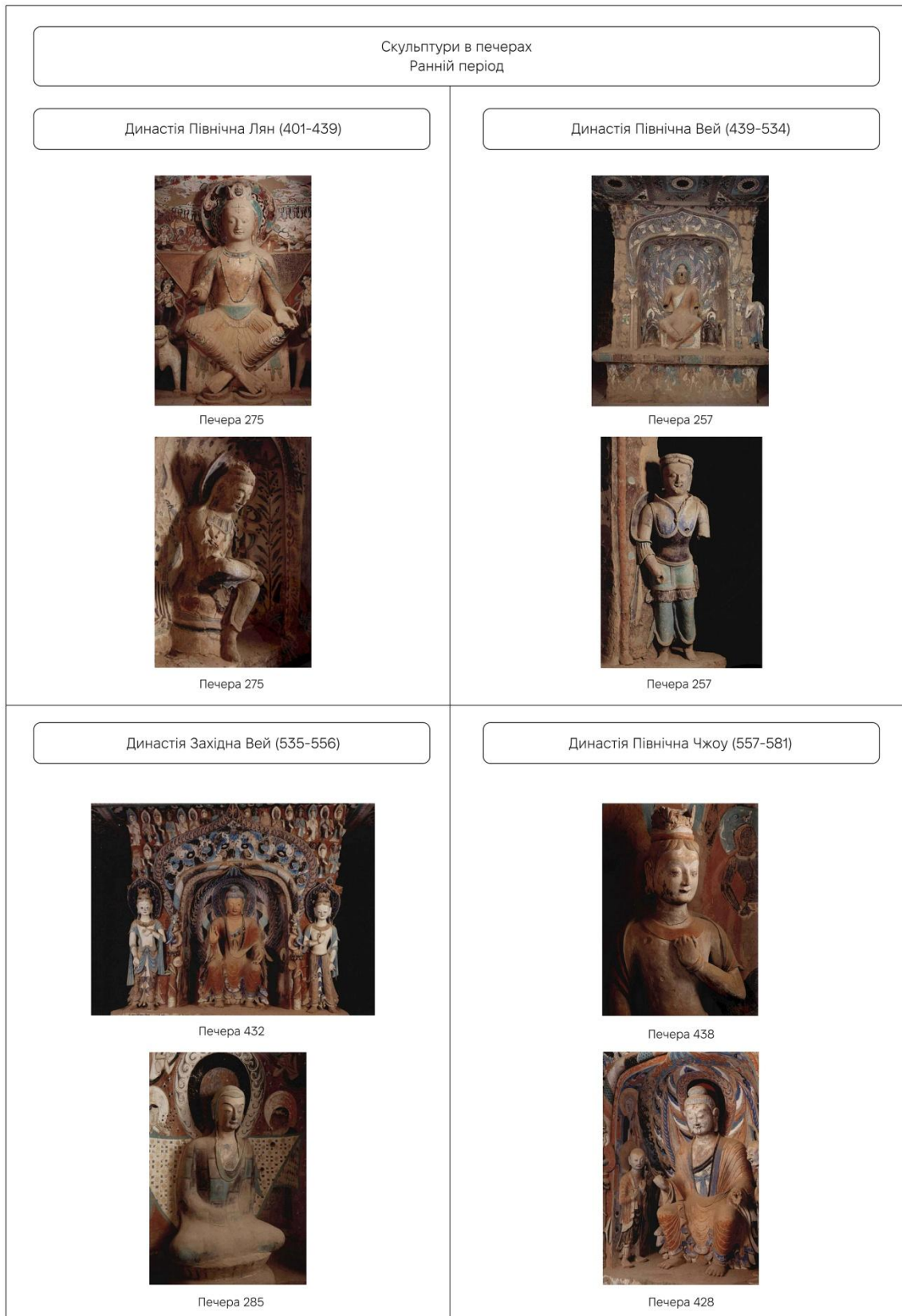


Рис. 4.8. Скульптура святилищ. Ранній період

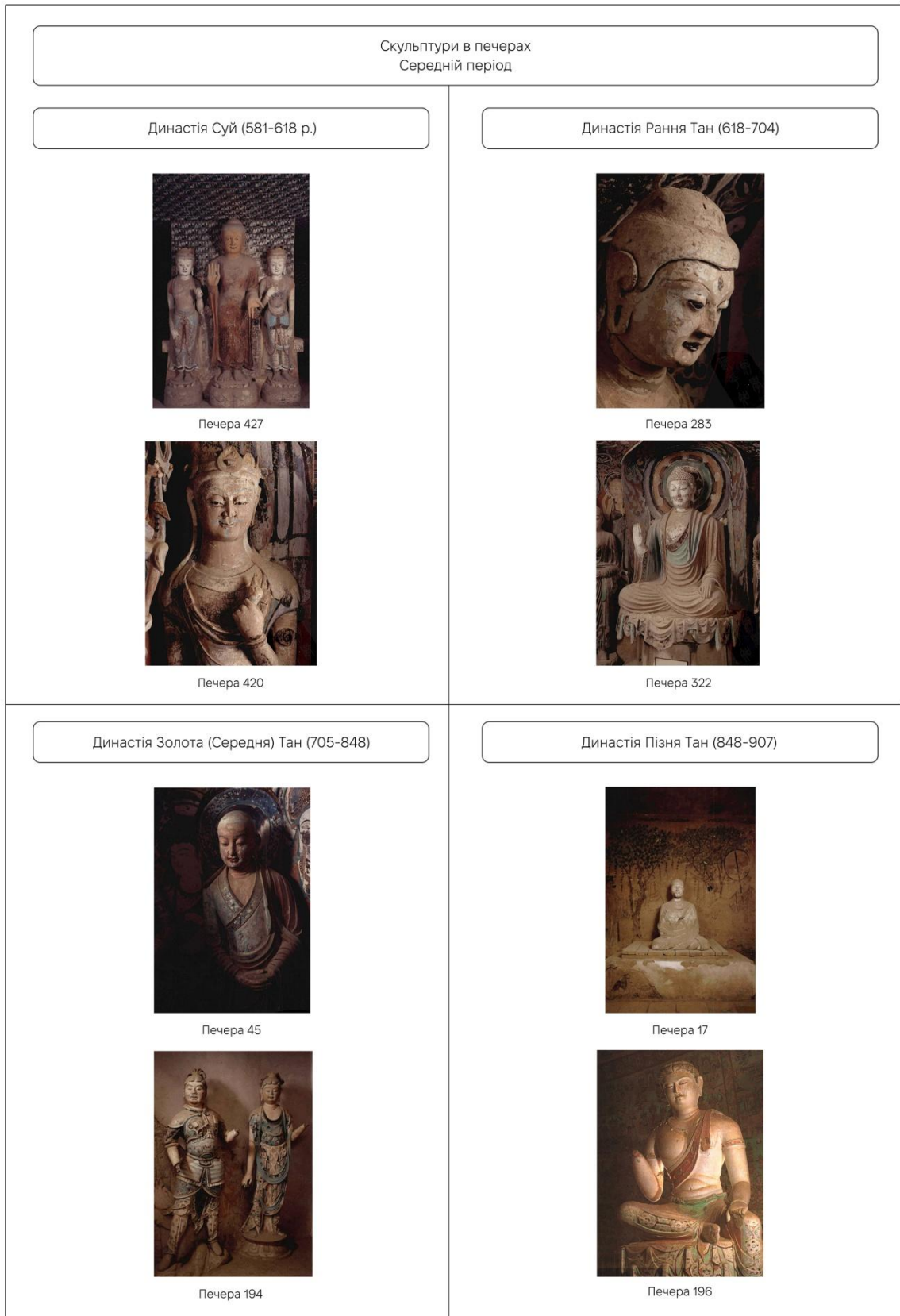


Рис.4.9. Скульптура святилищ. Середній період

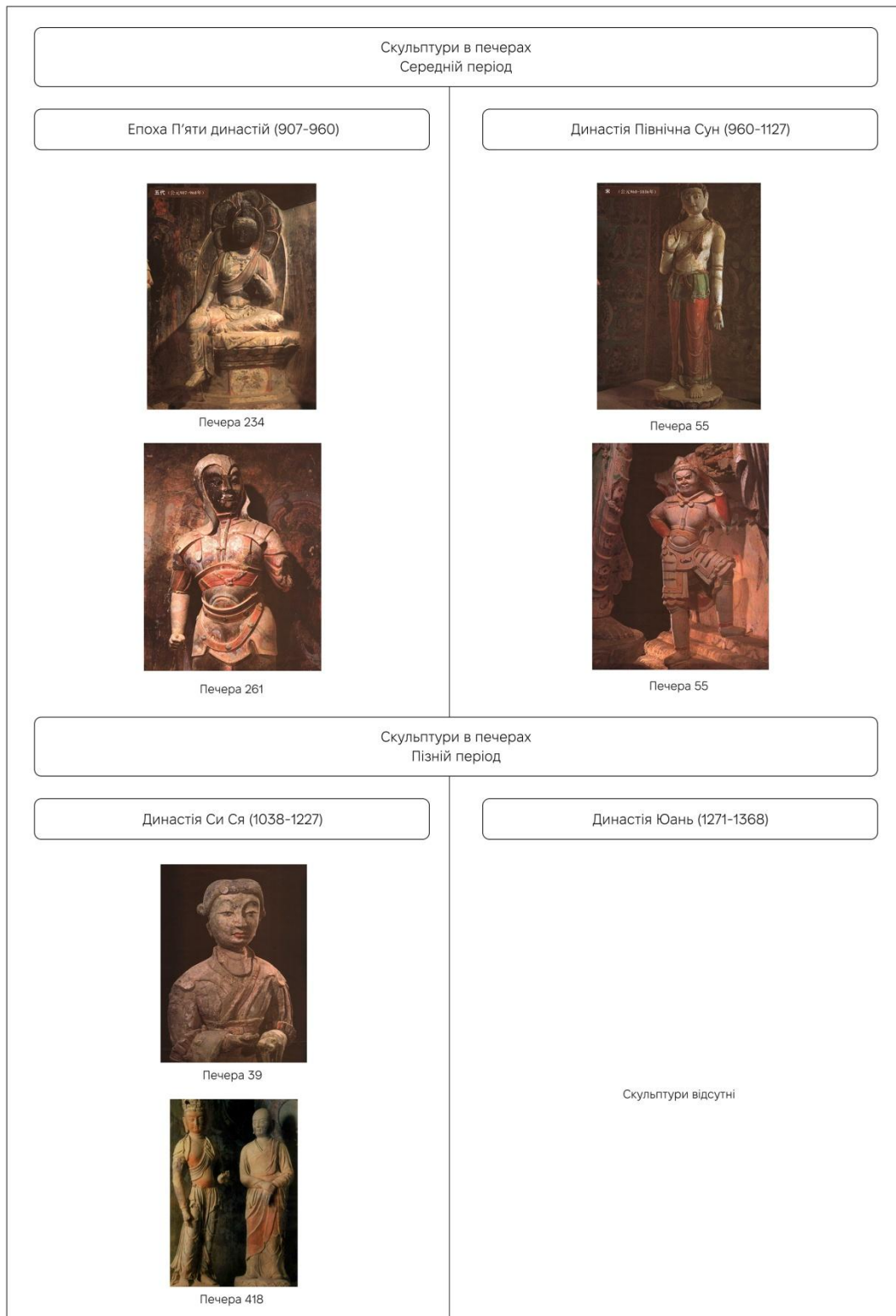


Рис.4.10. Скульптура святилищ. Пізній період.

На прикладі цієї скульптури можна помітити, як загальна зміна колористика з вохристої гами на холодну з домінуванням ультрамарину вплинула на зміну колористичного вирішення скульптур.

Північна Лян переважають вохристі кольори і тепла кольорова гама, в святилищах династії Північна Вей – колір ультрамарину і холодна кольорова гама (Рис.).

Синтез мистецтв в інтер'єрах печерних святилищ Дуньхуана засвідчує єдність композиційного і колористичного вирішення, тобто розташування скульптури підпорядковано загальному вирішенню внутрішнього простору і весь інтер'єр виконаних в одній колористиці, в святилищах династії.

Втім, попри те, що в період династії Північна Вей загальна колористика змінюється з теплої на холодну, певна кількість гrotів вирішена в теплій кольоровій гамі, можливо, це відновлені гrotи більш раннього періоду або створені по їх зразках (рис.). Особливістю є те, що такі гrotи являють по суті синтез теплої вохристої колористики часів династії Північна Лян і вкраплення насиченого ультрамаринового кольору, яким відзначається період династії Північна Вей.

Отже, можна говорити, що від династії Північна Лян до династії Північна Вей в інтер'єрі починають з'являтися яскраві акценти і домінує контраст, тоді як на ранньому періоду це все-таки нюансне поєднання кольорів без виявлення акцентів, а самі кольори не яскраві, а приглушені.

Династія Західна Вей (西魏) (535-556 р.)

В період династії Західна Вей не спостерігається такої чітко вираженої колористики з переважанням обмеженої кількості кольорів в бік теплої або холодної кольорової гами. Фактично, можна говорити про одночасне поєднання вохри – «візитівки» часів династії Північна Лян і ультрамарину – «візитівки» династії Північна Вей. Більше уваги приділяється деталізації ритуальної скульптури, зокрема, детально моделюється розфарбовується одяг, з'являються інші варіанти композицій скульптур.

Період династії Західна Вей відзначається більшою увагою до моделювання облич скульптур і надання їм індивідуальних рис, з'являється новий тип скульптури – скульптура людей, звичайних буддійських ченців, не Будди, не бодхісаттв і не їх учнів (рис..)

Поява скульптур звичайних буддійських ченців з певними рисами індивідуальності свідчить про те, що в період династії Західна Вей чисто релігійне мистецтво починає доповнюватись власне світським, і це той процес, який в той же час поступово проявляється фресковому стінопису, коли в ньому проявляються риси реалізму.

Династія Північна Чжоу (北周) (557-581 р.)

Зазначені вище особливості розвитку скульптури від періоду до періоду простежуються в період династії Північна Чжоу, коли відбувається урізноманітнення і ускладнення композицій ритуальної скульптури (рис.)

Можна помітити, як відбуваються зміни в ритуальній скульптурі як в бік урізноманітнення загальної композиції, поз фігур, їх деталізації. Також відбуваються зміни в колористиці, які стосуються загальної концепції печерних святилищ цього періоду, зокрема, в період Північна Чжоу інтер'єр в цілому, стінопис і поліхромія скульптур набувають вираженої строкатості за рахунок відкритих яскравих контрастних кольорів. Відбувається зміщення від одно фігурних композицій в бік багатофігурних дрібно деталізованих типів композицій (рис.)

Династією Північна Чжоу завершується 1 етап (період розвитку) скульптури. Його характеристики наступні:

1) зміни в колористиці:

- генеза від монохромної теплої кольорової гама через зміну на холодну кольорову гаму до строкатості шляхом поєднання ознак теплої і холодної кольорової гама;
- відхід від монохромності до поліхромності, від приглушених до відкритих яскравих тонів;

- відповідність колористики скульптури загальній колористиці інтер'єру з стінописом.

2) зміни в образному трактуванні:

- генеза від узагальнення і абстракції в бік деталізації і надання індивідуальних рис;
- відхід від поодиноких скульптур в бік різноманітних групових скульптурних композицій;
- поява поряд з ритуальними скульптурами скульптурних зображень звичайних ченців (людей).

Якщо порівняти ці тенденції з тенденціями, які відбувались в цей час в стінописі, вони є схожими, генеза йде в бік ускладнення по композиції, сюжету, образності, колористиці, ступеню деталізації, поряд з ритуально-міфологічним появляється світський мотив із зображенням людей.

2 етап – етап розквіту скульптури – розпочинається династією Суй і охоплює періоди династій Суй і Тан.

Династія Суй (隋朝) (581-618 р.)

Візуальний аналіз прийомів застосування скульптур в період династії Суй свідчить про принципово новий підхід до трактування скульптури як складової синтезу мистецтв святилиць Дуньхуана. Зокрема, відзначаються зміни в колористичному вирішенні скульптури, як і самого інтер'єру, кольори стають більш узгодженими, не такими «кричущими», відбувається ускладнення в конструктивному вирішенні колон і перетворення їх на складний дрібно деталізований декоративний елемент, максимально урізноманітнюються різновиди скульптур навіть тих типів, які існували на попередніх періодах, поширюється кількість різноманітних групових скульптур. В деяких випадках декорування набуває такого перебільшеного характеру, що в інтер'єрі зникає виділення головного акцентного елемента, весь інтер'єр наче перетворюється на суцільний «килимовий» орнамент, до складу якого включено і стінопис, і скульптуру.

Замість однієї центральної ніші їх влаштовують декілька, розміщуючи в кожній ніші не одну-три, а декілька дрібно деталізованих скульптур. Фактично, відбувається ефект розсосередження уваги відвідувача і досягається ефект багатофокусності інтер'єру з кількома особливими змістовими центрами-композиціями, пов'язаними спільним задумом, стилістикою і поліхромією.

Зазнають суттєвих змін навіть усталені ритуальні скульптури, відомі з раннього періоду, такі як «знакова» буддійська композиція Будда на троні. Вона максимально ускладнюється, деталізується, поліхромія відзначається більш спокійним, нюансним поєднанням кольорів.

Династія Тан (唐朝) (618-907 р.)

Ще більшого реалізму і досконалості досягає скульптура в період династії Тан. Виділяють три підперіоди розвитку скульптури доби Тан: рання Тан, середня (або золота) Тан і пізня Тан. Такий розподіл пов'язаний з певними особливостями трактування скульптури. Період Тан відзначився широким розмаїттям типів скульптур.

Рання Тан (初唐)

Огляд і аналіз скульптур періоду рання Тан проводився за такими визначальними ознаками (рис. 1.1):

- кількість скульптур (поодинокі скульптури, групові композиції);
- масштаб скульптур (крупномасштабна, середньомасштабна, дрібномасштабна);
- рівень деталізації і художньо-образної майстерності;
- колористика.

Визначено, що як і в добу Суй, в період рання Тан відмічається відхід в бік групової скульптури, хоча є приклади поодиноких монументальних скульптур. Застосовується поєднання композицій з різною кількістю фігур. Більшість скульптур – середньомасштабні, крупномасштабні гігантські фігури поодинокі. Кількість композицій в нішах теж менша у порівнянні з

круглою скульптурою при стінах і колонах. Як правило, групові фігури при стінах чи біля центральної колони середньомасштабні, в нішах дрібномасштабні з підкресленою деталізацією.

Відмічено кілька різновидів традиційної композиції «Будда з бодхісаттвами» (佛与菩萨) в нішах, деякі композиції тиражовані (грот 48 і 328, відмінності стосуються деталізації. Попри те, що всі різновиди цієї композиції виконані чітко за буддійським канонам, на відміну від раннього періоду скульптури, в період рання Тан спостерігаються спроби художньо і декоративно урізноманітними такі композиції навіть в межах канону, шляхом декорування орнаментами, зміною колористики, деталізації одягу персонажів. Це свідчить про те, що скульптори доби рання Тан виходили за рамки тиражованого канону і намагались надати своїм композиціям певної індивідуальності, тому навіть тиражовані композиції не є повністю ідентичними.

Середня (золота) Тан (盛唐)

Огляд і аналіз скульптур періоду середня Тан проводився за такими самими визначальними ознаками (рис 1.10):

- кількість скульптур (поодинокі скульптури, групові композиції);
- масштаб скульптур (крупномасштабна, середньомасштабна, дрібномасштабна);
- рівень деталізації і художньо-образної майстерності;
- колористика.

Період середньої Тан в цілому характеризується тими ж явищами, які мали місце в ранню Тан, однак доведеними до досконалості. Маємо приклади і поодиноких фігур, і групових композицій, спостерігається особлива увага до високого рівня майстерності включно до моделювання одягу, інтер'єр відзначається поліхромією, кольори гармонійно поєднуються між собою.

Відомі приклади поєднання в одній композиції гігантської фігури Будди і дрібномасштабних фігур бодхісаттв і учнів на задньому плані.

Поширеним стає сюжет «Будда в нірвані» з гігантською фігурою Будди з предстоячими (грот 96 і грот 148). Це сюжет, який характерний саме для доби Тан, однак в ранню Тан він однофігурний і менш деталізований. (рис)

Зазнають певних змін у порівнянні з ранньою Тан сюжети в нішах. Зокрема, в ранню Тан вони відрізняються більшою кількістю фігур, натомість в середню Тан кількість фігур зменшується.

Окремо варто сказати про скульптурні зображення небесних божеств, які відрізняються анатомічною промальовкою м'язів. Традиційно вони зображуються як молоді чоловіки-воїни з оголеними торсами.

Пізня Тан (晚唐)

Огляд і аналіз скульптур періоду пізня Тан проводився за такими самими визначальними ознаками:

- кількість скульптур (поодинокі скульптури, групові композиції);
- масштаб скульптур (крупномасштабна, середньомасштабна, дрібномасштабна);
- рівень деталізації і художньо-образної майстерності;
- колористика.

Період пізньої Тан визначається початком спрощення. Сюжет з лежачою гігантською фігурою Будди, який виник на етапі рання Тан і досяг максимального розквіту в середню Тан зникає. Спрощуються вівтарі Будди. Так само спрощуються скульптурні зображення ченців, які стають одноколірними. В цілому внутрішнє оздоблення інтер'єрів печерних святилищ включно з скульптурою стає менш деталізованим, з більш простими художньо-образними прийомами.

Хоча весь період Тан названо періодом максимального розквіту синтезу мистецтв Дуньхуана, проте рівень майстерності скульптурних композицій доби рання Тан і середня Тан вищий, ніж в добу пізня Тан. Отже, це свідчило про початок певних прихованих проблем в державі, на яке першим зреагувало мистецтво.

Характеристика 2 етапу розвитку скульптури (період розквіту) відзначається наступним:

- поява кількох композиційних центрів;
- поява нових типів композицій: групових композицій і «Будда в нірвані» (涅槃像), урізноманітнення типу композиції в нішах;
- злитість стінопису і скульптури за колористикою і композицією;
- високий рівень колористичного вирішення з гармонійним поєднанням кольорів.

3 етап – період занепаду

Епоха П'яти династій (У дей 五代) (907-960 р.)

Цей період позначився різким зменшенням кількості скульптури у порівнянні з передніми періодами розквіту, композиції спрощуються, зменшується кількість варіацій скульптур і скульптурних груп (рис.). Також помітно спрощується деталізація і колористика.

У цей період гrotи Могао були в основному заповнені печерами, тому сім'я Цао зайнялася їх відновленням (Сімейний період Цао 曹氏家族), У цей час Дуньхуан належав династії Тан (914-1036), яка не змогла відкрити більше печер, але відновила велику кількість печер попереднього покоління.

Династія Північна Сун (北宋) (960-1127 р.)

Для періоду Північна Сун характерні явища спрощення композицій скульптурних груп і інтер'єру в цілому. Відбувається спрощення декоративного оздоблення інтер'єрів святилищ.

На прикладі центральних вівтарів Будди в гrotі 55 помітно, що композиції набувають більшої камерності (рис). В скульптурах відсутня майстерня деталізація в тому числі і одягу, немає вишуканої поліхромії скульптур. Величезні масштаби характерні для печери сім'ї Цао. Площа цієї печери становить близько 140 квадратних метрів, а висота - близько 9 метрів, що є найкращою зі статуй династії Сун в гротах Могао.

Династія Си Ся (1038-1227 р.)

Ще більший занепад переживає жанр скульптури з приходом чужоземних монгольських династій Си Ся і Юань. Поширюються скульптури Гуаньїнь.

Скульптури Си Ся в печерах Могао були в основному знищені, і тільки скульптура Шак'ямуні в печері 263, яка була перебудована за часів династії Тангут, може бути ідентифікована як тангутська скульптура.

Слід зазначити, що поява багаторукого скульптурного зображення бодхісаттви – божества милосердя Гуань їнь притаманне гротам часів іноземного правління в часи династій Си Ся і Юань. Скульптура не застосовується.

Всі скульптури в печерах династії Юань були виготовлені за часів династії Цин, і невідомо, чи були скульптури періоду династії Юань.

4.3. Синтез мистецтв як основа образної концепції печер Дуньхуана і вплив стінопису комплексу Дуньхуана на сучасне мистецтво

Окреме питання дослідження стосувалося трансформації одних і тих самих канонічних сюжетів від періоду до періоду.

Зображення Будди (Фосян Хуа 佛像画)

Сюжет зображення Будди, що сидить на троні, є основним канонічним сюжетом в буддійському стінопису Дуньхуана. Було проаналізовано, як цей сюжет трактується в періоди Північна Лян (401-439 р.), Північна Вей (439-534 р.), Західна Вей (535-556 р.), Північна Чжоу (557-581 р.), Суй (581-618 р.), Тан (618-907 р.), П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.), Північна Сун (960-1127 р.), Си Ся (1038-1227 р.) і Юань (1271-1368 р.).

Аналіз засобів художньої виразності одного і того самого сюжету дозволив визначити чотири основні періоди образної концепції цього сюжету і відмінності між ними:

1) Династія Північна Лян (401-439 р.), династія Північна Вей (439-534 р.), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.) – примітивізм зображень фігур людей без світло-тіньових градацій і моделювання облич, з умовністю зображень частин тіла, мало фігур в сюжеті, застосована обмежена кількість відкритих яскравих кольорів, канони сіюйського (西域) буддизму;

2) Династія Суй (581-618), династія Тан (618-907) - ускладнення образу, відповідність анатомії людини, тонкі риси обличчя, промальовка фігур і частин тіла, відхід від примітивізму в бік деталізації і естетичному вираженню, увага до деталей.

Наприкінці династії Тан і в епоху П'яти династій територія Дуньхуана знаходилась під управлінням армії династії Тан (Гуйцзюнь (військове губернаторство на території Шачжоу 848-1036 рр.) 归义军) і була ізолювана від впливу внутрішніх територій Китаю і відповідно місцевих стилів, що спричинило поступове знищення рівня стінопису на наступних періодах.

Починаючи з періодів пізньої Тан і П'яти династій спостерігається зміна стилю, відхід від крупнофігурних композицій з обмеженою кількістю фігур в бік дрібнофігурних композицій.

3) Епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.) і династія Північна Сун (960-1127 р.) – складна політична і економічна ситуація, яка негативно вплинула на розвиток художніх технік. В Епоху П'яти династій проявом проблем політичного і економічного характеру стало подрібнення і багатофігурність композицій з Буддою, де фігура Будди губиться в загальному просторі з великою кількістю персонажів, поява надмірного деталювання, змінюється кольорова гама, застосовують світлі пастельні кольори, увага до деталей тла (природа, архітектура, тощо).












Династія Північна Сун (960-1127 р.) – посилення тенденцій подрібнення сюжету з Буддою, багатофігурні композиції з надмірною деталізацією, в тому числі заднього тла.

4) Династія Си Ся (1038-1227 р.), династія Юань (1271-1368 р.) – чергова зміна стилю, трактовка у версії тибетського буддизму через монгольські корені правителів, кольори стають приглушеними, більш темними, відхід від багатофігурних деталізованих композицій в бік умовності зображень, обмеженої кількості фігур без деталізації заднього плану, змінюється стиль зображення фігур. Стінопис виконується одночасно монгольськими художниками і художниками Центральних рівнин Китаю.

Таким чином, не заглиблюючись в детальні зміни трактування образу Будди по періодах, зазначимо, що загальні зміни в стилі фрески Дуньхуана відбувались в три етапи (Рис.4.11):

1 етап – період сіюньських технік (西域技法) - примітивізм и умовність зображень, великомасштабні фігурні фрески (династія Північна Лян (401-439 р.), династія Північна Вей (439-534 р.), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.);

2 етап - період національного стилю (中原民族风格) - спочатку розвиток національного стилю – наприкінці занепад внаслідок складної політико-економічної ситуації (династія Суй (581-618 р.), династія Тан (618-907 р.), епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.), династія Північна Сун (960-1127 р.); при цьому на періодах пізня династія Тан (618-907 р.), епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-

	Сюжети з Буддою	
	Північна Лян (401-439 р.)	
	Північна Вей (386-534 р.)	
	Західна Вей (532-556 р.)	
Ранній період	Північна Чжоу (557-581 р.)	
	Суй (581-618 р.)	
	Тан (618-907 р.)	
	Епоха П'яти династій (907-960 р.)	
Середній період	Північна Сун (960-1127 р.)	
	Сі Ся (1038-1227 р.)	
Пізній період	Юань (1271-1368 р.)	
	Примітка: відібрано характерні зразки стінописів кожного періоду	

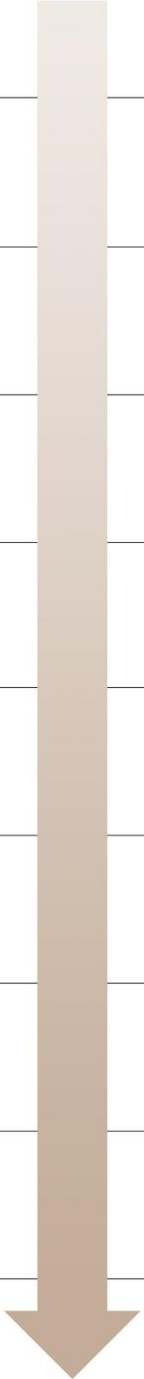


Рис.4.11. Генеза сюжетів з Буддою

960 р.), династія Північна Сун (960-1127 р.) – відхід в бік подрібненості і надмірної деталізації, фрески з багатьма деталями фігур;












3 етап – період запозичень (蒙藏时期) - тибетські впливи в поєднанні з місцевими техніками (династія Си Ся (1038-1227 р.), династія Юань (1271-1368 р.).

При цьому розвиток сюжету з Буддою на троні можна охарактеризувати так: послідовний розвиток від примітивної умовної образності з обмеженою кількістю фігур і кольорів до ускладнення композиції, правильності зображення людини, надалі відбувається надмірне подрібнення сюжету з надмірною деталізацією, коли фігура Будди губиться в загальному сюжеті, і на завершальних етапах під чужоземним монгольським і тибетським впливом відбувається докорінна зміна стилю, повернення до умовності зображень, відмова від подрібненості композицій.

Тобто розвиток сюжету з Буддою пройшов замкнутий цикл і завершився: від примітивізму і умовності ранніх періодів під впливом індійських традицій через формування національного стилю і його подрібнення і потім повна зміна на тибетський стиль частково з місцевими впливами, споріднений ранньому періоду в своїй умовності, більшим примітивізмом і відсутністю дрібної деталізації.

Портрети благодійників (肖像画)

Варто зазначити, що хоча печерний комплекс Дуньхуана – це комплекс буддійських святилищ, поряд з релігійними сюжетами стінописів застосовувались і світські сюжети, зокрема портрети благодійників-ктиторів (供养人) (Рис. 4.12). Традиційно існували канони передачі сили, витонченості, благородства зображуваних персонажів, однак є відмінності в зображенні священних осіб і міфічних істот і реальних людей. Якщо священні особи і міфічні фігури можуть зображуватись оголеними чи

		Сюжети з благодійниками	
		Північна Лян (401-439 р.)	
Ранній період	Північна Вей (386-534 р.)		
	Західна Вей (532-556 р.)		
	Північна Чжоу (557-581 р.)		
	Суй (581-618 р.)		
Середній період	Тан (618-907 р.)		
	Епоха П'яти династій (907-960 р.)		
	Північна Сун (960-1127 р.)		
	Пізній період		
Юань (1271-1368 р.)			

Примітка: відібрано характерні зразки стінописів кожного періоду

Рис. 4.12. Генеза сюжетів з благодійниками

напівоголеними, то фігури людей завжди зображуються в одязі свого періоду. Так само різний символізм втілений в характері зображень тіла, голови, рук і ніг небесних істот і земних людей.

На ранньому періоді міфічні персонажі зображуються з великою круглою головою і окресленим животом для підкреслення фізичного здоров'я і сили персонажів. Наприкінці династії Північна Вей з розвитком портретного жанру фігури стають більш реалістичними і з'являються спроби надати їм об'ємності. Чоловічі фігури міфічних персонажів, на відміну від портретів благодійників, як правило оголені з виявленням фізичної сили, відповідно до буддійського канону.

Порівняно зображення портретів благодійників на періодах Північна Лян (401-439 р.), Північна Вей (439-534 р.), Західна Вей (535-556 р.), Північна Чжоу (557-581 р.), Суй (581-618 р.), Тан (618-907 р.), П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.), Північна Сун (960-1127 р.), Си Ся (1038-1227 р.) і Юань (1271-1368 р.). Це дозволило окреслити основні етапи розвитку світського стінопису, їх художньо-образні характеристики та відмінності між ними.

1 етап – династія Північна Лян (401-439 р.), династія Північна Вей (439-534 р.), Західна Вей (535-556 р.), Північна Чжоу (557-581 р.) – архаїзм і умовність зображень без вираження портретної подібності, ті ж ознаки, що характеризують ранні сюжети з Буддою. Водночас існують відмінності між портретами часів династій Північна Лян і Північна Вей з одного боку і між портретами часів династій Західна Вей і Північна Чжоу - з іншого.

2 етап – династія Суй (581-618 р.) – поява динамізму в фігурах, урізноманітнення поз фігур, спроба передати індивідуальність рис обличчя, однак в досить ще наївному трактуванні, династія Тан (618-907 р.) - розквіт портретного жанру з передачею індивідуальних рис портретованих, урізноманітнення композицій, багатство деталізації, удосконалення поліхромії. Епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960

р.), династія Північна Сун (960-1127 р.) – зниження художнього рівня портретного жанру.

3 етап - династії Си Ся (1038-1227 р.) і Юань (1271-1368 р.) – відродження портретного жанру, однак у відчутній монгольській версії з місцевими впливами, повернення до передачі індивідуальних рис портретованих, урізноманітнення композицій, багатство деталізації, удосконалення поліхромії.

Таким чином, можемо виділити три етапи розвитку портретного жанру, які за хронологією і художньо-образними тенденціями відповідають етапам розвитку сюжетів з Буддою.

1 етап – абстрактні умовні зображення фігур людей без промальовки облич, пози фігур однаково статичні, обмеження деталізації і кольорової гами (династія Північна Лян (401-439 р.), династія Північна Вей (439-534 р.), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.);

2 етап - період максимального розквіту художньо-образних засобів виразності людей, який завершився занепадом рівня майстерності внаслідок політико-економічних негараздів, якщо в зображеннях образу Будди це виразилося надмірною подрібненістю композицій, то в портретному жанрі це проявилось в нижчому рівні зображень людей (династія Суй (581-618 р.), династія Тан (618-907 р.), епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.), династія Північна Сун (960-1127 р.);

3 етап – повернення до високого рівня портретного стінопису, але вже в монгольській трактовці з місцевими впливами (династія Си Ся (1038-1227 р.), династія Юань (1271-1368 р.).

Таким чином, це доводить безпосередній зв'язок між економічною і політичною ситуацією в країні і рівнем мистецтва. Мистецтво Дуньхуана відреагувало на приховані і явні процеси в імперії різким зниженням художньої досконалості. Повернення мистецтва на попередній рівень відбулося лише за часів монгольських династій, однак домінують зовнішні монгольські і тибетські художньо-образні традиції.

Деталізація заднього тла (пейзажі, візерунки, тварини і будівлі)

Було досліджено наявність деталізованого тла на фресках періодів Північна Лян (401-439 р.), Північна Вей (439-534 р.), Західна Вей (535-556 р.), Північна Чжоу (557-581 р.), Суй (581-618 р.), Тан (618-907 р.), П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.), Північна Сун (960-1127 р.), Си Ся (1038-1227 р.) і Юань (1271-1368 р.).

Династія Північна Лян (401-439 р.) – умовність зображень без промальовки заднього плану, фігури існують наче в порожньому просторі, відсутність пейзажу, однак присутність орнаментів.

Династія Північна Вей (439-534 р.) – цілісний пейзаж відсутній, в сюжетних фресках є зображення будівель, тварин, гір.

Династія Західна Вей (535-556 р.) – є окремі пейзажні картини, однак дуже мало зображень тварин.

Династія Північна Чжоу (557-581 р.) – застосовуються пейзажі, в яких розташовано фігури в сюжетних фресках.

Династія Суй (581-618 р.) – пейзажі і візерунки в сюжетних фресках.

Династія Тан (618-907 р.) – розквіт традицій деталізації заднього плану, в тому числі пейзажного жанру.

Епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.) – збереження пейзажних традицій династії Тан.

Династія Північна Сун (960-1127 р.) – поступове зниження майстерності прийомів пейзажних картин, похідних від династії Тан.

Династія Си Ся (1038-1227 р.) – невелика кількість пейзажних картин.

Династія Юань (1271-1368 р.) – відсутність пейзажів, лише візерунки.

Тепер проаналізуємо ці тематичні сюжети на відповідних періодах.

В період Північна Вей (439-534 р.) можна говорити про «протопейзаж», тобто окремі його елементи в максимально спрощеному виді, так само як і зображення тварин по суті трафаретом, з суцільною заливкою фігур без моделювання тіла, кольорова гама стримана, з невеликою кількістю кольорів

(вохристий, малахіт-синій, малахіт-зелений, білий 赭石、石青、石绿、白色), однакова для всіх зображуваних фігур.

Такий самий «протопейзаж» зустрічається в період Західна Вей (535-556 р.), однак можна говорити про певну генезу в бік більшої промальовки фігур тварин і моделювання їх зображень із наданням певної об'ємності, змінюється кольорова гама (вохристо-червоний, білий, блакитний, ультрамарин, чорний 赭红色、白色、青色、群青、黑色).

Династія Північна Чжоу (557-581р.) – пейзаж стає частиною певного сюжету, в ньому розташовано фігури, однак плановість виражена примітивними способами, це також «протопейзаж», оскільки для елементів фрески використана однакова обмежена кольорова гама, домінує білий колір, інші кольори – вохристо-червоний, малахіт-синій, малахіт-зелений, ультрамарин, чорний (赭石色、石青、石绿、群青、黑色).

Так само частиною сюжетних фресок стає пейзаж династія Суй (581-618 р.). Це також «протопейзаж» без чіткої промальовки і плановості. Щодо колористики, то тут зменшується роль білого кольору, а домінує ультрамарин в поєднанні з малахіт-синім кольором.

Період династії Тан (618-907 р.) вважається часом максимального розквіту пейзажного жанру з вираженням плановості, пейзаж стає частиною складних багатофігурних фресок, зображення тварин деталізовані з передачею об'єму, кольори стають пастельними з акцентуванням окремих фігур чорним і коричневим кольором.

Ці ж традиції ще зберігаються в епоху П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.) і в період династії Північна Сун (960-1127 р.), однак спостерігається поступове зниження технік виконання, менший рівень деталізації і обмежена колористика (білий, зелений, вохра, акцентування фігур чорним).

Династія Си Ся (1038-1227 р.) відзначилася зменшенням кількості фресок з пейзажним тлом, а в тих випадках, коли він є, він трактований в

стилістиці тибетського буддизму, плановість витримана, однак по суті пейзаж стає монохромним в коричневих тонах. В період Юань (1271-1368 р.) пейзажі взагалі зникають.

Таким чином, можна виділити такі етапи:

1 етап – так званий «протопейзаж» і спрощені зображення тварин (династія Північна Вей (439-534 р.), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.), династія Суй (581-618 р.), зміни стосуються лише колористики;

2 етап – розквіт пейзажного жанру і деталізація зображень тварин (династія Тан (618-907); далі збереження традицій доби Тан із поступовим їх спрощенням і зниженням рівня майстерності (епоха П'яти династій (907-960 р.), династія Північна Сун (960-1127 р.);

3 етап – застосування пейзажного жанру в обмеженій кількості і в версії тибетського (藏式) стінопису (династія Си Ся (1038-1227 р.)).

Отже, генеза пейзажного жанру тривала з 439 до 1227 року (788 років) і послідовно пройшла довгу стадію «протопейзажу» (439-618 р.) (179 років), далі період розквіту (618-907 р.) (289 років), потім поступового занепаду (907-1127 р.) (220 років) і нетривалого відродження (1038-1227 р.) (189 років) перед остаточним зникненням. Отже, тривалість етапів була біль-менш однаковою по часу.

Тепер порівняємо етапи різних жанрів з метою їх відповідності.

В сюжеті з Буддою 1 етап - династія Північна Лян (401-439 р.), Династія Північна Вей (439-534 р.), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.), в портретному жанрі 1 етап –династія Північна Лян (401-439 р.), династія Північна Вей (439-534), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.); в пейзажному жанрі 1 етап –династія Північна Вей (439-534 р.), династія Західна Вей (535-556 р.), династія Північна Чжоу (557-581 р.), династія Суй (581-618 р.), отже, пейзажний жанр починається пізніше жанру зображень з Буддою і

портретного жанру, однак охоплює і період династії Суй. В зображеннях з Буддою і в портретному жанрі це період архаїзму, однак від завершується до періоду Суй, в пейзажному жанрі архаїзм зберігається довше, ще в період Суй.

В зображеннях з Буддою 2 етап - династія Суй (581-618 р.), династія Тан (618-907 р.), епоха П'яти династій (Five Dynasties and ten kingdoms) (907-960 р.), династія Північна Сун (960-1127 р.); в портретному жанрі 2 етап – династія Суй (581-618 р.), династія Тан (618-907 р.), епоха П'яти династій (907-960 р.), династія Північна Сун (960-1127 р.) – період розквіту, який завершився поступовим зниженням мистецького рівня традицій, максимально удосконалених в епоху Тан, в пейзажному жанрі 2 етап аналогічний.

В зображеннях з Буддою і в портретному жанрі 3 етап - династія Си Ся (1038-1227 р.), династія Юань (1271-1368 р.) з відродженням традицій під сильними тибетськими і монгольськими впливами, в пейзажному жанрі 3 етап - династія Си Ся (1038-1227 р.) з незначною роллю пейзажних зображень з іноземними впливами. В період династії Юань (1271-1368 р.) пейзажів немає.

Отже, пейзажний жанр виник пізніше жанру з Буддою та портретного і зник раніше. В цілому етапи генези жанру з Буддою, портретного і пейзажного жанру співпадають, однак є неспівпадіння в періодах по початку етапів. Це свідчить про безпосередній зв'язок між розквітом майстерності і рівнем розвитку країни, залежність від політичної і економічної ситуації в державі.

Крім жанрів стінопису, важливими є традиційні китайські елементи, які стосуються композиції фрески: крапки, лінії, площини (点线面). Лінії (线描) в стінописах Дуньхуана застосовуються інакше, ніж в західноєвропейському живописі, і лінія часто важливіша за фарбове тло, яке вона окреслює, або це контури без заливки кольором. Така важлива роль ліній зумовила їх

розмаїття – прямі і криві, короткі і довгі, тонкі і товсті, переривчасті і суцільні. Вважалося, що поєднання різних типів ліній надає зображенню експресії і виразності. Фрески змістовно розділялись між собою лініями різних типів.

Проте не лінія, а крапка є основним елементом композиції площин.





Попри те, що всі поверхні святилищ вкриті суцільним стінописом, вони справляють враження тематично розділених упорядкованих площин таким чином, аби був візуально зрозумілий загальний сюжет. Великі фрески теж можуть бути змістовно розділені.

Періодизація стінописів і скульптури по періодах відрізняються (Рис.4.13, 4.14).

4.4. Методики збереження і реставрації стінопису і іноземний досвід реставрації фресок

На жаль, цей древній стінопис потерпає від негативних природних чинників, внаслідок чого відбувається відшарування фарбового шару, його осипання, забруднення, втрачаються фрагменти фрески і виникає проблема їх відтворення.

Питання стану давніх пам'яток архітектури і мистецтва є важливим для багатьох країн світу, тому в дослідженні було проаналізовано рекомендації Д. Джаццоне (D. Giaccone), П. Фанеллі (P. Fanelli), У. Сантамарія (U.Santamaria) в галузі спостереження за станом об'єкта в часі із застосуванням новітніх методик, зокрема, геометричного моделювання (Geometric models), яке значно скорочує витрати часу на підрахунок отриманих результатів [13]. Згідно запропонованих дослідниками варіантів фіксації стану пам'яток, які мають різні пошкодження, ступінь деформації, а також складні форми і декорування, їх метод моделювання дозволяє включати також фіксацію внутрішніх деформацій і специфіку конструктивних схем об'єктів, які також мають свої особливості.

		Скульптури в печерах			
		Ранній період	Північна Лян (401-439 р.)		
	Північна Вей (386-534 р.)				
	Західна Вей (532-556 р.)				
	Північна Чжоу (557-581 р.)				
Середній період	Суй (581-618 р.)				
	Тан (618-907 р.)				
	Епоха П'яти династій (907-960 р.)				
	Північна Сун (960-1127 р.)				
Пізній період	Си Ся (1038-1227 р.)				
	Юань (1271-1368 р.)	Скульптури відсутні			

Примітка: відібрано характерні зразки скульптур кожного періоду

Рис. 4.13. Генеза скульптури по періодах

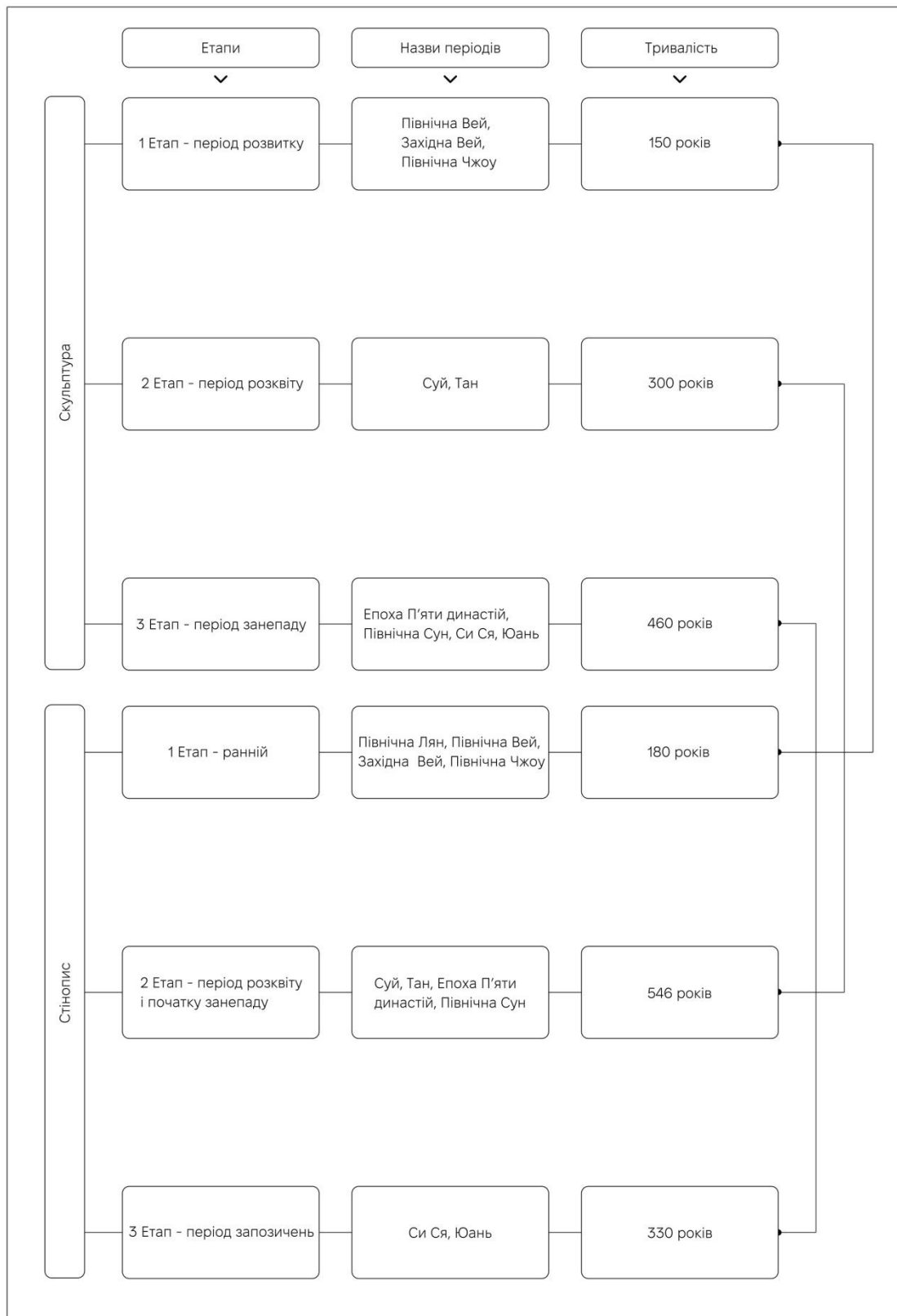


Рис. 4.14. Співставлення періодизації стінопису і скульптури

Фактично, основою для їх підходу стає метод структурного аналізу, що відрізняє його від традиційних підходів і надає наступні переваги:

- враховувати при обстеженні об'єкту приховані пошкодження;
- поєднувати візуальні обстеження і інструментальні дослідження з моделюванням різними способами (статичного, повздовжнього, модального і динамічного зі спектром);
- застосовувати метод моделювання для фіксації прихованих внутрішніх пошкоджень, зокрема тріщин.

Основна проблема руйнування стінописів печер Дуньхуана пов'язана з замоканням через агресивний вплив водних джерел – ріки, підземних вод, опадів, а також впливу іригації сільськогосподарських угідь. Вкупі дія цих агресивних чинників призводить до підвищення вологості поверхонь святилищ.

Одним з варіантів вирішення проблеми надмірного зволоження є заміна системи іригації угідь, заміну порід дерев в цьому районі і захисту кам'яних поверхонь спеціальною захисною системою проти зволоження опадами.

Дослідження стінописів Дуньхуана довели, що фарби створені на основі природних мінеральних пігментів, що пояснює їх яскравість. Хімічний аналіз пігментів довів застосування більш як тридцяти видів пігментів на основі природних мінералів (в основному) і синтетичних хімічних барвників (в незначній кількості). В якості мінеральних пігментів застосовували азурит, малахіт, кіновар, вермиліон, порошок мушль, золото, срібло, слюду (藍銅矿、孔雀石、朱砂、朱磬、蛤粉、金、银、云母). Фрески архаїчного періоду мали переважно темну колористику, а фарби на основі пігментів малахіту і ультрамарину застосовували для промальовки заднього плану.

Періодизація фарб фресок дещо відрізняється від виділених трьох періодів тематичного стінопису (зображення Будди, портретний і пейзажний жанри): ранній період – від династії Вей до династії Суй, середній – династії

Суй і Тан та Епоха П'яти династій, пізній – династії Сун і Юань. Було встановлено, що колористика фресок відповідає традиційній концепції кольору в буддійському мистецтві.

Пігменти фресок часів династії Вей – на основі латериту, кіноварі, лазуриту, азуриту, мідянки (хлорна мідь, ізумрудна мідь 氧化铜、氯铜矿), малахіту і каоліну (土红、朱砂、青金石、石青、铜绿). Підбір пігментів відповідав поширеній концепції обмеженої кількості яскравих насичених кольорів. Це відповідало фресковій концепції стилю Сіюй (Західний Китай 西域). Фрески Дуньхуана періоду Вей засновані на застосуванні білого порошку з кольором латериту в якості основного тону і використовують пігменти на основі азуриту і малахіту. Така кольорова гама на основі натуральних пігментів мала сприяти створенню настрою урочистості.

Середній період стінопису часів Суй і Тан відзначився поступовим відходом від сіюйського стилю в бік місцевого стилю Центральних рівнин, більш складною стає кольорова гама із застосуванням штучного червоного кольору, поєднання монохромних і поліхромних технік з високим рівнем виконання. Новаторство полягало не лише в образності, а й в хімічному складі фарб, де крім пігментів на основі латериту і азуриту застосовують пігменти трав'яно-зелені, фрагменти фресок вкривають сусальним золотом для підкреслення величі сюжетів і зображуваних фігур.

Максимальний розквіт фрески припадає на період Тан. Коли фрески виконувались упукло-угнутим сіюйським методом (西域凹凸法) з одночасними візуальними ефектами, деталізацією декору, градаціями колористичної яскравості, контрастом між холодним і теплим кольором. Крім раніше відомих пігментів на основі природних мінералів використовують власні пігменти, такі як свинців сурик, мідянка і сажа (铅丹、铜绿、烟黑). Всі кольори надзвичайно яскраві, а фрески відзначаються багатством поліхромії.

Пізній період поліхромії відзначився більш спокійними приглушеними неяскравими кольорами під впливом тибетського тантризму. Основним стає лінійний малюнок, який доповнюється кольором.

Таким чином, важливим аспектом поряд з аналізом стилістики стінопису є аналіз хімічного складу фарб. Застосування фарб на основі мінеральних пігментів було зумовлене тим, що мінеральні пігменти мають насичені кольори і не змінюють свій колір з часом. Такий жанр живопису на основі мінеральних пігментів з яскравими кольорами отримав назву «чжунцай хуа» («насичені (щільного кольору) кольорові картини» 重彩). Після династії Юань фарби такого складу майже не застосовувались.

На основі мінеральних пігментів виконується і похідний від давнього скельного живопису живопис в техніці «гунбі-чжунцай» (工笔重彩), де використовуються такі мінеральні пігменти, як кіновар, азурит, малахіт, золотий і білий порошок (朱砂、石青、石绿、金、白).

Хоча після династії Юань цей жанр втратив своє значення, проте принципи застосування фарб на основі мінеральних пігментів застосовувались до появи в період Цин західних технологій живопису.

Традиції фарб на основі мінеральних пігментів були заново відкриті на початку XX століття з відкриттям стінопису Дуньхуана, що спричинило відродження жанру «гунбі-чжунцай», починаючи з 1930-х років і до сьогодні художники досліджують і копіюють фрески Дуньхуана для того, аби осучаснити в своїх картинах традиції цієї техніки.

Відомо, що в період династії Вей фрески мали переважно плоске тло без вираження просторовості планів і домінував колір латериту. Спочатку накладався білий колір, а зверху нього – інші кольори. В період династії Тан з метою досягнення об'ємності фігур Будди і бодхісаттв застосовували спеціальний ефект: «порошок, що капає» (лі-фень 沥粉), до якого прикріпляли металеву фольгу (гелевий малюнок і позолота 沥粉贴金), а

фарби на основі природних мінеральних пігментів були яскравими і чистими для привернення уваги відвідувачів.

Другим спеціальним методом, який був застосований у фресках Дуньхуана, є метод «юньжань» (бруднити (техніка ретушування або нанесення тіні) 晕染) в поєднанні з методом лінійного рисування (сяньмяо-фа 线描法), що робило зображення більш гнучким і яскравим і відтак вплинуло на образність сучасного варіанту живопису «гунбі-чжунцай» (工笔重彩). Прийом «могу-фа» (безкістковий метод мальовничого листа 没骨画法) в сучасному «гунбі-чжунцай» імітує поєднання яскравих кольорових плям на фресках Дуньхуана, де з часом були втрачені тонкі лінії, які окреслюють форми.

Таким чином, попри свій вік, фрески Дуньхуана демонструють високі досягнення в техніці фарб, для виготовлення яких використано десятки мінеральних пігментів (мінералів і матеріалів з сіюйських регіонів), а також золотий порошок, сусальне золото.

Сучасний живопис «гунбі-чжунцай» також заснований на використанні мінеральних пігментів, однак штучних, які відзначаються виразністю кольору, а також на використанні металевої фольги для збагачення ефекту.

Фрески Дуньхуана з так званим «важким тлом» (厚重底色) також вплинули на аналогічні прийоми сучасної «гунбі-чжунцай».

Протягом останніх десятиліть Китай активно включається в процес обміну досвідом з реставраторами інших країн. Одним з останніх прикладів є «Третій форум стінописів Цюйцзяна – Міжнародна наукова конференція, присвячена дослідженням в галузі історії мистецтва стінописів і технологій консервації і реставрації», яка відбулась в 2017 році. Участь прийняли шістдесят реставраторів з різних країн світу, декілька доповідей стосувались збереженню і реставрації фресок Дуньхуана, а також стінописам давніх поховань.

В якості експертів своїм практичним досвідом реставрації давньокитайських фресок ділились працівники Інституту археології Академії суспільних наук, Науково-дослідного інституту Дуньхуану, Китайської академії культурної спадщини. Художній музей Сіань Цюцзян (西安曲江美术馆) відомий з 2012 року, він спеціалізується на збереженні і експонуванні китайських фресок і демонструю процес генези давньокитайського стінопису.

Важливою для теми дисертації є доповідь професора Ге Ченьюна (葛承雍) з Китайської академії культурної спадщини, який охарактеризував наявність світської теми у фресці доби Тан, зазначивши, що ряд сюжетів створені під впливом поезії часів Тан.

Підтвердженням індійських впливів на китайську фреску ранніх періодів стала доповідь директора Синьцзянського музею Хоу Шисінь (侯世新). Важливим аспектом збереження і реставрації стародавніх фресок є етап, пов'язаний з їх копіюванням, що прозвучало в доповіді Кена Окада, директора Токійського інституту культурних цінностей (东京文化财产研究所), який так і назвав тему доповіді «Значення праці з копіювання фресок – що повинно бути отримане від копіювання давніх фресок після багатьох років змін». Він підтвердив внесок попередників в практику копіювання фресок, однак зазначив, що необхідно проаналізувати техніки копіювання в сучасну епоху.

Реставратор з Італії Марія Перла ознайомила з сучасними італійськими інструментами і методами, які розкривають технологію використання золотої фольги на середньовічних фресках, а також способами застосування клеїв на основі гліцерину і додавання неорганічних пігментів (в основному білих) та вохри. Професор Тоня Екфіад з Мельбурнського університету, учасник програми співпраці між науковцями Австралії і Китаю в галузі досліджень фресок доби Тан та доби Юань ознайомила з характеристиками клеїв низької концентрації, які можуть знаходитись в сухому шарі стінопису.

З темою дисертації пов'язана доповідь, з якою виступив Хе Пін (何平), директор Британського археологічного товариства Центральної Азії (英国中亚考古学会). Він провів порівняння між індійським буддійським мистецтвом Гандхари і фресками Дуньхуана.

Дослідженню печер Могао була присвячена доповідь Вана Чженьї (汪正一) з Науково-дослідного інституту Дуньхуана (敦煌研究院). В його доповіді згадуються печери 138, 344 і 454.

Специфіка стилю стінопису буддизму тибетської версії і його впливи на стінопис Китаю досліджена Чжу Лей (朱蕾) з міського музею Фусинь (阜新市博物馆).

Реставратори обговорили основні проблеми стінопису, методи діагностики пошкоджень і технології відновлення стінописів. Так, Ма І-жун (马艺蓉) з Історичного музею Шеньсі (陕西历史博物馆) проаналізував технології виготовлення і матеріали фрески доби Тан на прикладі стінопису гробниці наложниці У Хуей (武惠妃墓) цього періоду. Зокрема, застосовувались методи стереомікроскопії, мікроскопії з надглибокою різкістю, для аналізу і дослідження стану збереження, типів пошкоджень і ступеня пошкоджень, технік стінопису і застосованих матеріалів використовувались дифракція рентгенівських променів, скануючи електронна мікроскопія, спектроскопія. Процес реставрації стінопису розроблявся шляхом попереднього моделювання всіх етапів відновлення.

Для захисту покриттів на стінах в Китаї застосовують метод Frontier. Зокрема, дослідники Вей Яньфей і Чень Гоке (陈国科和魏彦飞) з Провінційного інституту культурних реліквій і археології Ганьсу (甘肃省文物考古研究所) висвітлили результати свого практичного дослідження, яке стосується використання полі акрилової кислоти-функціонального графену $\text{Ca}(\text{OH})_2\text{Nanocomposites}$ (石墨烯) для захисту древніх фресок. Вони дослідили поліхромний стінопис гробниці династії Тан в провінції Ганьсу,

виконаний в основному чорнильними лініями. Проведені обстеження довели, що зворотня сторона фресок забруднена, спостерігаються місця втрат і тріщини, передня частина стінопису zdeформована від центру і на ній є пліснява. Стан фресок був визначений як аварійний.

В Китаї найбільш широко використовують в якості армуючих матеріалів для захисту і відновлення фрескового стінопису органічні (акрілові полімери Parrot B-72 и AC33) (有机材料：丙烯酸聚合物) і неорганічні матеріали (вапняна вода, гідроксид барію, лужноземельний силікат) (无机材料：石灰水、氢氧化钡、碱土硅酸盐). Недоліки цих матеріалів такі:

- акрілові полімери Parrot B-72 и AC33 після термічного окислення і опромінювання світлом мають ознаки старіння матеріалу, а відтак зниження механічної міцності і осипанню шару стінопису;

- вапняна вода, гідроксид барію, лужноземельний силікат мають погану проникненість і їх кристалізація розчинних солей під час використання обмежує сферу їх застосування для армування стінописів.

Вей Яньфей і Чень Гоке наводять приклад нового ефективного, однак досить витратного неорганічного наноматеріалу nano Ca(OH)₂ (无机纳米材料). До недоліків цього матеріалу слід віднести наступні:

- висока вартість виготовлення;
- великий розмір частинок;
- повільний процес карбонізації;
- недостатня міцність армування.

Враховуючи недоліки зазначених технік армування, Вей Яньфей і Чень Гоке запропонували свій метод зміцнення і захисту фресок наноматеріалами на основі графену. Технологія передбачає, що функціональні графенові матеріали на основі поліакрілової кислоти graphene / nano Ca(OH)₂ синтезуються методом водного розчину. Властивості матеріалу PAAG@Ca(OH)₂ досліджувалися за

допомогою просвічуючої електронної мікроскопії, дифракцією рентгенівських променів і рентгенівською фотоелектронною спектроскопією, і було встановлено такі показники:

- висока пористість;
- сильна адсорбція;
- потрібна гідрофільність;
- хороший рівень паропроникненості;
- сильна адгезія до настінних пігментів;
- поєднання характеристик неорганічних і органічних матеріалів для синтезу нового типу композитного матеріалу на основі гідроксиду кальцію і смоли поліакрилової кислоти.

Порядок дослідження передбачав, що на поверхні імітую чого фреску фрагмента в лабораторних умовах порівнювали армуючий ефект, міцність зчеплення, гідрофільність і проникненість нанокомпозитів AC33 і PAAG@Ca(OH)₂. Отримані результати засвідчили перевагу PAAG@Ca(OH)₂ по пористості, адсорбції, гідрофільності і проникненості, крім цього, його вплив на поверхню зразка був не такий помітний, що довело його перевагу як матеріалу для армування фресок.

Це дослідження фінансувалося Національним фондом соціальних наук, Державним управлінням культурних реліквій, Науково-технічним дослідницьким проектом по захисту культурних реліквій провінції Ганьсу «Дослідження застосування функціонального графена поліакрилової кислоти/нано Ca (OH)₂ в зміцненні стінописів» (功能石墨烯聚丙烯酸/纳米 Ca (OH)₂ 在壁画加固中的应用研究).

Наступним аспектом реставрації стінописів є ліквідація надмірного зволоження. Окрема проблема пов'язана з надмірним

засоленням. Видалення солей передбачає використання таких інструментів для знесолення води:

- знесолювальна прокладка з трьох частин: захисного шару, шару знесолюючого матеріалу і буферного шару (壁画保护层、脱盐材料层、缓冲层). М'яка прокладка захищає фреску, всмоктуючи сіль. Захисний шар (з хлопчатопаперової тканини 棉纸) стикається з фрескою і захищає її від пошкоджень, знесолюючий шар – це матеріал з високою всмоктуючою здатністю і високою ступенню абсорбції солей (高吸水性、高吸盐性), буферний шар (губка товщиною 2 см 两厘米厚海绵) попереджає пошкодження поверхні картини під впливом зовнішньої сили.

- знесолювана пластина (脱盐板) – опорна пластина з вентиляційним отвором, заповнена знесолюваною прокладкою.

Роботи з опріснення води проводяться при температурі 15-35⁰С і при рівні вологості менше 75 %.

Процес знесолення проводять, коли після затирання швів і армування порожнього барабану накопичується розчинна сіль. Вакуумний бокс – це бокс з знесолюючою пластиною, тому його розмір адаптовано до розмірів знесолюючої пластини. Обладнання для знесолення в барабані складається з вакуумної камери, знесолюючої пластини (脱盐板) і вакуумного насосу (真空泵), при цьому тиск нагнітання вакуумного насосу регулюється на рівні 0 кПа-15 кПа.

Укладання плит для знесолення відбувається в декілька етапів:

- знесолюючу пластину вкладають до вакуумного боксу і використовують опорний стрижень, прикріплений до будівельних риштувань, аби закріпити вакуумний бокс зі знесолюючою пластиною на фресці;

- щільність опори знесолюючої пластини вибирають відповідно до розташування фрески;

- зона знесолення не повинна бути надто великою, а край знесолюючої пластини повинен бути на 20-30 см вище зони затирки, аби зменшити дифузію вологи з тампонажного матеріалу до країв укріпленої ділянки;

- всмоктуюче сопло під'єднується до вакуумного насосу і об'єм всмоктування регулюється таким чином, аби негативне значення тиску вакуумного насосу знаходилося в діапазоні 5-7 кПа.

В випадку, коли відносна вологість повітря на поверхні фрески перевищує 60 %, необхідно замінювати опріснюючий (знесолюючий) матеріал. натомість коли відносна вологість повітря на поверхні фрески становить менше 60 %, опріснюючий матеріал замінювати не слід, проте слід дочекатись, поки відносна вологість на поверхні фрески не зривняється з відносною вологістю оточуючого середовища. Якщо відносна вологість повітря перевищує 60 %, відносна вологість повітря на поверхні фрески відповідає відносній вологості повітря в приміщенні, слід замінювати опріснюючий (знесолюючий) матеріал кожні два дні і знімати опріснюючу (знесолюючу) пластину після її заміни чотири рази.

В процесі проводять контроль відносної вологості повітря в опріснюючій плиті: карточку з індикатором вологості розташовують за пластиною вакуумного опріснення і фіксують значення рівня вологості при його змінах.

Наступною операцією є вторинне опріснення (знесолення 脱盐) води, яке проводять, оскільки після опріснення фрески за допомогою опріснювальної пластини в неровних заглибленнях залишаються розчинні солі, для вторинного опріснення застосовують ультразвуковий розпилувач водяної пари, а сама операція відбувається в декілька етапів:

- за допомогою пару, який генерується ультразвуковим розпилувачем водяного пару (температура пару 20⁰ С, кількість регулюється в залежності від площі поверхні фрески, яка обробляється) намочують всмоктуючи бавовняний папір розміром 5 x 5 см і накладають його на поверхню фрески,

потім притискають м'якою губкою для щільного контакту з фрескою, а коли папір висохне, його видаляють;

- після 7-8 разової організованої адсорбції результатом є видалення кристалічних висолів з поверхні фрески.

Ці проблеми особливо актуальні у випадку унікального стінопису Дуньхуана, найбільшого в світі зібрання унікальних буддистських артефактів, основне місце серед яких займає стінопис, який охоплює 1500 літній період багатьох династій.

Першим фаховим реставратором фресок став в 1956 році Лі Юньхе (李云鹤), однак відсутність достатньої кількості місцевих реставраторів було запрошено чеських реставраторів, які видаляли забруднення, проводили знесолення і реставрацію верхнього шару. Лі Юньхе займався реставрацією фресок Дуньхуана 63 три роки, сприявши відновленню більш як чотирьох тисяч квадратних метрів стінописів.

Складність цих робіт в ті роки полягала в тому, що йому довелось спати в запилених святилищах під час проведення реставраційних робіт, взимку всередині печер холодно, влітку жарко. Він вважається родоначальником реставрації печер Дуньхуана, оскільки на основі ознайомлення з досвідом практичної реставрації чеських фахівців, а також удосконаленим власним технікам реставрації стінопису він зацікавив стінописом Дуньхуана інших ентузіастів і сприяв визнанню Дуньхуана в світі.

Розроблені паном Лі технології заключалася в наступному:

1) перший спосіб - реставратор з будівельних риштувань вставляє тампонажну трубку в зазор між фрескою і стіною, набирає в шприц приготований цементний розчин, заповнює порожню барабанну частину фрески через тампонажну трубку, а потім використовує сайдінг для підтримки стіни зверху і приклеює фреску до стіни;

2) другий спосіб – застосовується у випадку загрози надмірної вологи стіни основи для фрески, в такому випадку реставратор спочатку закріплює

фреску попереду, потім оголює стіну і зі зворотної сторони фрески встановлює металевий каркас, таким чином між фрескою і стіною залишається відстань 8-10 см і зменшується ризик пошкоджень фрески як від надмірної вологи стіни, так і землетрусу;

3) третій спосіб передбачає приклеювання фрески до основи за допомогою сучасних методів діагностики, таких як рентгенівська флуоресценція, рентгенівська дифракція, скануючи електронна мікроскопія, мікроскопія поперечного розтину, лазерна мікроскопія, конфокальна спектроскопія, які визначають характеристики первісних матеріалів і технологій виконання стінописів. Згодом відбувається процес «переноса» фрески на основу, яка відповідає характеристикам первісної основи під стінопис. Таким способом була збережена і відреставрована значна частина фресок, таких як фреска із зображенням Будди, де відшурувалась частина зображення. Спочатку було відреставровано площини стінопису нижнього ярусу, а потім методом залучення аналогів відтворено втрачений фрагмент. Роботи тривали протягом 2012-2014 років.

В представленому дослідженні було проведено аналіз досвіду реставрації фресок домонгольського періоду з метою їх порівняння з фресками Дуньхуана і методиками їх збереження і реставрації. Основна різниця полягає в тому, де розташовуються ці фрески. В Україні давніми фресками вкриті площини в храмах, тоді як в Китаї з давніх часів застосовували стінописи в гробницях і печерних святилищах. На відміну від Китаю, печери в Києві, в Києво-Печерській лаврі, та в Чернігові на Болдиних горах не вкриті стінописами, такої традиції не було, печери використовувались як печерні церкви і місце поховання примислених до лику святих ченців чи нечисленних мірян.

Підготовчою стадією при реставрації монументального живопису, одним з різновидів якого є фреска, є складання картограм стану живопису, який вперше був започаткований як метод картографічної фіксації художником-реставратором Л.П.Калиниченком в 1947-1952 рр. [5, стор.549].

В реставраційній діяльності складання картограм стану живопису – це не те саме, що копіювання фресок, яке здійснювали художники-дослідники Дуньхуана, хоча таке копіювання є частиною картограм. При складанні картограм стану живопису представляється системна цілісна картина наявності живопису (в нашому випадку – фрескового стінопису) з виконанням обмірів всього приміщення і викреслювання розгорток стін, стелі та склепінь, на які наносяться лінійні зображення всіх стінописів (фактично, те, що робили по кожній фресці художники-дослідники Дуньхуана) [5, стор.549]. Для цього залучають також зроблені попередньо архітекторами обміри, плани і розрізи, якщо такі є.

Розгортки всіх поверхонь з нанесенням лінійних зображень стінописів виконують на міліметровому папері в масштабі 1:10 або 1:20, причому масштаб для всіх площин з зображеннями має бути однаковий [5, стор.549]. В разі великого розміру площини зі стінописом, її розгортку розділяють на кілька частин, причому розподіл зазвичай береться за архітектурними деталями.

Оскільки у випадку фрескового стінопису на криволінійних поверхнях виникає проблема викривлення зображення, її поверхню умовно розділяють на кілька площин з послідовною побудовою розгорток цих окремих ділянок. Їх сукупність і буде умовною розгорткою по таких криволінійних поверхнях, як купол, паруси, склепіння [5, стор.549]. Цей же метод можна застосовувати по складних поверхнях святилищ Дуньхуана.

В випадку, коли в площині є прорізи, на цьому місці збоку роблять розгортки віконних відкосів, дверних прорізів та ніш, що є в наявності.

Певна складність полягає в побудові умовної розгортки півсфери (купола 圆顶/穹顶) або чверті сфери (конха 半圆屋顶), як правило, в цьому випадку застосовують спосіб допоміжних циліндрів. Цей спосіб полягає в тому, що за допомогою вертикальних площин, які проходять через центр півсфери, її поверхню розбивають на кілька рівних відсіків з послідовною

побудовою розгортки цих відсіків, причому кількість таких відсіків може варіюватись в залежності від конкретного завдання [5, стор.549-550]. Найчастіше для умовної розгортки купола це чотири відсіки, конхи – три.

При виконанні умовних розгорток враховують живопис на розгорнутих поверхнях. Як приклад можна навести виконання розгортки зображень в куполі Софійського собору у Києві (Пантократор і чотири архангели), де площини було розділено на умовне коло та чотири умовні відсіки, в кожному з яких було по одному зображенню архангела [5, стор.550]. На прикладі стінопису Вірменської церкви в м.Ялта видно, що в окремих випадках може виникнути потреба розділення поверхні навіть на дванадцять умовних секторів, за кількістю дванадцяти симетричних елементів.

Другим способом виконання архітектурних розгорток є фотограмметричний, більш точний. В цьому випадку також наносяться лінійні контури всіх стінописів.

Далі після виконання архітектурних розгорток площин зі стінописом проводять комплексні дослідження стану тиньк і самого стінопису і наносять у вигляді умовних позначень штриховкою або кольором всі види пошкоджень тиньку і стінопису, сліди попередніх реставрацій чи ремонтів, наявність шарів тиньку більш раннього періоду, стінопису під пізнішими зображеннями, тощо [5, стор.550]. Ця картограма є документом перед початком власне реставраційних робіт. По ній підраховують обсяги та різновиди прогнозованих робіт з відновлення і реставрації і на основі цього складається дефектний акт і кошторис [5, стор.550].

На основі цієї картограми стану стінопису виконують інші картограми (зондажів з вказанням їх місць і розмірів, проектних пропозицій по реставрації стінопису ітд.).З метою цього на архітектурну розгортку із застосуванням умовних позначень наносять види і місця прогнозованих реставраційних заходів.

Завершальною стадією є картограма виконаних реставраційних робіт, на яку за допомогою умовних позначень, контурів, які відрізняються

товщиною, штриховки і кольору зазначаються всі виконані різновиди заходів з зазначенням відповідних місць.

На кожному листі картограми виконаних робіт вміщують заголовок з назвою об'єкту реставрації, місце, орієнтацію, масштаб. Також можуть додавати іншу інформацію – розміри, площа ітд. [5, стор.551].Картограму доповнюють таблицею умовних позначень з розшифровкою їх значень. В правій частині аркуша вміщують штамп з назвою організації-виконавця робіт і прізвища керівників реставраційними роботами та прізвище виконавця картограми [5, стор.551].

Саме введення картограм в реставраційний процес з'явилась можливість комплексного контролю за процесом реставрації, тим більше, що в картограмі зафіксована вся інформація про конкретний реставраційний процес в певному місці.

Після завершення процесу реставрації стінопису картограма розмножується в потрібній кількості екземплярів і є частиною науково-технічного звіту про виконаний обсяг робіт.

Проблеми реставрації фресок до монгольської доби в Україні пов'язані з тим, що реставрація як наука і відповідно розуміння відмінностей між реставрацією і ремонтом з'явилося лише в ХХ столітті, тобто говорити про системний підхід до реставрації можна говорити лише після Другої світової війни, з утворенням тресту «Будмонумент», який згодом трансформувався в потужну корпорацію «Укрреставрація». Тобто, до середини ХХ століття відновлення трактували як банальний ремонт, що призводило до значних пошкоджень фрескового стінопису.

Після складання картограм стінопису починається етап натурних і лабораторних досліджень, коли аналізується історія стінопису, його доля на різних періодах і зміни, які відбувались протягом цих періодів, техніко-технологічні показники (специфіка матеріалів мурування, хімічний склад тиньку, мурувального розчину, нашарувань більш пізніх часів, фарбового шару стінопису, механічні характеристики мурування). Фіксація шарів

здійснюється методом зондажів, або механічним способом за допомогою скальпеля, або хімічним способом за допомогою хімреактивів [5, стор.552].

Місця відшарувань фіксуються простукуванням поверхні з стінописом пальцями або гумовим медичним молоточком [5, стор. 552]. По звуку визначають місця відшарувань і зазначають їх на картограмі, на основі цих даних потім визначають місця для ін'єктування укріплюючим розчином.

Після визначення місць відшарування стінопису від основи на проблемній ділянці роблять зондажі 3 x 4 см або за необхідності більшого розміру.

На основі проведених аналітичних, натурних і лабораторних досліджень (де вказується історія і періоди створення стінопису, стан збереження із зазначенням причин аварійного стану, місць надмірного зволоження, фіксацією ділянок відшарування), схем-картограм зондажів і фото фіксацією Науково-реставраційна рада розробляє програму проведення реставраційних робіт [5, стр.552]. Окремо після розкриття набілів чи вапняного затирання креслять картограми в масштабі 1:5, 1:10 і 1:20 з фіксацією стану стінопису, використовуючи умовні позначення [5, стор.552].

Так само як і в випадку фресок Дуньхуана, основною причиною незадовільного стану стінопису, основи під ним є порушення температурно-вологісного режиму. Саме тому починається дослідження температурно-вологісного стану приміщення і його частин, а в разі порушення показників причини аварійності.

Іноді під пізнішим шаром знаходиться ранній стінопис, який треба розкрити. Якщо верхній шар крейдяний, вапняний чи тиньків, його видаляють механічним способом за допомогою скальпеля і несильно зволоженого тампону, верхній шар олійного стінопису видаляють органічними розчинниками, такими як спирт, пінен, ацетон) [5, стор.553]. Після видалення верхнього шару нижній шар стінопису промивають спиртово-водним розчином, який складається з етилового спирту і дистильованої води у рівних співвідношеннях. Просоченим цим розчином

ватно-марлевым тампоном видаляють забруднення з поверхні, а для видалення залишків набілу використовують скальпель.

Якщо верхній шар стінопису також становить цінність, проводять операцію розшарування і перенесення видаленого верхнього шару на нову основу з можливістю його подальшої експозиції.

Іншою проблемою фрескового стінопису є поява тріщин в стінах і відповідно в стінописі. В такому випадку проводять ін'єктування тріщин. Попередньо свої рекомендації надають інженер-конструктор та художник-реставратор. Складність робіт з ін'єктування полягає в тому, аби не пошкодити фреску. Порядок ін'єктування неглибоких тріщин наступний [5, стор.553]:

- використовують в якості розчину для зачеканювання гіпс чи алебастр;
- в товщі мурування роблять отвір для подання цементно-вапняного розчину у співвідношенні 1:2, причому відстань між отворами становить 40-50 см, далі закачують розчин до тих пір, доки він не з'явиться у верхньому отворі;
- поява розчину у верхньому отворі свідчить, що порожнеча між відшарованим стінописом і муруванням заповнена;
- закривають ватою нижній отвір і спостерігають, аби через верхній отвір розчин не почав виливатись назовні безпосередньо на фреску;
- в деяких випадках край тріщини з фрескою заклеюють мікалентним чи цигарковим папером на 5 % розчині осетрового клею;
- під час всього процесу ін'єктування для запобігання виливання розчину через волосяні тріщини їх попередньо заклеюють калькою, яку видаляють після висихання розчину.

В випадку фресок Дуньхуана були описані випадки перенесення фрески на нову основу. Корпорація «Укрреставрація» також розробила технологію розшарування і перенесення фрески на нову основу, яка складається з таких стадій [5, стор.561-563]:

- очищення поверхні від забруднень;

- заклеювання поверхні мікалентним папером;
- попередня розмітка фрагментів;
- розтин медичною пилкою верхнього шару стінопису;
- відшарування фрески чи її частини;
- обробка зворотнього боку видаленого стінопису;
- підготовка нової основи для перенесення і закріплення видаленого стінопису;
- шпаклювання місць стиків розрізів та тріщин;
- закріплення пігментів стінопису;
- шпаклювання дрібних втрат стінопису.

Тепер проаналізуємо кожний етап перенесення фрески на нову основу більш детально.

Перший етап очищення поверхні від забруднень відбувається в такій послідовності [5, стор.561]:

- готують спирто-водний розчин або емульсію спирт-пінен у відношенні 1:1;
- очищують площини стінопису ватно-марлевым тампоном, просоченим приготованим розчином;
- ці заходи проводять для кращого приклеювання паперу, марлі та арматури.

Другий етап заклеювання поверхні мікалентним папером проводять так [5, стор.561]:

- попередньо ріжуть на шматочки мікалентний папір, готують марлю, 10 % розчин осетрового клею з медом у співвідношенні 1:1, антисептик пентахлорфенолят натрію з розрахунку 0,1 % до ваги сухого осетрового клею;
- очищену від поверхневих забруднень поверхню фрески заклеюють кількома шарами мікалентного паперу, марлі на 10 % розчині осетрового клею з медом, застосовують пентахлорфенолят натрію;
- коли фреска чи її фрагмент, які підлягають перенесенню на нову

основу, висихають після заклеювання, з метою збереження цілісності фрески в процесі її видалення на неї наклеюють арматуру-каркас, який зроблений з дерев'яних рейок 25 x 30 мм, обклеєних смугами марлі завширшки 5-10 см.

Третій етап – це попередня розмітка фрагментів, яка відбувається заздалегідь і передбачає маркування для подальшого стикування частин фрески, які видаляються, найчастіше маркують частини фігур і інші відповідальні елементи [5, стор.561].

Четвертий етап розтин медичною пилкою верхнього шару стінопису є дуже відповідальним, він передбачає такі етапи [5, стор.561]:

- попередньо підготовленою медичною пилкою з дрібними зубцями виконують розтин на глибину 8-10 мм;
- під час розтину не розрізують куточки для подальшого їх розрізування скальпелем чи гострим ножем.

П'ятий етап відшарування фрески чи її частини найбільш небезпечний і відповідальний, оскільки саме на цьому етапі найбільш можливі пошкодження фрески [5, стор.561-562]. Ці дії відбуваються в такій послідовності:

- пилу, шпатель чи інший інструмент вставляють в проріз тупою стороною і кутом підважують тиньк по периметру;
- виявляють місце, де фрагмент фрески відстає легше і вставляють в це місце металеву пластинку з метою захисту нижнього шару розпису в процесі проведення операції розшарування за допомогою видовженого долота, оскільки ця операція є найбільш ризикованою з точки зору збереження цілісності фрески, під фрагмент, який відшаровується, додатково вміщують фанеру на підрамнику в якості захисного щита.

Шостий етап - обробка зворотнього боку видаленого стінопису передбачає наступні стадії [5, стор.562]:

- видалення фрески з її місця;
- зрізання нерівностей з тильної сторони фрески;
- закріплення тинькового шару і бортів фрески 15 % розчином ПБМА в

ксилолі;

- попередньо готують 15 % розчин ПМБА в ацетоні;
- місця зворотнього боку, які мають заглиблення, вирівнюють шпаклівкою на ПМБА з крейдою в якості наповнювача (15 % розчин ПМБА в ацетоні);
- після підготовки поверхні на неї наклеюють рідкою масою 20 % ПМБА в ацетоні з додаванням крейди два-три шари склотканини.

Сьомий етап - підготовка нової основи для перенесення і закріплення видаленого стінопису триває в такій послідовності [5, стор.562]:

- попередньо готують дерев'яний паркетований щит за розмірами знятої фрески;
- на щит-основу наклеюють шар склотканини для здійснення перенесення фрески на нову основу;
- фреску приєднують до нової основи 20 % розчином ПМБА в ацетоні;
- після завершення переносу на нову основу фреску розкривають від арматури і заклеюють марлею та папером, застосовуючи для цього теплу воду і механічні засоби.

Восьмий етап - шпаклювання місць стиків розрізів та тріщин відбувається в такій послідовності [5, стор.562]:

- попередньо готують 15 % розчин ПМБА в ацетоні з крейдою;
- заповнюють приготованим розчином місця стилів і глибоких тріщин;
- дочекавшись повного висихання оброблених місць їх шпаклюють казеїново-олійною шпаклівкою;
- видаляють залишки шпаклівки зволоженою ватою;
- в разі потреби місця втрат і стики тонують сухими пігментами з 3-4 % розчином ПХВ в тетрагідрофурані, за допомогою акварельних фарб чи 8-10 % розчином ПМБА в ацетоні з сухими пігментами.

Дев'ятий етап закріплення пігментів стінопису пов'язаний з таким специфічним пошкодженням фрески, як «розпорошення» («зелення») пігментів внаслідок явищ промерзання вологої стіни з різкими перепадами

температурно-вологісного режиму, цю проблему вирішують в гостро аварійних ситуаціях ушкодження олійних нашарувань застосуванням кремнійорганічних полімерів, які попри свою ефективність мають певні недоліки у вигляді потемніння фрески з часом [5, стор.562-563].

Десятий етап шпаклювання дрібних втрат фрески відбувається в такій послідовності [5, стор. 563]:

- готується шпаклівка на 5 % розчині ПХВ з наповнювачем – крейдою і сухими пігментами під колір тиньку;
- застосовують приготовану шпаклівку на місцях дрібних втрат;
- коли шпаклівка висохне, її залишки видаляють змоченим в ацетоні тампоном;
- фрагментарно тонують місця втрат сухими пігментами на 3 % розчині ПХВ в тетрагідрофурані;
- втрати, які займають значну частину фрески, покривають нейтральним тоном;
- у випадку різночасового стінопису в одному приміщенні (Софія Київська, Спаський собор в Чернігові, Кирилівська церква у Києві) дотримуються правила відокремлення різночасового стінопису тонкою (5-6 мм) лінією- бортиком світлого тону (склад: шпаклівка на ПХВ смолі з наповнювачем - 5% розчині ПХВ в дихлоретані чи 15 % в тетрагідрофурані). За потреби смугу-бортик додатково тонують тим самим розчином ПХВ з сухими пігментами.

Висновки

1. Фресковий стінопис Дуньхуана представляє дві техніки – запозичені з Сіюй (西域) і традиційні методи виконання фресок за типом тих, що були відкриті в гробницях доби Хань і Цзинь (汉晋). Основні характеристики

фресок: сюжет, живописні техніки, побудова композиції, поліхромія. До основних характеристик фресок Дуньхуана слід віднести п'ять, які визначають композицію.

Перша з них стосується простору і засобів його вираження. Відбувається заміна ефекту трьохмірного простору двохмірним із застосуванням поєднання точок, ліній, і площин (点线面) як характеристик двохмірного простору:

- перетворення точки на основний елемент в композиції площин і на основний елемент вираження канонів краси, застосування прийому поєднання точок для візуальних ефектів;

- поєднання різних типів ліній – суцільних і невидимих пунктирних – для підсилення візуальних ефектів для розділення зображень, лінії в стінописі Дуньхуана виступають не тільки засобами окреслення форми, а й є носіями естетичних властивостей категорій «потенціал» (ши 勢), «форма» (сін 形), «енергія» (ци 气), «сила» (лі 力), «рифма» (юнь 韵), лінійний малюнок є основним методом моделювання і в стінописі Дуньхуана, і в традиційному китайському живописі;

- особлива роль площини, яка змістовно розділена, фрески можуть розділятися на декілька частин і утворювати композиції площин, які виражають візуально постулати буддійської доктрини.

Друга характеристика пов'язана із застосуванням принципів симетрії і асиметрії. Так, домінуючою в стінописах Дуньхуана є симетрія, однак для її поживлення і позбавлення статичності введено прийоми асиметрії.

Третя характеристика композиції фресок – це нюанс, контраст, єдність. Зокрема, методами контрасту масштабів фігур виділяють соціальну ієрархію зображених і їх значущість. Водночас застосовуються спільні прийоми для того, аби уникнути надмірного контрасту.

Четверта характеристика – це метро-ритмічна побудова фресок. Метричне повторення застосоване як в скульптурах, так і у фресках,

наприклад в зображеннях небесних апсар (Фейтянь) (фреска періоду рання Тан гроту Могао № 321).

П'ята характеристика – це специфічна поліхромія стінопису Дуньхуана і її символізм. Давня палітра китайського живопису «Даньцин» («Червоні і блакитні пігменти» 丹青) включала блакитний, червоний, білий і чорний кольори. Буддизм вніс свою корективу в символіку кольорів, зокрема, добрі діла асоціювались з білим кольором, злі – з чорним. Відповідно, білий колір чистоти став кольором для зображень Будди, бодхисатв, богині Милосердя Гуаньїнь (佛陀、菩薩、观音). Колір підсилював зміст фрески, зображуючи святість або урочистість (золотий або червоний колір одягу Будд і бодхисаттв), темну сторону злих сил (чорні або темні тони фігур демонів). Втім, поліхромія фресок Дуньхуана розвивалася в декілька етапів. В ранніх фресках це метод «тянь-чжу-і-фа» (метод реліквій Тяньчжу 天竺遺法, упукло-угнутий сінойський метод 西域凹凸法) від давньоіндійського, коли один і той же за тоном і насиченістю колір виражав трьохмірність обличчя зображуваного. Під впливом негативних чинників – як зовнішніх – ерозія каменю, замокання, так і внутрішніх – хімічні зміни пігменту – кольори фресок зазнавали змін, лінії ставали слабо окресленими, обличчя фігур темнішали.

2. Попри загальну канонічність сюжетів стінопису печер, вони відрізняються своєрідністю як по розташуванню сюжетів по змісту, їх розмірам і місцям розташування, так і по стилям і технікам виконання. Чітка образна концепція сюжетів підпорядковується головному тематичному зображенню.

Стінописи раннього періоду мають площинний характер без вираження глибини простору, натомість після періоду Тан в стінописах виражена плановість і просторовість, композиції ускладнюються. Додаткового динамізму композиціям надають фігури літаючих Фейтянь. Безперервні ряди орнаменту утворюють квіткові композиції – з чотирнадцяти лотосів з

угнутими пелюстками і чотирнадцяти візерунків, схожими на хмарки. Яскравості додає синє, зелене, червоне тло в поєднанні з білою короткою дугою. Вкупі все створює динамічний центр згустка квітів, який наче обертається по колу.

3. Хронологічне поєднання етапів зародження, розвитку та поступового занепаду окремих жанрів довело, що всі вони залежали від загальної ситуації в країні і ступеня її розвитку. В випадку сюжетів з Буддою і портретного жанру 1 етап (архаїчний) датований періодами Північна Лян (401-439), Північна Вей (439-534), Західна Вей (535-556), Північна Чжоу (557-581), в випадку пейзажного жанру 1 етап (архаїчний) розпочався пізніше, однак і завершився пізніше – від періоду Північна Вей (439-534) до періоду Суй (581-618).

2 етап сюжетів з Буддою і портретного жанрів співпадають – це період, який розпочався розквітом і завершився поступовим занепадом – він охопив періоди Суй (581-618), Тан (618-907), епоху П'яти династій (907-960 р.), Північна Сун (960-1127); 2 етап пейзажного жанру відрізняється лише тим, що він почався пізніше, з епохи Тан.

3 етап сюжетів з Буддою і портретного жанру – це періоди Си Ся (1038-1227) і Юань (1271-1368 р.), в пейзажному жанрі це лише період Си Ся.

Таким чином, попри спільність результатів зовнішніх впливів на генезу конкретного жанру стінопису Дуньхуана, між ними є відмінності в хронології етапів (етап архаїзму, етап розквіту з наступним занепадом, етап чужоземних впливів як чинника відродження мистецького рівня).

4. Доведено подвійність образної концепції інтер'єрів фресок Дуньхуана – з одного боку, це загальна канонічність концепції, з другого, її розмаїття під впливом місцевих мистецьких течій і зовнішніх впливів, що призводило до урізноманітнення композиції, образних прийомів і технік виконання сюжетів одного змісту.

Ці процеси відбувались на тлі загального розвитку стінопису Дуньхуана від більшого примітивізму, прямого запозичення

давньоіндійських фрескових технік і символізму до удосконалення і ускладнення зображень та технік виконання фресок, від умовності до реалізму, від доповнення релігійних і міфологічних сюжетів портретами ктиторів, історичними сценами і пейзажами. Сильний вплив справили місцеві техніки живопису Центральних рівнин Китаю.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Результатом проведеного дослідження є наступні висновки.

1. Вперше на основі методів визначальних ознак і системно-структурного аналізу створено класифікацію основних типів і підтипів планів 309 основних святилищ. Першою визначальною ознакою вибрано геометрію форм, другою визначальною ознакою на основі першої – ступінь

поширення певних форм. На їх основі було визначено три групи планів: найбільш поширені, середньо поширені і нетипові мало поширені.

Група найбільш поширених планів: план з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), план у вигляді квадрату з виступаючим трапеційним вівтарем, план, де вівтар за обрисом наближений до прямокутника чи трапеції з заокругленими кутами, глибинний прямокутник плану, план на основі квадратів з виступами.

Група середньо поширених планів: план на основі одного квадрату, план на основі квадрату і сильно виступаючого криволінійного вівтаря, план з розширенням простору до вівтаря, план з кількома нішами\.

Група нетипових мало поширених типів планів: план на основі комбінованих форм, план з угнутими бічними стінами, план з звуженням простору до вівтаря, план у вигляді глибинного чи фронтального (поздовжнього) прямокутника з виступаючим трапеційним вівтарем, фронтальний (поздовжній) прямокутник плану, план на основі поєднання квадратів і прямокутників, план, де вівтар яйцеподібної форми, план з поєднанням близьких за розміром прямокутників, як правило, квадратної центральної частини і прямокутної вівтарно.

Порівняння ступені поширення типів планів за геометрією довело, що базовим основним на всіх періодах був тип плану з поєднанням більшого і меншого прямокутників (де менший це вівтарна частина квадратної чи прямокутної форми), який виник на ранньому періоді, максимально розвинувся на середньому періоді і проіснував до кінця пізнього періоду.

2. Аналіз кількості типів планів святилищ по періодах довів наступне (Рис.5.1).

Ранній період: Північна Лян- (2), Північна Вей – (3), Західна Вей – (5), Північна Чжоу – (4) – невелика розмаїтість геометрії планів.

Середній період: Суй - (10), Рання Тан- (13), Золота Тан – (11), Пізня Тан – (9) – максимальна розмаїтість геометрії планів.

Пізній період: Епоха П'яти династій – (6), Північна Сун – (5), Си Ся – (4), Юань- (4), Цин – (1).

Найбільша розмаїтість типів планів в періоди Суй - (10), Раня Тан- (13), Золота Тан – (11), Пізня Тан – (9). Найменша розмаїтість в періоди Північна Лян- (2), Північна Вей – (3) на початкових періодах і Си Ся – (4), Юань- (4) і Цин – (1) на завершальних періодах.

Це доказує спільність процесів удосконалення і урізноманітнення розпланувань і удосконалення і урізноманітнення стилів стінопису. Ранні періоди характеризуються більшим примітивізмом, як і періоди занепаду. Водночас техніки стінопису на періодах Си Ся і Юань трохи удосконалися після занепаду, а типи планів так і не урізноманітнилися.

Доведено, що характерна ознака образної концепції печер Дуньхуана – це її динамічність: вона зазнає змін і трансформацій від періоду до періоду, зовнішніх нашарувань внаслідок зміни династій і зовнішніх контактів.

Якщо охарактеризувати генезу планування і конструктивних схем стінопису Дуньхуана, то це рух від простоти і умовності в бік урізноманітнення, ускладнення і удосконалення, в стінописі - від буквального повторення запозичених давньоіндійських канонів в бік створення національного стилю буддійського стінопису, від умовної канонічності і міфологізму в бік реалізму, від більш простих і умовних живописних технік до більш різноманітних.

3. Визначено по ступені розповсюдження типи перекриттів святилищ:

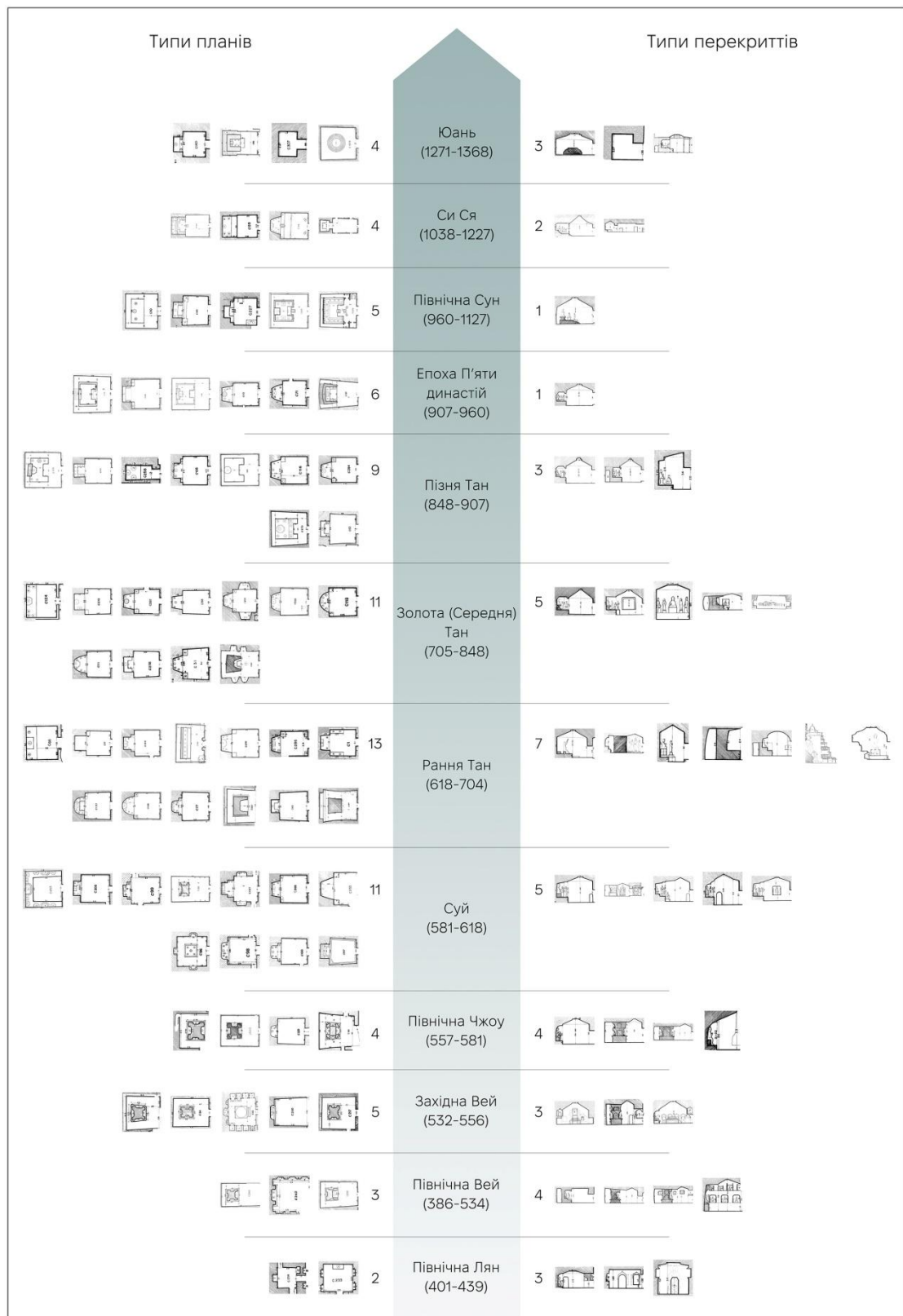


Рис. 5.1. Генеза типів планів і перекриттів по періодах

1) печера з перекриттям фу-доу-дін (у вигляді відра, скіпове перекриття) - 252, зокрема, підтип з перекриттям фу-доу-дін без колони і ніш – 238 приклади,

2) печера з клиноподібним перекриттям -35, зокрема, підтип з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною – 18.

На ранньому періоді вже є в майбутньому найпоширеніші типи перекриттів типу фу-доу-дін і клиновидні перекриття з підтипами .

На середньому періоді остаточно формується домінуючий вид перекриттів фу-доу-дін, з'являються його варіації, урізноманітнюється другий по поширенню вид перекриттів – клиноподібні перекриття. З'являються нові нетипові види перекриттів – ступінчасте багатоярусне перекриття періоду Рання Тан.

На пізньому періоді перелік типів перекриттів звужується, як і кількість підтипів.

4. На ранньому періоді (від династії Північна Лян до кінця династії Північна Чжоу) зустрічається 9 типів перекриттів. З них в епоху Північна Лян – 3 типи перекриттів, Північна Вей – 4, Західна Вей – 2, Чжоу – 4.

На середньому періоді (періоді розквіту) (від династії Суй до кінця династії Пізня Тан) зустрічається 11 типів перекриттів. З них в епоху Суй – 5 типів, Рання Тан – 7, Золота Тан – 5, Пізня Тан – 3.

На пізньому періоді (період занепаду) (від епохи П'яти династій до кінця династії Юань) відмічено 5 типів перекриттів. З них в епоху Пяти династій – 2 типи, Північна Сун – 1, Си Ся – 2, Юань – 3.

Найбільш розповсюджені типи перекриттів святилищ:

1) печера з перекриттям фу-доу-дін (у вигляді відра) - 252 приклади, зокрема, підтип з перекриттям фу-доу-дін без колони і ніш – 238 приклади,

2) печера з клиноподібним перекриттям -35 приклади, зокрема, підтип з клиноподібним перекриттям і з центральною колоною – 18.

Максимальний сплеск будівництва нових святилищ припадає на періоди Суй (52), Рання Тан (63), Золота Тан (71), Пізня Тан (54), але на

періодах всіх династій починаючи від Північної Чжоу до Юань домінує тип перекриття фу-доу-дін, який можна аргументувати як головний національний тип перекриття святилищ (так званий скиповий тип перекриття, або «тип відра») (覆斗顶窟).

5. Вперше визначено неспівпадіння в періодах генези планів, стінопису і скульптури. Так, в скульптурі: 1 етап – період розвитку (Північна Вей, Західна Вей, Північна Чжоу (близько 150 років), 2 етап – період розквіту (Суй, Тан) (близько 300 років), 3 етап – період занепаду (П'яти династій, Північна Сун, Си Ся і Юань (близько 460 років). В стінописі: 1 етап – ранній (Північна Лян, Північна Вей, Західна Вей, Північна Чжоу) (близько 180 років), 2 етап – період розквіту і початку занепаду (Суй, Тан, епоха П'яти династій, Північна Сун) (546 років), 3 етап – період запозичень (Си Ся, Юань) (330 років). Отже, тривалість раннього етапу для стінопису і скульптури практично співпадає по тривалості, в скульптурі другий етап – це лише розквіт, в стінописі – і занепад, він довший, в скульптурі третій етап – це занепад, який відзначився практичним зникненням скульптури як жанру, натомість в стінописі третій період іноземного панування – це не зникнення жанру, а просто його трансформація.

6. Виявлено дві основні техніки фрескового стінопису Дуньхуана – запозичену з Сіюй і традиційні методи (西域和传统技法) виконання фресок за типом тих, що були відкриті в гробницях доби Хань і Цзинь. Визначено п'ять основних композиційних характеристик фресок:

- простір і засоби його вираження за допомогою поєднання точок, ліній і площин;
- симетрія і асиметрія;
- нюанс, контраст, єдність;
- метро-ритмічна побудова;
- поліхромія і її символізм.

Відповідно до визначених характеристик окреслено прийоми, які застосовуються:

- двомірність простору, підсилення візуальних ефектів і зокреслення форми досягається поєднанням точок, ліній і площин, які водночас виступають в ролі виразників естетичних категорій «потенціал», «форма», «енергія, «сила», «рифма» (勢、形、气、力、韵);

- динамізм домінуючим симетричним композиціям додають прийоми асиметрії;

- соціальна ієрархія зображень регулюється засобами контрасту масштабів фігур;

- метричне повторення елементів створює враження безкінечності;

- за допомогою символіки кольорів візуально позначаються злі і добрі персонажі, їх ієрархія в буддійському пантеоні

7. Визначено характерні ознаки кожного етапу розвитку скульптури:

На 1 етапі (період розвитку) зміни стосувалися колористики і образного трактування. Зокрема, в колористиці відбувся відхід від теплої кольорової гами вохристих (赭石) тонів спочатку до холодної гами з домінуванням ультрамарину, (群青) а згодом до поєднання теплої і холодної кольорової гами, від монохромності до поліхромності, від приглушених до відкритих яскравих тонів, скульптура відповідає поліхромії інтер'єру. В образному трактуванні відбувається перехід від абстрактних скульптурних зображень до індивідуальних, протягом періоду спостерігається відхід від поодиноких скульптур в бік різноманітних групових скульптурних композицій, з'являються скульптури людей, а не лише божеств.

На 2 етапі (період розквіту) - генеза в бік ускладнення і художньо-образного удосконалення, в межах одного приміщення поява кількох композиційних центрів, нові типи композицій, відсутні на 1 періоді (групові, «Будда в нірвані» 涅槃像, композиції в нішах). Досконалість в поєднанні

композиції і колористики стінопису і скульптури, максимальне вираження явища синтезу мистецтв.

На 3 етапі (період занепаду) – примітивізм скульптури в порівнянні з попередніми періодами, поява багаторукого скульптурного зображення бодхісаттви – божества милосердя Гуань інь (多臂观音).

8. Період розквіту позначився появою гігантських фігур, про початок занепаду свідчило зменшення розміру фігур, так само на рівні композиції в період розквіту це велика кількість різноманітних композицій, в тому числі багатофігурних, але як тільки почався період занепаду, поступово зникли багатофігурні композиції і групові композиції спростились.

Втім, хоча весь період Тан відносять до максимального розквіту синтезу мистецтв Дуньхуана, проте рівень майстерності скульптурних композицій доби рання Тан і середня Тан вищий, ніж в добу пізня Тан. Отже, це свідчило про початок певних прихованих проблем в державі, на яке першим зреагувало мистецтво.

Таким чином, проведений аналіз кількості печер на різних періодах і генези декорування печерних святилищ Дуньхуана довів, що розвиток планування, конструктивних схем, декорування фресками і скульптурою відбувався в бік ускладнення і урізноманітнення до того часу, поки в державі не почалися негативні політичні і економічні процеси, а подальше панування іноземних монгольських династій по-різному позначилось на скульптурі і стінописі, якщо стінопис почав відроджуватись, хоч і на запозичених засадах в поєднанні з місцевими традиціями, то скульптура остаточно досить швидко занепала і кількість типів планів на пізньому періоді так і не урізноманітнилась (Рис. 5.2, 5.3).

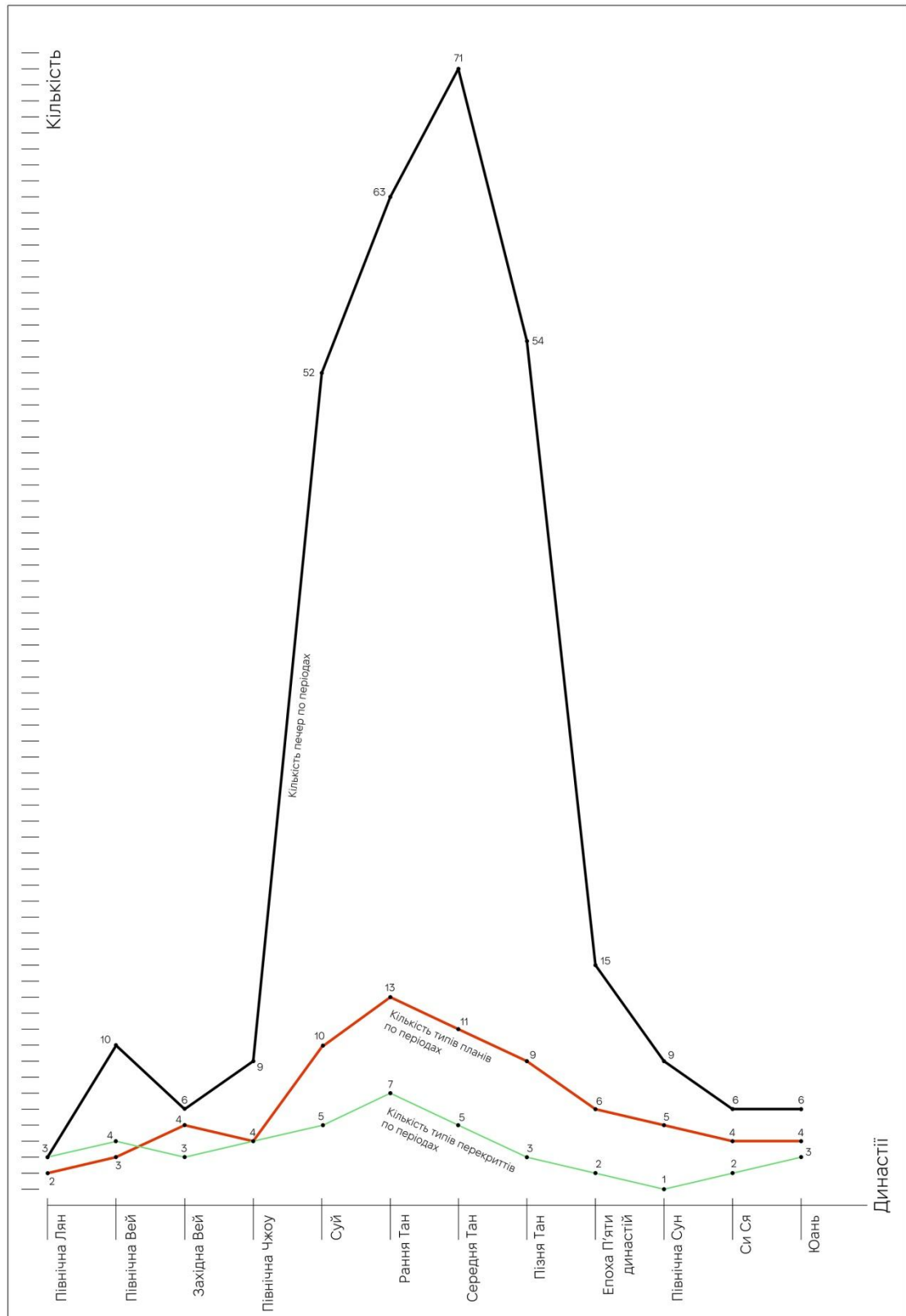


Рис. 5.2. Співставлення кількості печер, типів планів і типів перекриттів по періодах

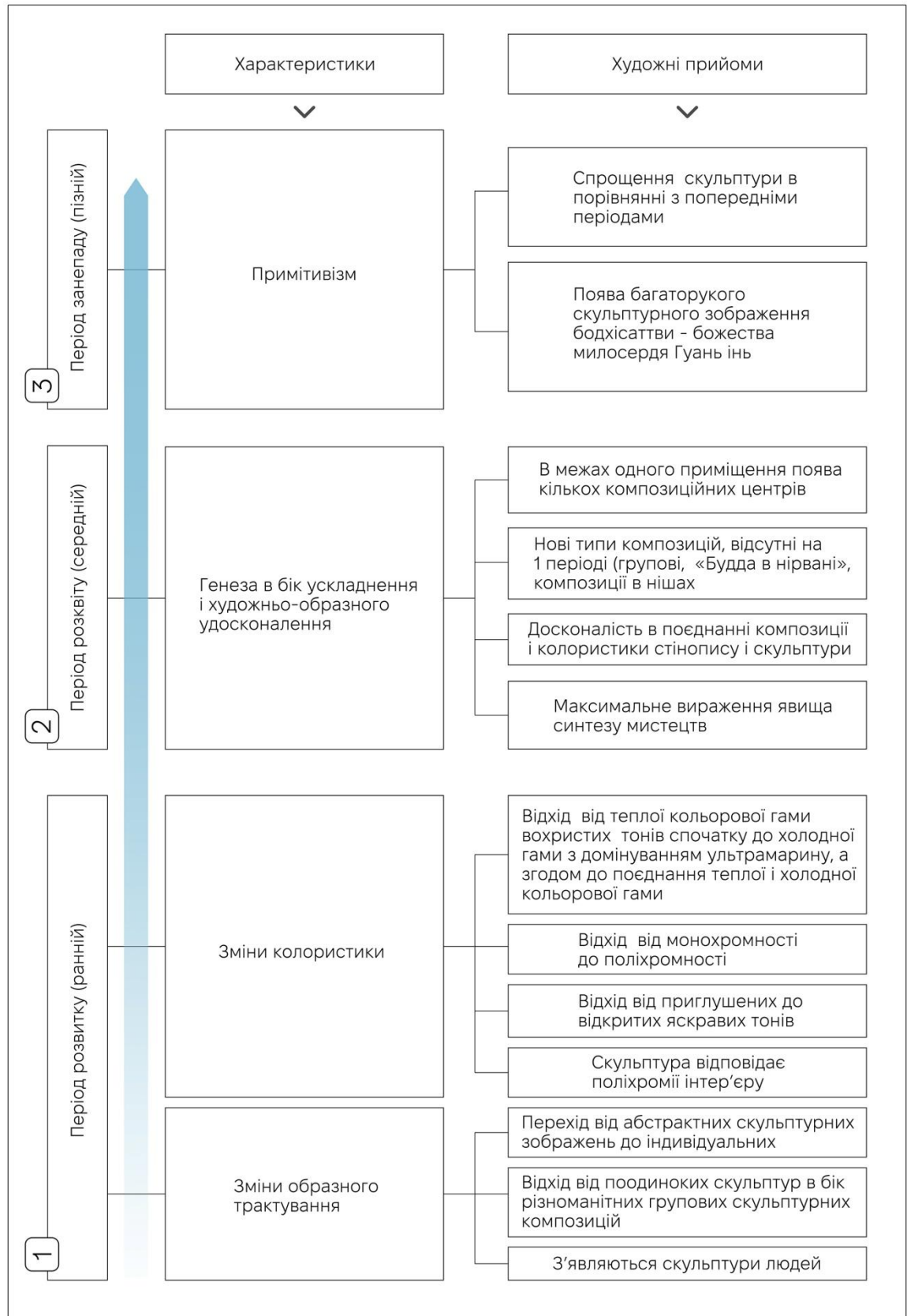


Рис. 5.3. Характеристика періодів розвитку комплексу Дуньхуана

Література:

1. Жэнь Лань. Памятники пещерно-храмового ансамбля Дуньхуань в контексте буддйского искусства (на материале коллекции Государственного Эрмитажа), автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 2007.
2. Живопись и каллиграфия Китая. Днепропетровск, 2004. 40 с.
3. Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Краткая худож. энциклопедия. М., 1981. Т. 5. 720 с.
4. Коган Д.Р. Древний Китай (энциклопедия). Пер. с англ. Р. Коган. М., 2007. 44 с.
5. Консервація і реставрація пам'яток архітектури. Київ-Львів, 1996. 588 с.
6. Лоу Чинси. 10 этюдов по китайской архитектуре. М., 2009. 208 с.
7. Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць [Венеціанська хартія]. *Україна в міжнародних правових відносинах. Кн. 2: Правова охорона культурних цінностей*. Київ: Юрінком Інтер, 1997. С. 392-393. Режим доступу <https://books.google.com.ua> > books
8. Орленко М.І. Проблеми та методи реставрації пам'яток архітектури України (ХІ - поч . ХХ ст.). Дис...докт.архіт., Київ, 2018. 470 с.
9. Цай Яньсинь. Архитектура. 2015. 242 с.
10. Benli L., Wanyue P., Haidong L., Jianjun Q., Increase of moisture content in Mogao Grottoes from artificial sources based on numerical simulations. *Journal of Cultural Heritage*, 45, 2020, pp.135-141.
11. Chen Y. Taoism in the People's Republic of China, [in:] *The Encyclopedia of Taoism*, ed. F. Pregadio, London – New York, 2008, pp. 174-175.
12. Chinese pavilions. Text and photo's by Qin Li. China Architecture and Building Press, 2019. 96 p.

13. Giaccone D., Fanelli P., Santamaria U., Influence of the geometric model on the structural analysis of architectural heritage, *Journal of Cultural Heritage*, 43, 2020, pp.144-152.

14. Fuwei Yang, Binjian Zhang, Qinglin Ma. Study of Sticky Rice-Lim Mortar Technology for Restoration of Historical Masonry Construction. *Accounts of Chemical Research*, 43 (6), 2010, pp. 936-944.

15. Ivashko Yulia, Kuzmenko Tetiana, Li Shuan, Chang Peng. The influence of the natural environment on the transformation of architectural style. *Landscape architecture. Scientific Journal of Latvia University of Agriculture*. Volume 15, Number 15, 2020.Pp.101-108.

16. Ivashko Yulia, Kuśnierz-Krupa Dominika, Peng Chang. History of origin and development, compositional and morphological features of park pavilions in Ancient China. *Landscape architecture. Scientific Journal of Latvia University of Agriculture*. Volume 15, Number 15, 2020.Pp.78-85.

17. Ivashko Yulia, Chernyshev Denys, Chang Peng. Functional and figurative and compositional features of traditional Chinese pavilions. *Wiadomości Konserwatorskie • Journal of Heritage Conservation • 61/2020_p.60-66*.

18. Orlenko Mykola, Ivashko Yulia. The concept of art and works of art in the theory of art and in the restoration industry. *Art Inquiry. Recherches sur les arts 2019*, vol. XXI pp.171-190.

19. Orlenko Mykola, Ivashko Yulia, Dyomin Mykola, Dmytrenko Andrii, Chang Peng. Rational and aesthetic principles of form-making in traditional Chinese architecture as the basis of restoration activities. *International journal of conservation science*, Volume 11, Issue 2, April-June 2020: 499-512.

20. Pujia L. Cultural heritage and territory. Architectural tools for a sustainable conservation of cultural landscape, *International Journal of Conservation Science*, 7 (1), 2016, pp. 213-218.

21. Spiridon P., Sandu I. Muselife of the life of public. *International Journal of Conservation Science*, 7 (1), 2016, pp. 87-92.

22. Spiridon P., Sandu I., Stratulat L. The conscious deterioration and degradation of the cultural heritage. *International Journal of Conservation Science*, 8 (1), 2017, pp. 81-88.

23. The Art of Chinese Pavilions. Foreign Languages Press. Beijing, 2006. 120 p.

24. Wang Chaolu. Fifty old constructions in Qingdao. 2010. 114 p.

25. 风水与建筑 (назва).

作者 (автор) : 程建军

发行地 (місто) : 南昌

出版社 (видавництво) : 中央编译出版社.

标识号 : ISBN : 7-5390-0574-2

出版年份 (рік) : 2010

页数 (кількість сторінок) : 173页

Cheng Jianju. Feng Shui and Architecture. Nanchang, Central Compilation Press, 2010. 173 p.

26. 古建筑传统石工 (назва)

作者 (автор) : 中国建筑业协会古建筑与园林施工分会主编

发行地 (місто) : 北京

出版社 (видавництво) : 中国建筑工业出版社

标识号 : ISBN : 978-7-112-23910-8

出版年份 (рік) : 2019

页数 (кількість сторінок) : 182页

Ancient building traditional masonry. Editor-in-Chief, Ancient Architecture and Garden Construction Branch of China Construction Industry Association. Beijing, China Construction Industry Press, 2019. 182 p.

27. 古建筑传统木工 (назва)

作者 (автор) : 中国建筑业协会古建筑与园林施工分会主编

发行地 (місто) : 北京

出版社（видавництво）：中国建筑工业出版社

标识号：ISBN：978-7-112-23759-3

出版年份（рік）：2019

页数（кількість сторінок）：220页

Ancient architecture traditional carpentry. Editor-in-Chief, Ancient Architecture and Garden Construction Branch of China Construction Industry Association. Beijing, China Construction Industry Pres, 2019. 220 p.

28. 古建筑传统油工 (назва)

作者（автор）：中国建筑业协会古建筑与园林施工分会主编

发行地（місто）：北京

出版社（видавництво）：中国建筑工业出版社

标识号：ISBN：978-7-112-23665-7

出版年份（рік）：2019

页数（кількість сторінок）：126页

Ancient architecture traditional oilman. Editor-in-Chief, Ancient Architecture and Garden Construction Branch of China Construction Industry Association, Beijing, China Construction Industry Press, 2019, 126 p.

29. 古建筑传统瓦工 (назва)

作者（автор）：中国建筑业协会古建筑与园林施工分会主编

发行地（місто）：北京

出版社（видавництво）：中国建筑工业出版社

标识号：ISBN：978-7-112-23773-9

出版年份（рік）：2019

页数（кількість сторінок）：163页

Ancient building traditional bricklayer. Editor-in-Chief, Ancient Architecture and Garden Construction Branch of China Construction Industry Association, Beijing, 2019. 163 p.

30. 建筑文化遗产的保护与利用论文集 (назва)

作者（автор）：中国文物学会传统建筑园林委员会主编

发行地（місто）：天津

出版社（видавництво）：天津大学出版社

标识号： ISBN : 978-7-5618-4545-5

出版年份 (рік) : 2012

页数 (кількість сторінок) : 367页

Collection of articles on protection and utilization of architectural cultural heritage. Editor-in-Chief, Traditional Architectural and Gardening Committee of Chinese Cultural Heritage Society. Tianjin, Tianjin University Press, 2012. 367 p.

31 . 北京市建筑工程局古建新式彩画操作规程初稿 (назва)

作者 (автор) : 北京市建筑工程局

发行地 (місто) : 北京

出版社 (видавництво) : 北京市建筑工程局

标识号 :

出版年份 (рік) : 1955

页数 (кількість сторінок) : 28页

The first draft of the operating rules of ancient construction and new-style color painting of Beijing Municipal Construction Engineering Bureau. Beijing Municipal Construction Engineering Bureau, 1955. 28 p.

32 . 古建彩画操作规程 (назва)

作者 (автор) : 北京市建筑工程局

发行地 (місто) : 北京

出版社 (видавництво) : 北京市建筑工程局

标识号 :

出版年份 (рік) : 1955

页数 (кількість сторінок) : 31页

Beijing Municipal Construction Engineering Bureau. Operating Rules of Ancient Architecture Color Painting. Beijing, Beijing Municipal Construction Engineering Bureau, 1955. 31 p.

33 . 中国建筑彩画图案 (назва)

作者（автор）：古代建筑修整所编 金荣等摹绘

发行地（місто）：北京

出版社（видавництво）：中国古典艺术出版社

标识号：

出版年份（рік）：1958

页数（кількість сторінок）：1函

Ancient building repair. Chinese architectural color painting pattern. Beijin,China
Classical Art Publishing House, 1958. 1 p.

34 . 北京古建筑 (назва)

作者（автор）：建筑工程部建筑科学研究所建筑理论及历史研究室

发行地（місто）：北京

出版社（видавництво）：文物出版社

标识号：CN：8068.1306

出版年份（рік）：1986

页数（кількість сторінок）：255页

Building Theory and History Research Office. Beijing Ancient Architecture.
Beijing, Cultural Relics Publishing House, 1986. 255 p.

35 . 中国古代建筑史初稿 (назва)

作者（автор）：建筑科学研究院中国建筑史编辑会议古代建筑史编辑组

发行地（місто）：北京

出版社（видавництво）：建筑科学研究院中国建筑史编辑会议古代建筑史
编辑组

标识号：

出版年份（рік）：1959

页数（кількість сторінок）：252页

Ancient Architecture History Editing Group of Chinese Architecture History
Editing Conference, Academy of Building Research. First Draft of Chinese
Ancient Architecture History. Place of publication and distribution: [Unknown],

Ancient Architecture History Editing Group of Chinese Architecture History Editing Conference, Academy of Building Research, 1959. 252 p.

36. 古建筑图案 (назва)

作者 (автор) : 田兆琪

发行地 (місто) : 济南

出版社 (видавництво) : 山东人民出版社

标识号 : CN : 8099.1865

出版年份 (рік) : 1979

页数 (кількість сторінок) : 123页

Tian Zhaoqi. Ancient architectural pattern. Jinan, Shandong People's Publishing House, 1979. 123 p.

37. 中国古建筑 (назва)

作者 (автор) : 安怀起

发行地 (місто) : 上海

出版社 (видавництво) : 上海教育出版社

标识号 : CN : 7150.2179

出版年份 (рік) : 1979

页数 (кількість сторінок) : 1册

An Huaiqi. Old Chinese building. Shanghai, Shanghai Education Press, 1979. 1 p.

38. 中国古代建筑史 (назва)

作者 (автор) : 刘敦桢

发行地 (місто) : 北京

出版社 (видавництво) : 中国建筑工业出版社

标识号 : CN : 15040.3632

出版年份 (рік) : 1984

页数 (кількість сторінок) : 418页

Liu Dunzhen. History of ancient Chinese architecture. Beijing, China Construction Industry Press, 1984. 418 p.

39 . 故都皇城建筑装饰图谱 (назва)

作者 (автор) : 萧梅

发行地 (місто) : 台北

出版社 (видавництво) : 科技图书公司

标识号 :

出版年份 (рік) : 1981

页数 (кількість сторінок) : 80页

Xiao Mei. Atlas of Architectural Decoration of the Ancient City. Taipei, 1981. 80 p.

40 . 应县木塔 (назва)

作者 (автор) : 山西省古建筑保护研究所,山西省应县木塔保管所

发行地 (місто) : 北京

出版社 (видавництво) : 文物出版社

标识号 : CN : 11068.1079

出版年份 (рік) : 1982

页数 (кількість сторінок) : 34页

Shanxi Provincial Institute of Ancient Building Protection, edited by the wooden pagoda. Yingxian Wooden Tower. Beijing, Cultural Relics Publishing House, 1982, 34 p.

41 . 中国古建筑修缮技术 (назва)

作者 (автор) : 文化部文物保护研究所

发行地 (місто) : 北京

出版社 (видавництво) : 中国建筑工业出版社

标识号 : ISBN : 7-112-01413-1

出版年份 (рік) : 1983

页数 (кількість сторінок) : 380页

Editor-in-Chief of the Cultural Relics Protection Research Institute of the Ministry of Culture . Repairing technology of Chinese ancient buildings. Beijing, China Construction Industry Press, 1983. 380 p.

42 . 中国古典建筑装饰画典 (назва)

作者 (автор) : 吉兆丰

发行地 (місто) : 台北

出版社 (видавництво) : 常春树书坊

标识号 :

出版年份 (рік) : 1985

页数 (кількість сторінок) : 639页

Ji Zhaofeng. Chinese classical architectural decoration painting. Taipei, Changchunshu Bookstore, 1985. 639 p.

43 . 中国古代建筑构件图典 (назва)

作者 (автор) : 郑培光, 王志英

发行地 (місто) : 福州

出版社 (видавництво) : 福建美术出版社

标识号 : ISBN : 7-5393-0028-0

出版年份 (рік) : 1989

页数 (кількість сторінок) : 168页

Zheng Peiguang, Wang Zhiying. Ancient Chinese Architectural Components. Fuzhou, Fujian Fine Arts Publishing House, 1989. 168 p.

44 . 中国古建筑图案 (назва)

作者 (автор) : 陈绶祥, 吕晶晶

发行地 (місто) : 北京 / 香港

出版社 (видавництво) : 轻工业出版社 / 万里书店

标识号 : ISBN : 962-14-0411-8

出版年份 (рік) : 1990

页数 (кількість сторінок) : 193页

Chen Shouxiang, Lu Pinjing . Chinese traditional building ornament . Beijing / Hong Kong, Light Industry Press / Wanli Bookstore, 1990. 193 p.

45 . 风水探源 (назва)

作者 (автор) : 何晓昕

发行地 (місто) : 南京

出版社 (видавництво) : 东南大学出版社

标识号 : ISBN : 7-81023-334-0

出版年份 (рік) : 1990

页数 (кількість сторінок) : 158页

He Xiaoxin. Feng Shui Source. Nanjing, Southeast University Publishing house, 1990, 158 p.

46 . 道教建筑 (назва)

作者 (автор) : 乔匀

发行地 (місто) : 北京

出版社 (видавництво) : 中国建筑工业出版社

标识号 : ISBN : 7-112-06540-2

出版年份 (рік) : 2004

页数 (кількість сторінок) : 179 页

Qiao Yun . Taoist architecture. Beijing, China Construction Industry Press, 2004. 179 p.

47 . 中国古代建筑尺寸设计研究

作者 (автор) : 金其鑫

发行地 (місто) : 合肥

出版社 (видавництво) : 安徽科学技术出版社

标识号 : ISBN : 7-5337-0884-9

出版年份 (рік) : 1992

页数 (кількість сторінок) : 169页

Jin Qixin. Research on Dimensional Design of Ancient Chinese Architecture. Hefei, Anhui Science and Technology Press, 1992. 169 p.

Identification number: ISBN: 7-5337-0884

48.周振鹤、谭其骧、邹逸麟：《汉书地理志汇释》：安徽教育出版社，2006年版。Zhou Zhenhe, Tan Qizhen's, and Zou Yilin's: "Hanshu Geography": Anhui Education Press, 2006. 540 p.

49.丁明夷：《佛教小百科(艺术)》。郑州：大象出版社，2005。Ding Mingyi: The Small Encyclopedia of Buddhism (Art) . Zhengzhou: Elephant Press, 2005. 191 p.

50.林悟殊：《唐朝三夷教政策论略》，《唐研究》第4卷，北京大学出版社，1998年版；《景教在唐代中国传播成败之我见》，《华学》第3辑，紫禁城出版社1998年版；以上均已收入作者新著《唐代景教再研究》，中国社会科学出版社，2003年版。

Lin Wushu. "On the Policy of the Sanyi Religion in the Tang Dynasty", "Tang Studies" Volume 4, Peking University Press, 1998 Edition; "My Views on the Success or Failure of Jingjiao in the Tang Dynasty China", "Hua Xue" 3 , Forbidden City Press, 1998 edition. The above have been included in the author's new book "Re-research on Jingjiao in the Tang Dynasty", China Social Science Press, 2003. 434 p.

51.颜延亮：《敦煌文学概论》，兰州：甘肃人民出版社，1993年版。Yan Yanliang. An Introduction to Dunhuang Literature, Lanzhou: Gansu People's Publishing House, 1993.336 p.

52.何山：《西域文化与敦煌艺术》，长沙：湖南美术出版社，1990年版。He Shan. "Western Region Culture and Dunhuang Art", Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 1990. 616 p.

53.段文杰：《1983全国敦煌学术讨论会文集(石窟·艺术编上)》，甘肃人民出版社，1985年版。后收入《段文杰敦煌艺术论文集》及段文杰《敦煌石窟艺术研究，

Duan Wenjie. "The Collected Works of National Dunhuang Academic Symposium in 1983 (Cave, Art Editing)", Gansu People's Publishing House, published in August 1985. Later included "Duan Wenjie's Dunhuang Art Papers" and Duan Wenjie's "Research on Dunhuang Grotto Art". 424 p.

54.赵声良：《敦煌石窟艺术简史》，中国青年出版社，2015年版。

Zhao Shengliang. A Brief History of Dunhuang Grotto Art, China Youth Publishing House, 2015 edition. 239 p.

55.郭宗纾主编的《敦煌艺术》，中华书局，1963年版。

Guo Zongshu. "Dunhuang Art" (1963 edition of the Chinese Book Bureau) 35 p..

56.黄永武：《敦煌宝藏》（140册），台湾新丰文公司，1981-1986年版。

Huang Yongwu. "Dunhuang Treasure" (published by Taiwan's Xinfeng Wen Company 1981-1986, 140 volumes.

57.段文杰：《中国美术全集·敦煌壁画（上下）·敦煌彩塑》，上海人民美术出版社，1989年版。

Duan Wenjie. "Chinese Fine Arts Collection Dunhuang Murals (Up and Down) Dunhuang Color Plastics ", Shanghai People's Fine Arts Press, 1989. 450 p.

58.谢生保、凌元：《敦煌艺术之最》，甘肃人民美术出版社，1993年版。

Xie Shengbao, Ling Yuan compiled "The Most Dunhuang Art", Gansu People's Fine Arts Publishing House, 1993. 671 p.

59.段文杰：《段文杰临摹敦煌壁画》，日本株式会社见闻社，1994年版。

Duan Wenjie. "Duan Wenjie Linyi Dunhuang Murals", Japan News Agency Co., Ltd., 1994. 71 p.

60.段文杰：《敦煌艺术精华》，香港广汇有限公司，1996年版。

Duan Wenjie. "Dunhuang Art Essence", Hong Kong Guanghui Co., Ltd, 1996. 116 p.

61.赵声良：《敦煌石窟艺术简史》，中国青年出版社，2015年版。

Zhao Shengliang. "The Best" A brief history of Dunhuang Grotto art, China Youth Publishing House, 2015. 890 p.

62.胡同庆：《敦煌石窟艺术图像解析》，文物出版社，2019年版。

Hu Tongqing. "Analysis of Dunhuang Grotto Art Image Edited", Cultural Relics Press, 2019.

63.何山：《西域文化与敦煌艺术》，湖南美术出版社，1990年。

He Shan. "Western Region Culture and Dunhuang Art", Hunan Fine Arts Publishing House, 1990.

64.段文杰：《敦煌石窟艺术研究》，甘肃人民出版社，2007年版。

Duan Wenjie. "Dunhuang Grotto Art Research", Gansu People's Publishing House, 2007.

65.敦煌研究院：《敦煌石窟艺术全集》（26卷），同济大学出版社，2016年版。

Dunhuang Research Institute edited "Dunhuang Grotto Art Collection" (26 томов), Tongji University Press, 2016.

66.赵声良：《敦煌石窟美术史十六国北朝卷》，高等教育出版社，2014年版。

Zhao Shengliang "Dunhuang Grotto Art History - Sixteen Kingdoms North Dynasty Volume", Higher Education Press, 2014.,890 p.

67.中国石窟雕塑全集编辑委员会编：《中国石窟雕塑全集》（10册），重庆出版社，2000-2001年版。

Редакційний комітет з повної збірки скульптур гротів Китаю. Повна колекція скульптур гротів Китаю (10 томів), Чунцинське видавництво, 2000-2001 рр.

68.甘肃省文物考古研究所编：《中国敦煌壁画全集》（全11册），天津人民美术出版社，2006年版。

Інститут археології культурних реліквій провінції Ганьсу, Повна збірка фресок Дуньхуана у Китаї (11 томів), Тяньцзіньське народне художнє видавництво, 2006 р.

69.中国美术全集编辑委员会编、陈明达主编：《中国美术全集》（雕塑编），文物出版社，1989年版。

Редакційний комітет з китайського образотворчого мистецтва, Чень Мінда (головний редактор), Китайська художня колекція (скульптурний том) Видавництво «Вень чубаньше», 1989, 180 с.

70.日本平凡社编：《中国石窟》（17卷），日本平凡社，1987年版。

Китайські гроти (17 томів), Японське стандартне інформаційне агентство, 1987 р.

71.马炜、蒙中等著：《西域绘画：，敦煌藏经洞流失海外的绘画精品》（10册）重庆出版社，2010年版。

Ма Вей, Мен Чжун та ін., Сіюйський живопис: Шедеври втрачених за кордоном живописів з «Цанцзіндуна» Дуньхуана (10 томів), Чунцинське видавництво, 2010 р.

72.上海图书馆、上海古籍出版社编：《上海图书馆藏敦煌吐鲁番文献》（4册），上海古籍出版社，1999年版。

Шанхайська бібліотека, Шанхайське видавництво Стародавніх Книг, Дуньхуан-Турфанська література (4 томи), що зберігаються в Шанхайській бібліотеці, Шанхайське видавництво Стародавніх Книг, 1999 р.

73.攀锦诗：《解读敦煌》（13册），华东师范大学出版社，2010年版。
Пань Цзиньші, Інтерпретація Дуньхуана (13 томів), Видавництво Східно-китайського нормального університету, 2010 р.

74.伏俊琰郑阿财：《敦煌讲座书系》（21册），甘肃教育出版社，2013年版。

Фу Цзюньлянь, Чжен Ацай, Лекції Дуньхуана (21 том), Видавництво Ганьсуської освіти, 2013 р.

75.李德范编：《敦煌道藏》（5册），全国图书馆文献微缩复制中心，1999年版。

Лі Дефань, Дао цзан (Скарбниця Шляху -дао, повні збори реліг. і філос. Літ-ри даосизму, даоський канон) (5 томів), Центр мініатюрного відтворення літератури Національної бібліотеки, 1999 р.

76.张仲：《敦煌简史》，甘肃文化出版社，1995年版。

Чжан Чжун, Коротка історія Дуньхуана, Видавництво Ганьсуської культури, 1995, 199 с.

77.兰州大学敦煌学研究所、甘肃省古籍文献整理编译中心编《敦煌莫高窟百年图录》（《伯希和敦煌图录》）（2册），甘肃人民出版社，2008年版。

Інститут Дуньхуана Ланьчжоуського університету, Центр збору, компіляції та перекладу стародавньої літератури в провінції Ганьсу, Столітній каталог гротів Могао в Дуньхуані (Каталог Дуньхуана Поль Пелліо) (2 томи), Ганьсуське народне видавництво, 2008 р.

78. 俄军、杨富学主编：《敦煌与丝绸之路学术文丛》（12册），兰州：甘肃教育出版社，2014年版。

Е Цзюнь, Ян Фусюе, Академічна серія Дуньхуана та Шовкового шляху (12 томів), Ланьчжоу: Ганьсуське освітнє видавництво, 2014 р.

79. 赵声良、樊锦诗、戴春阳、张元林：《丝绸之路与敦煌文化丛书》（5册），江苏美术出版社，2016年版。

Чжао Шенлян, Фан Цзіньші, Дай Чуньян, Чжан Юаньлін, Культурна серія Шовкового шляху та Дуньхуана (5 томів), Цзянсуське видавництво образотворчого мистецтва, 2016 р.

80. 饶宗颐：《法藏敦煌书苑精华》（8册），广东人民出版社，1993年版。

Жао Цзун-і, Вибрані літературні твори (8 томів), що зберігаються у Франції, Гуандунське народне видавництво, 1993 р.

81. 季羨林、饶宗颐等：《敦煌吐鲁番研究》（16册），北京大学出版社，1995-2015年。

Цзи Сяньлин, Жао Цзун-і и др., Исследование Дуньхуана и Турфана (16 томов), Издательство Пекинского университета, 1995-2015 гг.

82. 任继愈、中国国家图书馆：《国家图书馆藏敦煌遗书》（146卷），江苏古籍出版社，1999年版。Жень Цзи-юй, Национальная библиотека Китая, Храняющиеся утерянные книги Дуньхуана в Национальной библиотеке (146 томов), Цзянсуское издательство древних литератур, 1999 г.

83. 敦煌壁画研究所：《敦煌壁画集》，文物出版社，1957。Институт Дуньхуанских фресок, Коллекция фресок Дуньхуана, Издательство «Вэньчуваньшэ». 1957 г. 69 с.

84.段文杰：《敦煌石窟鉴赏丛书》，甘肃人民美术出版社，1990年版。

Дуань Вэньцзе. Серия книг оценки Дуньхуанских гротов. Издательство Ганьсуского народного изобразительного искусства, 1990 г.

85.李浴：《中国美术史纲》，辽宁美术出版社，1988年版。Ли Юй.

Китайская художественная история. Издательство Ляонинского изобразительного искусства, 1988 г. 519 с.

86.中国旅游出版社编：《敦煌飞天》，中国旅游出版社，1982。

Китайская туристическая пресса: Фреска Дуньхуана, Китайская туристическая пресса, 1982.97 с.

87.易存国：《敦煌艺术美学》，上海人民出版社，2005。I Цуньго,

Эстетика Дуньхуанского искусства, Шанхай Народное издательство, 2005.443 с.

88.宁强：《敦煌石窟寺研究》，兰州：甘肃人民美术出版社，2010年版。

Нин Цян, Буддийское искусство Дуньхуана, Гаосюн: Книжное издательство «Фувэнь», 1992 г.267 с.

89.宁强：《敦煌佛教艺术》，高雄：复文图书出版社，1992年版。

Нин Цян, Исследование гротов и храмов Дуньхуана, Ланьчжоу: Издательство народного изобразительного искусства Ганьсу, 2010 г. 374 с.

90.常书鸿：《常书鸿文集》，兰州：甘肃民族出版社，2003年第283 —

286 页。Чан Шухун, Синьцзянское пещерное искусство, Антология Чан Шухуна, Ланьчжоу: Издательство национальностей Ганьсу, стр. 283-286, 2003.

91.周大正：《敦煌壁画与中国画色彩》，人民美术出版社2000年。

Чжоу Дачжен, Фрески Дуньхуана и цвета китайской живописи, Издательство народного изобразительного искусства, 2000 г. 88 с.

92.郑炳林、沙武田：《敦煌石窟艺术概论》，甘肃文化出版社2005年。

Чжен Бінлінь і Ша Утянь, Очерк искусства грота Дуньхуан, Издательство культуры Ганьсу, 2005 г. 381 с.

93.张萍：《工笔重彩画》，山东美术出版社2002年。Чжан Пін:

Живопись Гунби-чжунцай, Издательство шаньдунского изобразительного искусства, 2002 г.154 с.

94.唐薇：《现代工笔重彩画技法》，山西人民美术出版社2001年。

Тан Вей, Техника современной живописи Гунби-чжунцай, Издательство шаньсийского народного изобразительного искусства, 2001 г.107 с.

95.常书鸿：《敦煌彩塑》，北京：人民美术出版社，1960年。Чан

Шухун, Цветные скульптуры Дуньхуана, Пекин: Издательство народного изобразительного искусства, 1960.113 с.

96.常书鸿：《敦煌莫高窟壁画》，《敦煌壁画》，北京：文物出版社，

1960年第1期。Чан Шухун, Фрески гротов Могао Дуньхуана, Фрески Дуньхуана, Пекин: Издательство «Культурные реликвии», No 1, 1960. 320 с.

97. (英) 克莱夫·贝尔：《艺术》，北京：中国文联联合出版公司，1984

年第4页。К. Белл, Искусство, Пекин: Объединенная издательская компания Китайской федерации литературы и литературы, 1984. Р..4.

98.谢家孝：《张大千的世界》，台北：时报文化出版公司，1983年，第

50页。Се Цзясяо, Мир Чжан Даяня, Тайбэй: Times Culture Publishing Company, 1983.156 с.

99. 《张大千临抚敦煌壁画》（第1集），台北：大风堂，1982年，第121页。Копирование фресок Дуньхуана Чжан Дацянем (том 1), Тайбэй: Дафэнтан, 1982.121 с.

100. 高阳：《梅丘生死摩耶梦：张大千传奇》，北京：中华书局，1988年，第45页。Гао Ян, Мейцю Шенсі, Мое Мен. Легенда о Чжан Дацяне», Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1988.228 с.

101. 叶浅予：《张大千临摹敦煌壁画集·序》，四川美术出版社，1985年，第1页。”Цяньюй, Коллекция копирования фресок Дуньхуана Чжан Дацянем·Предисловие», Издательство изящных искусств Сычуань, 1985. 103 с.

102. 巴东：《张大千研究》，台北：国立历史博物馆，1996年，第56页。Ба Дун, Исследование Чжан Дацяня, Тайбэй: Национальный музей истории, 1996.607 с.

103. 许礼平编：《关山月临摹敦煌壁画》，香港：翰墨轩出版有限公司，1991年。Под редакцией Сюй Липина, Копирование Гуань Шаньют фресок Дуньхуана, Гонконг: Издательство NanMoxuan Publishing Co., Ltd., 1991. 160 с.

104. 李永翘：《张大千全传》，广州：花城出版社，1998年。Лі Юнцяо: Полная биография Чжан Дацяня, Гуанчжоу: Издательство Хуачэн, 1998.327 с.

105. 常书鸿：《九十春秋——敦煌五十年》，兰州：甘肃文化出版社，1999年。Чан Шухун, Весна и осень девяностых -- пятьдесят лет Дуньхуана, Ланьчжоу: Издательство культуры Ганьсу, 1999.283 с.

106. 关山月：《关山月论画》，郑州：河南美术出版社，1991年。

О живописи Гуань Шаньюе, Чжэнчжоу: Издательство изобразительных искусств Хэнань, 1991.140 с.

107.程征：《中国名画家全集·赵望云》，石家庄：河北教育出版社，2002年。Чен Чжен, Полное собрание сочинений известных китайских художников·Чжао Ван-юнь, Шицзячжуан: Издательство Hebei Education, 2002.273 с.

108.关振东：《情满关山——关山月传》，中国文联出版公司1998年2月第2版。Гуань Чженьдуна, Легенда о Гуань Шаньюэ, Китайская федерация культуры и культуроиздательская компания, 1998, 2-е издание. 290 с.

109.手绘中国皇家建筑与经典园林 (назва)

作者 (автор) : 朱广宇

发行地 (місто) : 天津

出版社 (видавництво) : 天津大学出版社

标识号 : ISBN : 978-7-5618-3637-8

出版年份 (рік) : 2010

页数 (кількість сторінок) : 140页

Zhu Guangyu. Hand drawn Chinese royal buildings and classic gardens, Tianjin, Tianjin University Press, 2010. 140 p.

109.李永翹：《张大千全传》，广州：花城出版社，1998年。Ли Юнцяо, Полная биография Чжан Дацияня, Гуанчжоу: Издательство Хуачэн, 1998.p.327.

110.《敦煌壁画艺术继承与创新国际学术讨论会文集》，上海：上海辞书出版社，2008年。Материалы Международного симпозиума по наследованию и инновациям настенного искусства Дуньхуана, Шанхай: Издательство Шанхайского словаря, 2008.p.719.

111.段文杰：《敦煌研究文集》，兰州：甘肃人民出版社，1982年第26页。 Дуань Веньцзе, Исследовательская антология Дуньхуана, Ланьчжоу: Народное издательство Ганьсу, 1982.p.461.

112.段文杰：《中国石窟·敦煌莫高窟》（第5卷），北京：文物出版社，1987年。 Дуань Веньцзе, Китайские гроты·Гроты Могао Дуньхуана (том 5), Пекин: Издательство «Культурные реликвии», 1987.p.383.

113.段文杰：《中国石窟·敦煌莫高窟》（第1卷），北京：文物出版社，1981年。 Дуань Веньцзе, Китайские гроты·Гроты Могао Дуньхуана (том 1), Пекин: Издательство «Культурные реликвии», 1987.p.230.

114.段文杰：《中国壁画全集·敦煌4·隋》，天津：天津人民美术出版社，1989年。 Дуань Веньцзе, Полная коллекция китайских фресок·Дуньхуан 4·Династия Суй, Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительных искусств, 1989.p.202.

115.段文杰：《中国石窟·敦煌莫高窟》（第4卷），北京：文物出版社，1987年第172页。 Дуань Веньцзе, Китайские гроты·Гроты Могао Дуньхуана (том 4), Пекин: Издательство «Культурные реликвии», 1987.p.241.

116.冯冠超：《中国风格的当代化设计》，重庆出版集团，2007年。

Фен Гуаньчао, современный дизайн в китайском стиле, Чунцинская издательская группа, 2007 г. P.269.

117.徐舫，装饰图案创意设计，化学工业出版社，2010年。 Сюй Фан, Творческий дизайн декоративного узора, Химическое промышленное издательство, 2010 г.с.119

118.段文杰，敦煌石窟全集，商务印书馆，2003年。 Дуань Веньцзе, Полный набор гротов Дуньхуана, Шанву Иньшугуань, 2003 г.

119.尹倩：《藻井的审美应用研究》，西安建筑科技大学，2012年。Инь Цянь. Эстетическое прикладное исследование «Цзао-цзин» (артесонадо), Сианьский университет строительных технологий, 2012 г.218 с.

Журнали

120.田静：《敦煌文化创新应用问题初探——以莫高窟壁画为例》，《文化学刊》，2018年第3期。Tian Jing, A Preliminary Study on the Creative Application of Dunhuang Culture——Taking the Mural of the Morao Grottoes as an Example, Journal of Cultural Sciences, № 3, 2018.p.141-142.

121.岑仲勉：《释桃花石（Taugas）》，《东方杂志》，1936年，总3321期。Cen Zhongmian, Releasing Peach Blossom Stone (Taugas), Oriental Magazine, № 3321, 1936.p.350-356.

122.王宗维：《“敦煌”释名——兼论中国吐火罗人》，《新疆社会科学》，1987年第1期。Wang Zongwei, Interpretation of "Dunhuang" -- Concurrently on the Tuhuluo People in China, Xinjiang Social Science, № 1, 1987.p.61-72.

123.李得贤：《敦煌与莫高窟释名及其它》，《青海社会科学》，1988年第5期。Li Dexian, Description of Dunhuang and Morao Grottoes and Others, Qinghai Social Sciences, № 5, 1988.p.86-89.

124.李坤键：《莫高窟的建筑艺术多元化探讨》，《安徽理工大学学报（社会科学版）》，2018年第3期。Li Kunjian, Discussion on the Architectural Diversity of Morao Grottoes, Journal of Anhui University of Science and Technology (Social Science Edition), № 3, 2018.p.48-50.

125.杨西宁、杜义涛、赵书城：《敦煌石窟艺术元数据标准的设计及实现》，《上海交通大学学报》，2003年第9期。Yang Xining, Du Yitao, Zhao

Shucheng, Design and Implementation of Dunhuang Grotto Art Metadata Standards, Journal of Shanghai Jiaotong University, № 9, 2003.p.221-225.

126.李虎：《敦煌莫高窟彩塑研究综述》，《甘肃广播电视大学学报》，2017年第4期。Li Hu: "Summary of Research on Color Sculptures at Morao Grottoes in Dunhuang", "Journal of Gansu Radio and TV University", № 4, 2017.p.8-12.

127.洪毅然：《简谈艺术与宗教——从敦煌壁画看“宗教艺术”的基本演变规律》，《西北师大学报：社会科学版》，1983年第4期。Hong Yiran: "A Brief Talk on Art and Religion: The Basic Evolution of Religious Art from Dunhuang Murals," Northwest Normal University Journal: Social Science Edition, № 4, 1983.p.22-25.

128.王逊：《敦煌壁画和宗教艺术反映生活的问题》，《美术》，1955年第10期。Wang Xun: "The problems of Dunhuang murals and religious art reflecting life", Fine Arts, № 10, 1955.p.16-19.

129.颜廷亮：《关于敦煌地区早期宗教问题》，《敦煌研究》，2010年第1期。Yan Tingliang, "On Early Religious Issues in Dunhuang," "Dunhuang Studies", № 1, 2010.p.56-61.

130.汪泛舟，徐相霖：《古敦煌宗教考述》，《宗教学研究》，1989年第Z1期。Wang Fanzhou, Xu Xianglin: "Research on Ancient Dunhuang Religion", "Religious Studies", № Z1, 1989.p.32-36,21.

131.朱斌：《敦煌艺术的宗教文化精神及其当代意义》，《新疆社会科学》，2011年第6期。Zhu Bin: "The Religious Cultural Spirit of Dunhuang Art and Its Contemporary Significance", Xinjiang Social Science, № 6, 2011.c.100-105.

132.王志鹏、魏萍：《敦煌壁画中的宗教情怀与平等观念》，《吐鲁番学研究》，2018年第2期。Wang Zhipeng, Wei Ping: "Religious Feelings and Equality Concepts in Dunhuang Murals", "Turpan Studies", № 2, 2018.c.47-56.

133.袁志鸿：《当代中国的道教》，《学习时报》，第155期。Yuan Zhihong: "Taoism in Contemporary China", "Learning Times", № 155.

134. Ding Y., Krupa M., Tovbych V., Gnatiuk L. Sakralność, mitologizm i realizm. Malarstwo ścienne dynastii Han i jej wpływ na dalszy rozwój chińskiej sztuki i architektury. Wiadomości Konserwatorskie•Journal of Heritage Conservation • 63/2020, p.116 -124.

135.李正宇：《吸纳消化 化彼为我——谈莫高窟北朝洞窟“神话、道教题材”的属性》《敦煌研究》，2013年第3期。Li Zhengyu: "Assimilation and Digestion as Me: Talking about the Attributes of "Mythology and Taoism "in the Northern Dynasties of Morao Grottoes", Dunhuang Studies, № 3, 2013.p.47-50.

136.史苇湘：《敦煌佛教艺术产生的历史依据》，《敦煌研究（试刊第1期）》，1981年。Shi Weixiang: "The Historical Basis of the Birth of Dunhuang Buddhist Art". Dunhuang Studies, № 1, 1981.p.129-151.

137.贺世哲：《敦煌莫高窟第249窟窟顶西坡壁画内容考释》《敦煌学辑刊》，1983年第3期。He Shizhe: "Research on the Mural Content of the West Slope of the Top of Cave 249 in Dunhuang Morao Grottoes", Dunhuang Studies Series, № 3, 1983.p.28-32.

138.宁强：《上土登仙图与维摩诘经变——莫高窟第249窟窟顶壁画再探》，《敦煌研究》，1990年第1期。Ning Qiang: "Dengxiantu on the soil and the change of the Wei Mojing Scripture-Revisiting the murals on the top of Cave 249 in Morao Grottoes", Dunhuang Studies, № 1, 1990.p.30-37.

139.王伯敏：《百年来敦煌美术载入中国美术史册的回顾》，《敦煌研究》2000年第2期。Wang Bomin "A Review of the History of Chinese Fine Arts in the 100 Years of Dunhuang Art", *Dunhuang Research*, № 2, 2000.p.83-86.

140.宫治昭：《敦煌美术与健陀罗·印度美术——早期敦煌美术受西方影响的二三个问题》，《敦煌研究》，1995年第3期。

Akira Miyaji "Dunhuang Fine Art and Candaro Indian Art - Two or three Questions of Early Dunhuang Art Under Western Influence", *Dunhuang Research*, № 3, 1995.p.190-199.

141.郑弋：《2017-2018年中国宗教美术研究新趋势》，《艺术探索》，2019年第2期。Zheng Yu "The Study" New Trends in Religious Art Research in China 2017-2018 (*Art Exploration*, № 2, 2019.p.39-46.

142.张元林：《敦煌美术研究的重要成果 简评——敦煌壁画风景研究》，《敦煌研究》，2005年第5期。Zhang Yuanlin "The Important Achievements of Dunhuang Art Research - Dunhuang Mural Landscape Study", *Dunhuang Research*, № 5, 2005.p.112-113.

143.瞿燕花：《敦煌壁画对现当代中国美术的启示与推动》，《美术》，2019年第6期。Qu Yanhua "Dunhuang Murals On the Enlightenment and Promotion of Contemporary Contemporary Chinese Art", *Art*, № 6, 2019.p.140-141.

144.曲音：《2018敦煌美术学国际学术研讨会综述》，《美术》，2019年第1期。Qu Yin Review of the 2018 Dunhuang International Symposium on Fine Arts, *Art*, № 1, 2019.p.112-115.

145.李其琼：《回眸敦煌美术工作》，《敦煌研究》，2004年第3期。

Li Qiqiong "Back to Dunhuang Fine Arts", *Dunhuang Research*, № 3, 2004.p.27-34.

146.谷秋霖：《敦煌壁画艺术的美学特征探微》，《艺术科技》，2018年第10期。Gu Qiuyu "The Aesthetic Features of Dunhuang Mural Art", Art Science and Technology, № 10, 2018.p.146.

147.赵晓星：《西夏时期敦煌涅槃变中的抚足者——西夏石窟考古与艺术研究之四》，《敦煌研究》，2019年第1期。Zhao Xiaoxing "The Futing Man in the Nirvana Change in Dunhuang during the Western Summer Period - Four Of the Archaeological and Art Studies of Xixia Grottoes", Dunhuang Research, №1, 2019.p.p.20-27.

148.张宇辉：《敦煌石窟壁画艺术中的电影语言——对于绘画作为视觉语言的思考》，《美术大观》，2017年第3期。Zhang Yuhui "The Language of Films in the Art of Dunhuang Grottoes- Thinking about Painting as a Visual Language", Grand view of fine art, №3, 2017.p.86-87.

149.林严冬：《敦煌石窟艺术的特殊呈现——以曹氏三窟为中心》，《敦煌学辑刊》，2017年第4期。Lin Yandong "Special Presentation of Dunhuang Grotto Art - With Cao's Three Caves as the Center", Dunhuang Study Journal , № 4, 2017.p.141-146.

150.I.Sandu, Gy. Deak, Y. Ding, Y. Ivashko, A.V. Sandu, A. Moncea, I.G. Sandu. Materials for Finishing of Ancient Monuments and Process of Obtaining and Applying. International Journal of Conservation Science Volume 12, Issue 4, 2021, pp. 1249-1258.

151.Y. Ding, I.G. Sandu. Genesis of Images and Technique of Ancient Chinese Wall Painting, International Journal of Conservation Science Volume 12, Issue 4, 2021, pp. 1309-1326.

152.Y. Ding, M. Orlenko, Y. Ivashko, Fresco Wall Painting and its Regional Modifications. "International Journal of Conservation Science" Volume 13, Issue 1, 2022. pp. 57-72.

153.余欣：《唐宋敦煌民生宗教与政治行为关系研究》，《中国史研究》，2005年第3期。Yu Xin's Study on the Relationship between People's Livelihood and Political Behavior in Tang Song Dunhuang, Study on Chinese History, № 3, 2005. P.51-71.

154. Y. Ding, Y. Ivashko, J. Kobylarczyk, M. Krupa, A. Pawlowska. Specificity of the Construction of Historical Temples of Shaanxi Province as the Basis of Their Preservation and Restoration. "International Journal of Conservation Science" Volume 14, Issue 2, 2023

155.洪毅然：《简谈艺术与宗教——从敦煌壁画看“宗教艺术”的基本演变规律》，《西北师大学报：社会科学版》，1983年第4期。Hong Yiran "Brief Art and Religion - Seen from the Dunhuang Murals" The Basic Law of Evolution of Religious Art, Northwestern University Journal: Social Science Edition, № 4, 1983.p.22-25.

156.Yang Ding, Yulia Ivashko, Peng Chang, Polina Zueva, Tetiana Kuzmenko. Continuity of traditions and innovation in modern landscape design in China Landscape architecture and Art. Scientific Journal of Latvia University of Agriculture. Volume 18, Number 18, 2021.Pp.94-103,

157.蔺海鲲：《西行与东来之间——敦煌佛教哲学转换机制初探》，《甘肃社会科学》，2017年第4期。Lin Haikun "Between West and East Coming——A Preliminary Exploration of Dunhuang Buddhist Philosophy Conversion Mechanism", Gansu Social Sciences, № 4, 2017.p.23-29.

158.王晶波、朱国立：《从敦煌本佛教灵验记看佛教的传播技巧》，《敦煌学辑刊》，2017年第2期。Wang Jingbo and Zhu Guoli "Viewing the Communication Techniques of Buddhism from Dunhuang's Buddhist Spirits", Dunhuang Journal, № 2, 2017.p.119-126.

159.杨富学：：《元代敦煌伊斯兰文化觅踪》，《敦煌研究》，2018年第2期。Yang Fuxue "The Search for the Islamic Culture of The Yuan Dynasty Dunhuang", Dunhuang Research, № 2, 2018.p.11-21.

160.方广锴：《隋唐敦煌汉传佛教的宗派问题》，《西南民族大学学报：人文社会科学版》，2017年第6期。Fang Guangxuan "The Spreading Techniques of Buddhism" The sectarian problems of Han Buddhism in Tang Dunhuang, Journal of Southwest National University: Humanities and Social Sciences Edition, № 6, 2017.p.75-83.

161.段文杰：《飞天-乾达婆与紧那罗》，《敦煌研究》，1987年第1期。Дуань Веньцзе. Фэй-тянь (летающие апсары) -- Гандхарва и Киннара (небесные музыканты), Дуньхуанское исследование, № 1, 1987. P.1-13.

162.胡朝阳、胡同庆：《敦煌壁画艺术的美学特征》，《敦煌研究》，2003年第2期。Ху Чаоян, Ху Тунцин. Эстетические характеристики искусств фресок Дуньхуана, Дуньхуанское исследование, № 2, 2003. 107 с.

163.高兴：《敦煌壁画中的形色统一与设计平等性感悟》，《甘肃社会科学》，2009年第1期。Гао Сін. Единство между формами и цветами фресок Дуньхуана и вдохновение равности дизайна, Ганьсуская общественная наука. № 1, 2009.p.159-162.

164.马振龙、朱荔丽：《从敦煌壁画的艺术表现谈现代平面设计》，《敦煌研究》，2008年第4期。Ма Чженьлун, Чжу Лили. О современном графическом дизайне от художественного выражения фресок Дуньхуана, Дуньхуанское исследование. № 4, 2008.p.54-58.

165.蒋应红：《敦煌文化元素在当代设计中应用的美学思考》，《美与时代·城市》，2013年第1期。Цзян Инхун. Эстетическое мышление,

применяемое элементами культуры Дуньхуана в современном дизайне. Красота и время · город, № 1, 2013. С.45-51.

166.魏鹏举：《文化创意产品的属性与特征》，《文化月刊》，2010年第8期。Вей Пенцзу. Атрибути и особенности культурных и творческих продуктов. Ежемесячный журнал культуры, № 8, 2010.p.51-53.

167.蒋海军：《文化创意产业发展研究——兼析海淀区文化创意产业发展思路》，《中国市场》，2009年第9期。Цзян Хайцзюнь. О развитии культурных и творческих промышленностей. Китайский рынок, № 9, 2009.p.74-76.

168.朱自强、张树武：《文化创意产业概念及形态辨析》，《东北师大学报》（哲学社会科学版），2012年第3期。Чжу Цицян, Чжан Шуву. Концептуальный и морфологический анализ культурных и творческих отраслей. Вестник Северо-Восточного университета (издание философии и общественных наук), № 3, 2012.p.117-121.

169.杨刚、杨先平：《敦煌藻井图案的文化内涵及其色彩配置研究》，四川文理学院学报，2014年第8期。Ян Ган, Ян Сяньпин. О культурной коннотации и цветовой конфигурации узора Дуньхуанского «Цзао-цзин» (артесонадо). Вестник Сычуаньского института искусств и наук, № 8, 2014.p.110-111.

170.樊梦娇：《敦煌壁画装饰性语言的力量》，《美术大观》，2018年第4期。Фань Менцзяо. Сила декоративного языка фресок Дуньхуана. Взгляд на изобразительное искусство, № 4, 2018.p.72-73.

171.余日季、尹婕：《敦煌壁画文化元素在动漫游戏设计中的应用研究》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》，2017年第1期。Юй Жицзи, Инь

На. Применение культурных элементов фресок Дуньхуана в дизайне аниме-игр. Вестник Нанкинского института искусств (издание изобразительного искусства и дизайна), № 1, 2017.p.187-195.

172. 向世前：《探析敦煌城市形象设计中飞天元素的创新运用》，《大众文艺》，2017年第13期。Сян Шицянь. О инновационном использовании Фэйтянь (летающих элементов) в дизайне городского имиджа Дуньхуана [J]. Массовая литература и искусство, № 13, 2017.p.114-115.

173. 鲍燕蓉：《敦煌壁画线条在动画表现形式中的变奏》，《卷宗》，2014年第11期。Бао Яньжун. Вариация линии фресок Дуньхуана в анимированном виде. Досье, № 11, 2014.p.489-490.

174. 高巍华：《敦煌壁画艺术的生存：一种媒介发展观的视角》，《贵州大学学报》（艺术版），2009年第1期。Гао Вейхуа: Выживание искусства фрески Дуньхуана: по взгядом развития средств массовой информации, Вестник Гуйчжоуского университета (художественная версия), № 1, 2009.p.44-48.

175. 杨登丰：《敦煌飞天对现代艺术设计的几点启示》，《大众文化》（理论），2009年第9期。Ян Денфен. Несколько откровений Фэйтянь Дуньхуана для современного художественного дизайна", "Массовая культура" (теоретическая серия), № 9, 2009. 67 с.

176. 张萌萌：《敦煌莫高窟中唐代佛教塑像内容及其艺术特征》，《丝绸之路》，2009年第14期。Чжан Менмен. Содержание буддийской статуи династии Тан и ее художественные особенности в гроте Могао Дуньхуана, Шелковый путь, № 14, 2009.p.69-71.

177. 蔣莉：《试论敦煌壁画艺术中蕴含的装饰趣味》《大众文艺》（理论），2009年第4期。Цзян Ли. Декоративный интерес, содержащийся в искусстве фрески Дуньхуана, Массовая литература и искусство (теоретическая серия), № 4, 2009.с.118-119.

178. 李东锋：《吉祥美好的化身——敦煌飞天的艺术美感》，《文艺研究》，2009年第2期。Ли Дунфен. Благоприятное и красивое воплощение - художественная красота Дуньхуана, Литературные и художественные исследования", № 2, 2009.р.142-143.

179. 马红芹：《浅析敦煌壁画对当代绘画的影响》《经营管理》，2011年第15期。Ма Хунцинь Анализ влияния фрески Дуньхуана на современную живопись, Управление, № 15, 2011.с.23-30.

180. 周大正：《敦煌壁画色彩观念分析》，《读者欣赏(理论版)》，2012年第3期。Чжоу Дачжен, Анализ цветовой концепции фрески Дуньхуана, Читатель признательность (теоретическая версия), № 3, 2012.р.90-101.

181. 余谱保、余家栋：《颜色釉的产生与发展》，《景德镇陶瓷》，1984年第1期。Юй Пубао, Юй Цядун, Начало и развитие цветной глазури, Керамика Цзиндэчжэнь, №1, 1984.р.233-243.

182. 李松柴：《敦煌壁画用于陶瓷美术》，《新美术》，1982年第7期。Ли Сунчай, Фреска Дуньхуана для фарфорового искусства, Новое изобразительное искусство, № 7, 1982. Р.83-87.

183. 谢生保、谢静：《敦煌壁画中的飞天》，《寻根》，2007年第2期。Се Шенбао, Се Цзин, Фэйтянь на фресках Дуньхуана, Поиск корней, № 2, 2007.р.68-77.

184.赵声良：《常书鸿对中国现代美术发展的贡献》，《敦煌研究》，2006年第1期。Чжао Шенлян, Вклад Чан Шухуна в развитие современного китайского искусства, Исследования Дуньхуана, № 1, 2006.p.12-15.

185.林木：《傅抱石的中国美术史论研究》，《江西社会科学》，2004年第2期。Линь Му, Исследование Фу Баоши по истории китайского искусства, Общественная наука Цзянси, № 2, 2004.p.212-219.

186.吴作人：《谈敦煌艺术》，《文物》，1951年第4期。У Цзожень, Разговор об искусстве Дуньхуана, Культурные реликвии, № 4, 1951.p.62-66.

187.陈湘波：《关山月敦煌临画研究》，《敦煌研究》，2006年第1期。Чень Сянбо, Об исследовании копированные живописи Дуньхуана Гуаном Шаньюэ, Исследования Дуньхуана, № 1, 2006.p.1-5.

188.侯黎明：《守望与拓展——敦煌与中国美术的现代转型》，《美术》，2008年第4期。Хоу Лимин, Сторожевой и расширение - Дуньхуан и современная трансформация китайского искусства, Изобразительное искусство, № 4, 2008.p.88-93.

189.王洁、赵声良：《敦煌北朝石窟佛龕形式初探》，《敦煌研究》，2006年第5期。Ван Цзе, Чжао Шенлян, Предварительное исследование формы святилищ гротов Дуньхуана в династии Бэйчао (северной династии), Исследования Дуньхуана, № 5, 2006.p.24-29.

190.常书鸿：《雷诺阿的胜利》，《艺风》（第2卷），1934年第8期。Чан Шухун, Победа Ренуара, Художественный стиль (том 2), № 8, 1934.p.150-161.

191.常书鸿：《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》，《艺风》（第2卷），1934年第8期。Чан Шухун, Прошлые ошибки и будущие

перспективы китайского модерна, Художественный стиль, (том 2), № 8, 1934.p.43-55.

192.常书鸿：《绘画上的实质问题》，《艺风》（第3卷），1935年第8期。

Чан Шухун, Содержательные проблемы живописи, Художественный стиль (том 3), № 8, 1935. P.56-59.

193.常书鸿：《一万四千六百昼夜——我与敦煌四十年》，《每日新闻》，1983年7月26日。Чан Шухун, Четырнадцать тысяч шестьсот дней и ночей - - Сорок лет между мной и Дуньхуаном, Дейли Ньюс, 26 июля 1983 г. p.1

194.常书鸿：《敦煌艺术的源流与内容》，《文物参考资料》（第2卷），1952年第4期。Чан Шухун, Происхождение и содержание искусства Дуньхуана, Ссылки на культурные реликвии (том 2), № 4, 1952. P.75-87.

195.常书鸿：《敦煌壁画与野兽派绘画——关山月敦煌壁画临摹工作赞》，《美术家》（香港），1984年第36期。Чан Шухун, Фрески Дуньхуана и фовистская живопись -- Похвала Гуань Шаньюэ за копирование фресок Дуньхуана, Художник (Гонконг), № 36, 1984.pp.32-40.

196.常书鸿：《从敦煌艺术看中国民族艺术风格及其发展特点》，《艺术生活》，1951年第3期。Чан Шухун, «От искусства Дуньхуана к китайскому национальному художественному стилю и особенностям его развития», Художественная жизнь, № 3, 1951.pp.102-110.

197.顾炳枢：《艺坛奇人李丁陇与他的敦煌梦》，《人物》，2001年第11期。Гу Біншу, Лі Дінлун, дивна людина в світі мистецтва, і його мрія Дуньхуана», Люди, № 11, 2001, pp.52-55.

198.李廷华：《敦煌轶事——王子云、张大千、常书鸿》，《书屋》，2004年第7期。Ли Тинхуа, Анекдоти Дуньхуана -- Ван Цзиюнь, Чжан Дацянь, Чан Шухун, Шуву, № 7, 2004. Рр.76-90.

199.段文杰：《谈临摹敦煌壁画的一点体会》，《文物参考资料》，1956年第9期。Дуань Веньцзе, Про досвід копіювання фресок Дуньхуана, Посилання на культурні реліквії, № 9, 1956. рр.44-46.

200.段文杰：《临摹是一门学问》，《敦煌研究》，1993年第2期。

Дуань Веньцзе, Копіювання - це наука, Дослідження Дуньхуана, № 2, 1993. рр.11-18.

201.段文杰：《敦煌文物的保护和临摹》，《敦煌研究》，1995年第2期。Дуань Веньцзе, Охорона і копіювання культурних реліквій Дуньхуана", Дослідження Дуньхуана, № 2, 1995. Р.13-15.

202.李其琼：《敦煌壁画的临摹与研究》，《敦煌研究》，2008年第4期。Лі Цицун, «Копіювання і дослідження фресок Дуньхуана», Дослідження Дуньхуана, № 4, 2008. Р.1-5.

203.瞿燕花：《敦煌壁画对现当代中国美术的启示与推动》，《美术》，2019年第6期。Цюй Яньхуа, Просвещение и продвижение фресок Дуньхуана о современном и современном китайском искусстве, Изобразительное искусство, № 6, 2019.с.140-141.

204.刘波、赵声良：《对话敦煌：敦煌美术对中国美术史观的影响》，《敦煌研究》，2006年第1期。Лю Бо і Чжао Шенлян, Діалог з Дуньхуаном: вплив мистецтва Дуньхуана на історію китайського мистецтва, Дослідження Дуньхуана, № 1, 2006. рр.30-32.

205. Заварзін О. Мистецтво архітектури Китаю. [Електронний ресурс] : URL:<http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi>

bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21
REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21
P03=FILA=&2_S21STR=Mist_2017_12-13_7 (дата звернення 26.10.2019 г.)

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях інших держав

1. **Wang Shiru**. The influence of Dunghuang's frescos on the creation of the modern painting "gunbi-zhuntsai". Modern engineering and innovative technologies, Issue 27, Part 2, June 2023, pp.14-18.

2. **Ван Шижу**, Івашко Ю.В. Генеза образної концепції інтер'єрів печер храмового комплексу Дуньхуана. Просторовий розвиток. Вип.5, 2023. С.3-11.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по Китаю, ілюстративна частина.

3. **S. Wang**, I. Sandu. The influence of Political Events and Ideology on The Formation of The Picture Concept of Dunhuang Caves Frescos. International Journal of Conservation Science. Volume 14, Issue 4, December 2023, pp.1443-1462. SCOPUS, Web of science.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по Китаю, проведення дослідження і ілюстративна частина.

4. **Ван Шижу**. Формування мистецького оздоблення печер Дуньхуана під впливом зовнішніх чинників. Просторовий розвиток. Вип.6, 2023. С.3-10.

5. **S. Wang**, I. Sandu, K. Paprzyca, O. Ivashko, O. Kravchuk, T. Yevdokimova. Genesis of the Planning Structure And Ceilings of Dunhuang Sanctuaries. International Journal of Conservation Science. Volume 15, 2024, pp. 349-370. SCOPUS, Web of science.

Особистий внесок здобувача: розроблена власна класифікація планів з виявленням їх періодизації і домінуючих типів.

6. I. Sandu, **S. Wang**, B. Boros, Y. Ivashko, A.V. Sandu, P. Tišliar. Analysis of the Wall Painting of the Dunhuang Fresco as a Basis for Its Preservation and Restoration. International Journal of Conservation Science. Volume 15, 2024, pp. 371-388. SCOPUS, Web of science.

Особистий внесок здобувача: систематизація фрескового стінопису, його характеристик.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. **Ван Шижу.** Вплив фресок Дуньхуану на розвиток сучасного китайського образотворчого мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук, Вип.64, Т.1., 2023. С.93-96.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

8. **Ван Шижу.** Фрески Дуньхуана і їх практичне застосування в сучасному графічному дизайні. Образотворче мистецтво, 2021, №4, с.18-20.

9. **Ван Шижу.** Фрески Дуньхуана і їх практичне застосування в сучасному графічному дизайні. Образотворче мистецтво, 2022, № 1-2, с.126-129.

10. **Ван Шижу.** Фрески Дуньхуану в історії культури Китаю. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції «Література в мультикультурному дискурсі» (6.04.2023, м. Полтава). С.40-48.

11. **Wang S., Ivashko Y.** The genesis of the imaginary concept of the interiors of the caves of the Dunghuan temple complex (IV-XIV centuries), Тези доповідей IV Міжнародної науково-практичної конференції «Філософія науки, техніки і архітектури в гуманістичному вимірі» (10-11.11.2023. КНУБА, м.Київ). Частина II. с.142-144.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по Китаю.

12. **Ван Шижу.** Унікальна спадщина печерних святилищ Дуньхуана. Програма та тези доповідей Міжнародного науково-технічного форуму «Архітектура, Дизайн та Будівництво: Інноваційні технології», 2023. С.216-217.

13. **Ван Шижу.** Традиції та інновації Дуньхуанських фресок у сучасних китайських виробках з порцеляни. Актуальні питання гуманітарних наук Вип.59, том 1, 2023, с.61-66.

В.1. Джерела ілюстрацій до вступу і розділу 1

Рис.1.1. Систематизація Ван Шижу на основі існуючих джерел

Рис.1.2. Систематизація Ван Шижу на основі існуючих джерел

Рис.1.3. Систематизація Ван Шижу на основі існуючих джерел

В.2. Джерела ілюстрацій до розділу 2

Рис.2.1. Креслення Ван Шижу

Рис.2.2. Креслення Ван Шижу

Рис.2.3. Креслення ван Шижу

В.3. Джерела ілюстрацій до розділу 3

Рис.3.1. Аналіз Ван Шижу на основі існуючих джерел

Рис.3.2. Аналіз Ван Шижу на основі існуючих джерел

Рис.3.3. Аналіз Ван Шижу на основі існуючих джерел

Рис.3.4. Аналіз Ван Шижу на основі існуючих джерел

Рис.3.5. Аналіз Ван Шижу на основі існуючих джерел

Рис.3.6. Аналіз Ван Шижу на основі існуючих джерел

В.4 .Джерела ілюстрацій до розділу 4

Рис.4.1. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.2. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.3. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.4. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.5. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.6. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.7. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.8. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.9. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.10. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.11. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.12. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.13. Систематизація Ван Шижу

Рис.4.14. Систематизація Ван Шижу

В.5..Джерела ілюстрацій до загальних висновків

Рис.5.1. Креслення Ван Шижу

Рис.5.2. Креслення Ван Шижу

Рис.5.3. Креслення Ван Шижу