

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН МІНЬ

УДК: 75.052 : 7.04 (510)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДОНАТОРСЬКИЙ ЧИН У РОЗПИСАХ
ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНУ:
ТИПОЛОГІЯ, КОМПОЗИЦІЯ, ІКОНОГРАФІЯ, СТИЛІСТИКА**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
Доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ М. Ван

Науковий керівник: Котляр Євген Олександрович
Кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Ван Мінь. Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню особливостей розвитку донаторського чину в системі розписів буддистського храмового комплексу печер Дуньхуану за весь час його існування. Розкриваються питання історико-культурного контексту, типології, композиції, іконографічного канону та стилістичних характеристик донаторських портретів, як окремого циклу та жанру фрескового живопису, пов'язаного з китайською художньою традицією.

На донаторському портреті зображуються реальні історичні постаті, які надавали фінансову допомогу на будівництво та оздоблення простору сакральних споруд. Світова мистецька практика часів середньовіччя свідчить, що портрети донаторів були відображенням історико-культурних, національно-етнічних і обрядово-релігійних засад функціонування суспільства та демонстрували його соціальну структуру, акцентували увагу на соціальній ієрархії. У китайській традиції в оздобленні внутрішнього простору буддистських храмів портрети жертводавців були невід'ємною частиною іконографічної програми розписів.

Вагома кількість означених зображень знаходиться у храмовому комплексі печер Дуньхуану, що є однією з найбільших історичних пам'яток середньовічного Китаю. Дослідження історико-культурної спадщини цього комплексу здійснюється через необхідність осмислення традицій минулих епох, що реалізує прагнення до збереження культурного багатства нації. Проблему досліджено в контексті історичного розвитку фрескового середньовічного живопису – починаючи з часів правління династії Північна

Лян (IV ст.) до кінця доби володарювання монгольської династії Юань (XIV ст.). Охоплення означеного часового проміжку надало можливість комплексно проаналізувати еволюцію та специфіку донаторського портрету в контексті міжкультурних зв'язків та національних традицій.

Дослідження історіографії роботи дає підставу стверджувати, що наразі у сучасному мистецтвознавстві існує нестача узагальнених праць з аналізу циклу донаторських портретів у системі фрескового живопису печер Дуньхуану. Усе це зумовлює актуальність даної фахової роботи.

Об'єктом дослідження є донаторський чин у стінописі китайського храмового комплексу печер Дуньхуану, а *предметом* – типологічні характеристики, композиційна структура, іконографічні та стилістичні особливості донаторського портрету у системі фрескового живопису Дуньхуану.

У дисертації розглянуто місце і роль донаторських портретів у системі фрескового живопису печер Дуньхуану, досліджено питання індивідуалізації та персоніфікації зображень історичних постатей; виявлені композиційні прийоми розташування портретів жертводавців у загальній структурі розписів та досліджено зміни у репрезентації даного сюжету протягом усього періоду існування Дуньхуану; визначено етапи розвитку, іконографію та формально-стилістичні засади портретів жертводавців як окремого циклу та жанру; здійснено комплексну систематизацію розрізненого матеріалу, який стосується відображення донаторського чину в розписах Дуньхуану; розширено дослідження соціального типажу донаторів та продемонстровано залежність масштабу портрету від соціального положення донатора; здійснено аналіз національно-етнічних рис і культурних ознак у репрезентації даного циклу світських постатей.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел і додатків (таблиць та альбому ілюстрацій).

У *першому розділі* викладено результати аналізу фахової літератури, наведено джерельну базу та обґрунтовано методи дослідження. До кола

проблематики залучено загальнотеоретичні наукові праці з історії культури Китаю, які дозволили розглянути вплив буддизму на формування специфіки китайської середньовічної культури, яка посприяла будівництву численних храмів, – центрів розвитку мистецьких традицій, насамперед, фрескового живопису. Відзначено, що у стінописі печер Дуньхуану, поміж вотивних зображень, розповсюдженими були сюжети зі світського життя та портрети жертводавців, ідентифікація яких здійснюється як за підписами у картуші біля портрету, так і за характерним костюмом персонажа.

Визначено, що печери Дуньхуану зазнали суттєвих пошкоджень від різноманітних зовнішніх факторів, що обумовило масштабну кампанію стосовно їхньої консервації та реставрації мистецьких артефактів. Віртуальне обстеження та реконструкція фресок стали можливими завдяки застосуванню сучасних комп'ютерних технологій 3D-сканування та моделювання.

Специфіка теми даної наукової роботи зумовила формування *методики дослідження*, яка базується на поєднанні загальнонаукових (теоретичних та емпіричних) методів дослідження та спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу (історіографічний огляд; історико-порівняльний аналіз; художньо–Історичний метод та формально-стилістичний підхід. Комплексне застосування цих методів дозволило проаналізувати історико-культурний контекст створення донаторського чину у фресковому ансамблі Дуньхуану, виявити типологію та соціальний типаж образів, визначити композиційні прийоми розташування портретів жертводавців в системі стінопису, виявити іконографію, дослідити стилістику та пластичні ознаки донаторських портретів.

У *другому розділі* здійснено порівняння буддистської та християнської іконографічної традиції на підставі репрезентації циклу донаторських портретів та виявлені універсальні композиційні прийоми зображення: багатофігурні композиції із розміщенням персонажів за горизонтальними ярусами-регістрами або зі складним нашаруванням фігур одна на одну (у зображеннях почту або слуг); площинність фігур; відсутність повітряної перспективи; розташування

постатей донаторів обабіч магістральної сакральної постаті. Визначено принципові відмінності відображення даного сюжету, такі як: стилістика, ступінь деталізації, кількість портретів донаторів, техніка виконання та специфіка зображення німбів (відмінні форма, колір, ракурс, кількість елементів і призначення).

Відзначено, що схожі зображальні прийоми у настінних розписах візантійських та буддистських сакральних споруд свідчать про певну універсальність людського сприйняття, осмислення та відображення філософських концепцій. Важливим фактом залишається дотримання національно-етнічних, культурних та конфесійних традицій.

Визначено, що у донаторських портретах Дуньхуану прослідковується прагнення до натуралістичності у передачі елементів костюмів та портретної схожості із конкретною особою, що надає їм не лишень художньої, а, перш за все, історичної та репрезентативної цінності. Дослідження зображень жертводавців надало можливість побачити зміну моди на офіційне вбрання, зачіски і прикраси, виявити соціальну приналежність донатора за характером атрибутів та деталей образу. Виявлено, що найчисленнішими поміж портретів меценатів є зображення членів правлячих династій зі світою, представників аристократичних кіл у супроводі слуг, ченців, чиновників, вельмож та їхніх родин.

Композиційний аналіз стінопису печер Дуньхуану продемонстрував, що репрезентація донаторського чину пройшла шлях від інскрипції та незліченних зображень невеликих уніфікованих фігур до великомасштабних індивідуалізованих портретів та багатосотенних процесій. Виявлені композиційні схеми місць розташування донаторських портретів у печерах Дуньхуану: у нижньому регістрі стінопису, у середній частині розпису та у верхній частині стін (над дверним порталом). Зміна масштабів зображень та їхнє місцезнаходження вказує на зростання впливу донаторів.

У *третьому розділі* виявлено, що у пластиці буддистської художньої традиції прослідковується прагнення до персоналізації, реалістичності та

деталізації. Індивідуалізація портретів донаторів свідчить не лише про зростання рівня майстерності середньовічних китайських митців, а застосовується задля підкреслення їхньої впливовості, соціальної статусності та прагнення залишити по собі слід в історії.

Іконографія фігур донаторів, їхні пози та атрибутика засвідчують використання мотиву молитовного звернення до божества. У циклі часто фігурують жіночі постаті, які демонструють тогочасну моду. Якщо зображення доби правління династії Тан свідчать про розквіт саме китайських художніх традицій, то пізніше, коли Дуньхуан підпадає під вплив не ханських правителів, це віддзеркалюється на відповідних зображеннях донаторів. Але всі впливи поєднуються в один мультикультурний простір Дуньхуану, який саме завдяки донаторським портретам стає уособленням великої китайської культури середньовіччя.

Аналіз донаторського чину фресок Дуньхуану дозволив класифікувати портрети жертводавців за наступними прикметами:

– культурно-соціальні ознаки (*за соціальним статусом*: представники правлячої династії, аристократія та вельможі, іноземні послы, воєначальники, мудреці, ченці, черниці та простолюдини; *за національно-етнічними та культурними ознаками*: ханці, тибетці, уйгури (хотанці, турфанці), монголи, казахи, сяньбей, согдійці; *за гендерною ознакою*: чоловічі та жіночі);

– структурно-композиційні ознаки (*за кількістю фігур*: одиничні та багатофігурні; *за масштабом*: найменші зображення у композиції (порівняно із сакральними сценами), портрети середнього розміру (дорівнюють фігурам бодхісаттв) та великомасштабні зображення; *за місцем розташування*: у нижньому регістрі, у середній частині розпису та у верхній частині стін (над дверним порталом);

– іконографічні та формально-стилістичні ознаки (*за ступенем індивідуалізації*: написи з ім'ям без портретного малюнка, уніфіковані портрети, типізовані зображення та портрети з детальною персоніфікацією; *за рівнем деталізації*: узагальнені розписи (до періоду Тан) та портрети з

високим рівнем деталізації; *за характером живописної манери*: площинні зображення де переважає лінеарність і, поєднання лінійного малюнка із кольоровим силуетом) та об'ємні зображення (спроби об'ємного моделювання форми).

Дослідження циклу донаторських портретів у стінописі Дуньхуану надало можливість виявити основні принципи їхньої репрезентації:

– *принцип індивідуалізації та персоніфікації*. Реалізується через прийоми відображення національно-етнічних і культурних ознак (риси обличчя, характер національного вбрання, символіка), а також завдяки інскрипції із зазначенням імені донатора, його походження та чеснот;

– *принцип репрезентації соціального статусу*. Втілюється через масштаб зображення (відповідно до ієрархічного положення жертводавця) та моделювання атрибутів та прикрас, що свідчать про статус донатора (наприклад, корона);

– *принцип емоційного забарвлення*. Прослідковується у групових портретах, де жертводавці відображаються з живою мімікою та динамічними жестами. В одиничних портретах обличчя донаторів, їхня постать, жести та міміка втілюють спокій, душевну врівноваженість та релігійну відданість.

Широка варіативність лінеарного малюнка, різні колористичні схеми та підходи до репрезентації постатей донаторів у фресках Дуньхуану свідчать про зростання рівня художньої майстерності китайських митців середньовіччя й підсилення уваги до донаторського циклу в цілому. Визначено, що у період ранніх Північних династій зображення донаторів відігравали другорядну роль та були типізованими фігуративними фризами, то у пізніший період розвитку стінопису Дуньхуану портрети жертводавців стають одним з найголовніших сюжетних циклів стінопису. Це підтверджує і збільшення масштабів зображень, і зростання рівня індивідуалізації та персоніфікації з акцентуванням на національно-етнічних рисах та соціальному статусі, і спроби моделювання об'ємної форми.

Саме аналіз донаторського циклу розписів надає найширший спектр інформації про китайську культуру середньовічної доби та розкриває феномен буддистського храмового малярства й мистецтва в цілому на прикладі комплексу печер Дуньхуану.

Ключові слова: Дуньхуан, храмове малярство, фреска, донаторський портрет, репрезентація, типологія, композиція, іконографія, стилістика.

ABSTRACT

Wang Min. Donators' Cycle in the Murals of the Temple Complex of the Dunhuang Caves: Typology, Composition, Iconography, Stylistics. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy (Ph.D) in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2021.

This research work focuses on the features of the system of donator's rank in the murals of Buddhist temple complex of caves in Dunhuang during the whole time of its existence. The issues of historical and cultural context, typology, composition, iconographic canon and stylistic characteristics of donator's portraits as a separate cycle and genre of fresco painting associated with the Chinese artistic tradition are brought to light.

The donator's portrait is a depiction of real historical figures, which provided financial assistance for the construction and decoration of sacred buildings. The world artistic practice of the Middle Ages showed that the portraits of patrons were a reflection of historical, cultural, national-ethnic and ceremonial-religious principles of society and demonstrated its social structure, revealed the status stratification. In the Chinese tradition, portraits of sacrificers were an integral part of the iconographic program of the paintings in the interior decoration of Buddhist temples.

A significant number of these images are located in the temple complex of Dunhuang Caves, which is one of the largest historical monuments of the medieval China. The study of the historical and cultural heritage of this complex is carried out in connection with the need to understand the traditions of past ages, which realizes striving for preserving the cultural wealth of the nation. The problem is perceived in the context of the historical development of medieval fresco painting – from the reign of the Northern Liang dynasty (IV century) to the end of the Mongol Yuan dynasty (XIV century). The coverage of this period gave an opportunity of

comprehensively analyze of the evolution and specifics of the donator's portrait in the context of intercultural ties and national traditions.

The study of the historiography of the work gives causes to assert that presently in history of modern art there is a lack of generalizing broad works dedicated to the analysis of the cycle of donator's portraits in the system of fresco painting of Dunhuang Grottoes. All this determines the relevance of this study.

The object of research is donator's rank in the frescoes of the Chinese temple complex of Dunhuang Caves, *and the subject* is typological characteristics, compositional structure, iconographic and stylistic features of the sacrificer's portrait in the system of fresco paintings in Dunhuang.

The thesis considers the place and role of donator's portraits in the system of fresco paintings of Dunhuang Caves, the issues of individualization and personification of images of historical figures were investigated; the compositional methods of arranging portraits of donors in the general structure of paintings of Dunhuang Grottoes were caught out and the changes in the representation of this plot during the whole period of Dunhuang's existence were found out; the stages of development, iconography, formal and stylistic principles of donator's portraits as a separate cycle and genre were determined; a comprehensive systematization of disparate material on the reflection of the donator's rank in the paintings of Dunhuang was made; the research of the social type of protectors was expanded and the dependence of the scale of the portrait on the social position of the patron was demonstrated; the consideration of national, ethnic and cultural features in the representation of this cycle of secular figures was carried out.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references and applications (tables and album of the images).

The first chapter presents the results of the analysis of specialized literature, provides the source base and substantiates the research methods. The problem includes general theoretical scientific works on the history of Chinese culture. It allowed considering the influence of Buddhism on the formation of the specifics of Chinese medieval culture, that contributed to the construction of numerous temples,

which became the pivots of artistic traditions, especially frescoes. It is noted that in the frescoes of the Dunhuang Caves, among the votive images, there were scenes from secular life and portraits of donators. Such personages were identified by the signatures in the cartouche near the image and/or by the costume of the person.

It is noted that the Dunhuang Grottoes were severely damaged by various external factors, which led to a large-scale campaign for their conservation and restoration of artistic artifacts. Virtual inspection and reconstruction of frescoes has become possible due to the usage of modern computer technology of 3D-scanning and modeling.

The specificity of the topic of this research work defined the formation of *research methods*, which are based on a combination of general scientific research methods (theoretical and empirical) and special methods of art analysis (historiographical review; historical-comparative analysis; artistic-historical method and formal-stylistic analysis). Comprehensive application of these methods allowed to analyze the historical and cultural context of the donator's rank in the fresco ensemble of Dunhuang, to identify the typology and social type of images, to determine the compositional arrangements of portraits of benefactors in the mural system, to designate iconography, to study their stylistics and plastic character.

The second chapter compares the Buddhist and Christian iconographic traditions in the representation of a series of donator's portraits and clarifies universal compositional techniques of such image: the multi-figure compositions with characters in horizontal rows or with complex layering of figures on each other (in images of retinue or servants); the flatness of figures; the lack of aerial perspective; the location of donator's figures on both sides of the main sacred image. There were defined the main differences in the display of this plot, such as: style, level of detail, number of portraits of benefactors, technique and image of halos (different shape, color, angle, number of elements and purpose).

It is noted that similar pictorial techniques in the murals of Byzantine and Buddhist sacred buildings indicated a certain universality of human perception,

understanding and reflection of philosophical concepts. The important fact is following the ethnic, cultural and religious traditions.

It has been determined that in Dunhuang's donor portraits was shown an intention to the naturalistic representation of costume elements and image resemblance to a specific person. That gives them not only artistic, but, above all, historical and representative value. The study of donator's portraits provided an opportunity to see the change in fashion for formal attire, hairstyles and jewellery, to identify the social affiliation of the patron by the nature of the attributes and details of the image. It was found that the most numerous among the portraits of donators are images of members of the royal dynasties with a retinue, representatives of aristocratic circles accompanied by servants, monks, officials, nobles and their families.

The compositional analysis of the murals in Dunhuang Grottoes has shown that the representation of the donator's rank has gone from the inscription and numerical images of small unified figures to large-scale individualized portraits and huge processions of hundreds of people. The compositional schemes of the ~~donor~~ donator's portraits locations in frescoes of Dunhuang Caves were revealed: in the lower register of the mural, in the middle part of the painting and in the upper part of the walls (above the door portal). Changing the scale of images and their location indicates an increasing influence of donors.

In the third chapter it is ostended that in the plasticity of the Buddhist artistic tradition there was an aspiring for personalization, realism and detailing. The individualization of donator's portraits shows not only the growth of the skill of medieval Chinese artists, but also aims to emphasize their significance, social status and striving to be remembered by descendants, leave a trace in history.

The iconography of the donator's figures, their poses and attributes testify the usage of the motive for praying to the deity. The female images are often emerged in the cycle. They demonstrated the fashion of the time. If the images of the Tang Dynasty had showed the flourishing of Chinese artistic traditions, then later, when Dunhuang came under the influence of non-Khan rulers, this was reflected in the

relevant images of protectors. But all the influences are combined into one multicultural space of Dunhuang, which, owing to the benefactor's portraits, became the embodiment of the great Chinese culture of the Middle Ages.

The analysis of the donor rank of Dunhuang's frescoes allowed to classify the portraits of donators by:

- cultural and social characteristics (*by social status*: representatives of the ruling dynasty, aristocracy and nobles, foreign ambassadors, military leaders, sages, monks, nuns and commoners; *by national, ethnic and cultural characteristics*: Khans, Tibetans, Uighurs (Khotans, Turfans) Mongols, Kazakhs, Xianbei, Sogdians; *by gender*: male and female);

- structural and compositional features (*by number of figures*: single and multi-figure; *by scale*: the smallest images in the composition (compared to sacred scenes), medium-sized portraits (equal to bodhisattva figures) and large-scale images; *by location*: lower register, middle part painting and at the top of the walls (above the door portal);

- iconographic and formal-stylistic features (*according to the degree of individualization*: inscriptions with the name without a portrait drawing, unified portraits, typed images and portraits with detailed personification; *by level of detailing*: generalized paintings (up to the Tang period) and portraits with a high level of detailing; *by the nature of the pictorial manner*: planar images (dominant linearity, combination of linear pattern with colour silhouette) and three-dimensional images (attempts at three-dimensional modelling of the shape).

A study of the cycle of donor portraits in Dunhuang's murals provided an opportunity to identify *the basic principles of their representation*:

- *the principle of individualization and personification*. It is implemented through the methods of reflecting of the national-ethnic and cultural features (facial features, the nature of the national dress, symbols), as well as through inscription indicating the name of the patron, his origin and virtues;

- *the principle of representation of social status*. It is incarnated through the scale of the image (according to the hierarchical position of the donor) and the

modelling of attributes and ornaments that indicate the status of the donator (for example, crown);

– *the principle of emotional colouring*. It is traced in group portraits, where contributors are depicted with lively facial expressions and dynamic gestures. In single portraits of donators their faces, figure, gestures and facial expressions express calm, mental balance and religious devotion.

The wide variability of the linear pattern, different colour schemes and approaches to the representation of donator's figures in Dunhuang's frescoes indicate the growing level of artistic skill of medieval Chinese artists and increased attention to the donator's cycle as a whole. It is determined that in the period of the early Northern dynasties the images of donators played a secondary role and were presented in the form of typified figurative friezes, then in the later period of development of Dunhuang murals, the portraits of protectors became one of the most important plot cycles of frescoes. This is confirmed by the increase in the scale images, and the growth of the level of individualization and personification with an emphasis on national and ethnic features and social status, and attempts to model the three-dimensional shape.

We conclude that the analysis of the donator's cycle of paintings that provides the widest range of information about Chinese culture of the Middle Ages and discovers the phenomenon of Buddhist temple painting and art in general on the example of the Dunhuang cave complex.

Keywords: Dunhuang, temple painting, fresco, donor portrait, representation, typology, composition, iconography, stylistics.

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван М. Світські постаті в сакральному просторі: портрети донаторів у розписах Дуньхуана. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 5. С. 60-71.

2. 汪旻 《志愿者在敦煌佛教的山洞和基督教拜占庭帝国的教堂 : 比较方面》. 《艺术殿堂》 (杂志主编 : 刘桂香). 吉林省延吉市 是由中华人民共和国新闻出版总署、- 刘桂香。2019. № 3. 页面. 5 [Ван Мінь Донаторський чин у розписах буддійських печер Дуньхуану та християнських храмів візантійської традиції: порівняльний аспект. *Храм мистецтв*. (Ред. Лю Гуйлян). Яньцзи: Головне управління преси та видавництв Китайської Народної Республіки– Женьмінбянь, 2019. № 3. С. 5] (Китайською мовою)

3. Wang M. The Problem of Individualization of Donor Portraits in the Cave Paintings of Dunhuang Grottoes. *Arta. Seria Arte Vizuale, Arte Plastice, Arhitectură*. (red. șef. Mariana Șlapac). Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2020. Serie nouă. Vol. XXX, nr. 1. P. 155-161. (doi.org/10.5281/zenodo.3938713). (**Scopus**) (Англійською мовою)

4. Ван М. Портрети донаторів у храмових розписах Дуньхуану: національно-етнічні та культурні ознаки. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2020. Вип. 31. Т. 1. С. 172-179.

5. Котляр Е.А., Ван М. Иконография донаторского чина в росписях буддистского храмового комплексу Дуньхуан. *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna*, 2021. № 1. С. 10-14.

ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ
НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Котляр Е., Ван М. Опыт исследования межкультурных связей в китайской и еврейской художественной традиции: мотив трех зайцев в круге в росписях пещер Дуньхуана и синагог Восточной Европы. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion*. Edition XII. International Scientific Conference, Chisinau, May 28-29, 2020. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2020. С. 44.

2. Ван М. Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства. *Сьомі Платонівські читання*: тези доп. міжнар. наук. конф. пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвяченої 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА, Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 23 листопада 2019 р. Київ, 2020. С.184-185.

3. Ван М. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану). *Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір*: тези доп. міжнар. наук.-пр. конф., Харків, ХДАДМ, 15 листопада 2019 р. Харків, 2019, С.14-16.

4. Ван М. Сакральний мотив трьох зайців у колі, як приклад міжкультурних та міжконфесійних зв'язків. *Мистецька освіта в Україні і світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність*: тези доп. наук.-теор. конф. проф.-викл. скл., аспір. і здоб. ЛНАМ, Львів, Львівська національна академія мистецтв, 20 листопада 2019 р. Львів, 2019. С.70-71.

5. Wang M. The Problem of Individualization of Donor Portraits in the Cave Paintings of Dunhuang Grottoes. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion*. 11th edition: *From Knowledge to Safeguarding and Conserving*. International Scientific Conference, Chisinau, 29-31.10.2019. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2019. P. 135-136.

6. Ван М. Розвиток донаторського чину у розписах печер Дуньхуану. *Шості Платонівські читання: тези доп. міжнар. наук. конф. пам'яті академіка Платона Білецького, присвячені 20-річчю від дня смерті П.О. Білецького, Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 24 листопада 2018 р. Київ, 2019. С.176.*

7. Ван М. Образи апсар у розписах печерного комплексу Дуньхуан. *Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи»: збірник статей. 18-19 жовтня 2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 16-18.*

8. Ван М. Культурные влияния в росписях буддийского пещерного комплекса Дуньхуан. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion. 10th edition: Through Science, to Cognition of National Heritage. International Scientific Conference, Chisinau, 30-31.05.2018. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2018.*

9. Ван М. Портретна галерея донаторів у розписах печер Дуньхуану. *Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підс. роб. 2017/2018 навч. року : зб. ст. 25 травня 2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 10-12.*

10. Ван М. Мотив путешествия по Великому Шелковому пути в росписях пещер Дуньхуана. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи : зб. мат. міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. скл. і мол. учених в рамках ІХ Міжнар. форуму «Дизайн-освіта 2017», Харків, ХДАДМ, 9-12 жовтня 2017 р. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 133-136.*

11. Ван М. Культурно-художня спадщина Дуньхуана та етапи її вивчення. *Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підсум. роб. 2016/2017 навч. року: зб ст. 17 травня 2017 р. ХДАДМ. Харків, 2017. С. 13-15.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	10
1.1. Дуньхуан як явище буддистської культури у науковому дискурсі ...	10
1.2. Донаторський портрет у наукових студіях вивчення розписів Дуньхуану: історіографія та стан дослідженості теми	27
1.3. Джерельна база та методи дослідження	40
Висновки до першого розділу	47
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ	
ДОНАТОРСЬКОГО ЧИНУ У РОЗПИСАХ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНА.....	51
2.1. Донаторський чин у світовій традиції храмового малярства: порівняльний аспект	51
2.2. Портрети донаторів у типологічній структурі розписів Дуньхуану....	62
2.2.1. Від світського до сакрального: донатори в сюжетній структурі розписів	62
2.2.2. Донаторський чин серед світських сюжетів. Соціальна типологія жертводавців	79
2.3. Композиційні схеми та прийоми розташування донаторського чину у системі розписів Дуньхуану	91
Висновки до другого розділу	98
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДОНАТОРСЬКОГО	
ПОРТРЕТУ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ, ІКОНОГРАФІЯ ТА	
СТИЛІСТИКА.....	103
3.1. Еволюція донаторського портрету в розписах Дуньхуану	103
3.1.1. Етапи та форми репрезентації донаторів: від інскрипцій до індивідуалізованих портретів	103

3.1.2. Національно-культурні ознаки донаторів як прояви міжкультурного діалогу	113
3.1.3. Особливості чоловічого та жіночого портретів донаторського чину.....	124
3.2. Іконографія донаторського чину: етапи формування канону	129
3.3. Формально-стилістичні засади донаторського портрету	136
3.3.1. Живописні принципи та стилістика фресок Дуньхуану	136
3.3.2. Лінійність у художньо-пластичному трактуванні образів жертводавців	146
3.3.3. Світлотіньове моделювання та колористика портретів	150
Висновки до третього розділу	155
ВИСНОВКИ	158
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	165
ДОДАТКИ:	
ДОДАТОК А. АНАЛІТИЧНІ ТАБЛИЦІ	196
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	212
ДОДАТОК В. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	329
ДОДАТОК Г. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ	335
ДОДАТОК Д. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ	338

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. За часів середньовіччя у сакральних спорудах різних конфесій поряд з вотивними образами зображалися портрети донаторів (жертводавців, меценатів, дарувальників), які надавали кошти на будівництво та оздоблення храмів. Донаторський чин був розповсюдженим циклом у системі храмового малярства, прослідковувався у традиціях багатьох конфесій та зустрічався в живописі, скульптурі та декоративно-прикладному мистецтві. Популярність портретних репрезентацій донаторів пов'язувалась із уявленням про богоугодність меценатства, що обумовило прагнення людей до демонстрації побожності та призвело до окремої традиції спонсорування будівництва сакральних споруд та оздоблення внутрішнього простору. Означений процес сприяв збільшенню статусності донатора, а портретне зображення мало увічнити особистість донатора та його родини.

Поміж буддистських храмових комплексів часів середньовіччя, найбільша кількість портретів донаторів – 9000 зображень, – представлена у печерах Дуньхуану. Дослідження цього живописного циклу у стінописі покликане відслідкувати зміну традицій у репрезентації світських постатей, розглянути еволюцію художньої майстерності китайських художників та систематизувати розрізнені відомості про даний цикл фресок.

Буддистський храмовий комплекс печер Дуньхуану, який також відомий як «Печери тисячі Будд», складається з кількох груп гротів, а саме: Могао (Цяньфодун), Сіцзяньфодун, Дунцзяньфодун та Угемяо. Поміж цих комплексів, саме печери Могао вирізняються за кількістю гротів (735 печер), виокремлюються завдяки різноманіттю та якості збережених артефактів (2000 розмальованих скульптур, 45000 кв. м. розпису). У 1987 році печери Дуньхуану було занесено до Списку пам'яток світової культурної спадщини ЮНЕСКО як визначні пам'ятки буддистського мистецтва. Фрески цього комплексу є одним з найхудожніших явищ середньовічного мистецтва Китаю, на прикладі якого можна простежити тисячолітню (з IV по XIV ст.) еволюцію, з IV по XIV ст.

Дослідження артефактів Дуньхуану є напрочуд актуальним наразі, коли проблема осмислення творчої спадщини минулого особливо гостро постала перед вченими Китаю, які прагнуть зберегти культурне багатство країни. Фрески Дуньхуану відобразили усі особливості еволюції китайського художнього мислення на різних етапах середньовіччя, багатовікову історію краю. Скальні храми, завдяки унікальності збереження пам'яток культури, дозволяють проаналізувати історію буддизації Китаю, дослідити розвиток сакральної архітектури, скульптури та малярства.

Серед аспектів, що визначили актуальність цього дослідження, слід виокремити соціально-політичні умови сьогодення, відкритість держави для економічних і культурних контактів, підвищення інтересу до Китаю в багатьох країнах. Відповідно і значення такої пам'ятки світового значення як стінопис печер Дуньхуану важливе не тільки з мистецтвознавчих, а й з геополітичних позицій. Крім того, храмове малярство Дуньхуану не залишилося лише пам'яткою старовини – сучасні архітектори і митці використовують стінопис як важливий декоративний компонент формування образу громадських будівель. Дослідження історії та зміни підходів до репрезентації зображень жертводавців є також взірцем зростання соціальної ролі світських осіб у буддистському просторі та формування такого живописного жанру як портрет.

Таким чином, відображення світських постатей у сакральному просторі є зрізом історико-культурних, соціальних та мистецьких процесів і змін, що відбувались у середньовічному суспільстві Китаю.

Хоча китайські вчені ґрунтовно вивчають різноманітні проблеми стінописного декору у печерах Дуньхуану, всебічний розгляд фрескового живопису, зокрема донаторського портрету, не був предметом окремого дослідження. Тому важливими тут є і питання художньої мови розписів, насамперед, типологічних та композиційних засад, іконографічного канону та стилістичних особливостей портретів жертводавців, так само, як і їхньої ролі у втіленні духовно-естетичних ідей через мистецтво і створенні художнього

образу у внутрішньому просторі печер Дуньхуану. Все це обумовлює **актуальність** даного дослідження та його широкі перспективи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри теорії та історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв і тематикою держбюджетного дослідження «Образотворча мова як засіб побудови художнього образу у візуальному мистецтві» (реєстраційний № 0117U001522, 2017-2019 рр.).

Мета дослідження полягає в аналізі донаторського циклу розписів у системі фрескового живопису печер Дуньхуану. Для досягнення зазначеної мети були визначені **основні завдання дослідження**:

– дослідити наукову літературу, історіографію та стан вивчення теми дисертації, сформувані джерельну базу та систематизувати матеріали дослідження, виявити актуальні проблеми в даній галузі мистецтвознавства;

– визначити типологічні й художні характеристики донаторського портрету в розписах печер Дуньхуану у світовому контексті храмового малярства на підставі порівняння цього мотиву у буддистському та християнському, зокрема, візантійському зображальних канонах;

– визначити місце та роль донаторського чину в сюжетній структурі розписів печер Дуньхуану, окреслити соціальні типажі жертводавців та визначити композиційні прийоми їхнього розташування в системі розпису;

– дослідити етапи розвитку, зміни художніх якостей та канонічних ознак донаторського портрету за правління різних імператорських династій упродовж усієї історії Дуньхуану;

– прослідкувати розвиток індивідуалізації зображень дарувальників як історичних постатей, окреслити національно-етнічні риси та культурні ознаки в портретах донаторів, визначити іконографію цього чину в системі розпису;

– дослідити формально-стилістичні засади донаторського портрету у середньовічному живописі Китаю, їхню живописну та графічну мову,

зображальні прийоми та колористику, здійснити підсумкову класифікацію портретів жертводавців у фресках монастирського комплексу Дуньхуан;

– окреслити перспективні напрямки подальших досліджень.

Об'єктом дослідження є донаторський чин у стінописі китайського храмового комплексу печер Дуньхуану.

Предмет дослідження – типологічні характеристики, композиційна структура, іконографічні та стилістичні особливості донаторського портрету у системі фрескового живопису Дуньхуану.

Межі дослідження: *Хронологічні межі дослідження* охоплюють період середньовіччя із часів Північної династії Лян (IV ст.) до кінця доби правління монгольської династії Юань (XIV ст.).

Територіальні межі визначені специфікою роботи та охоплюють територію середньовічного Китаю, що включає Дуньхуан – місто-оазу провінції Гансу на сході пустелі Такла-Макан, а також комплекс печер Могао, розташований у 25 км на південний схід від Дуньхуану.

Матеріали дослідження: монографії, статті у фахових та періодичних виданнях, дисертації, статті та ілюстрації з електронної мережі Інтернет та фотографії печер Могао, зроблені автором під час натурних досліджень.

Методи дослідження. Робота базується на загальнонауковому принципі історизму і комплексному підході, що об'єднав методи загальнонаукового пізнання: емпіричні (методи обстеження, вивчення та узагальнення) та теоретичні (аналіз, синтез, порівняння, конкретизація, індукція, дедукція, аналогія, абстрагування та узагальнення), а також методи спеціального мистецтвознавчого аналізу. Методологічні засади дослідження ґрунтуються на спеціальних методах історіографічного, історико-порівняльного, художньо-історичного, образно-стилістичного та формального аналізу. Комплексне застосування цих методів дозволило проаналізувати історико-культурний контекст створення донаторського чину у фресковому ансамблі Дуньхуану, виявити типологію та соціальний типаж образів, визначити композиційні прийоми розташування портретів жертводавців в системі стінопису, виявити

іконографію, дослідити стилістику та пластичний характер донаторських портретів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

– *уперше* розглянуто донаторський чин розписів Дуньхуану у світовій традиції храмового малярства;

– досліджено питання індивідуалізації та персоніфікації зображень історичних постатей у системі розписів печер Дуньхуану;

– виявлені композиційні прийоми розташування портретів жертводавців у загальній структурі розписів та досліджено зміни у репрезентації даного сюжету протягом усього періоду існування Дуньхуану;

– визначено етапи розвитку, іконографію та формально-стилістичні засади портретів меценатів як окремого циклу та жанру;

– здійснено комплексну систематизацію розрізненого матеріалу щодо відображення донаторського чину у розписах Дуньхуану;

удосконалено уявлення про місце і роль донаторських портретів у системі фрескового живопису буддистського храмового комплексу печер Дуньхуану;

набуло подальшого розвитку дослідження соціального типажу донаторів, розгляд національно-етнічних рис і культурних ознак у репрезентації даного циклу світських постатей.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона дає цілісне, науково обґрунтоване уявлення про образно-стильову еволюцію донаторського портрету в китайському храмовому живописі IV – XIV ст.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів дисертації у навчальному процесі: в лекційних курсах з історії мистецтва, монументального та сакрального живопису, при розробці навчально-методичних посібників і програм теоретичних курсів з портретного мистецтва і китайського сакрального стінопису. Вони можуть стати теоретичною базою для практичної підготовки митців у ВНЗ України та Китаю.

Особистий внесок здобувача. Автором досліджена еволюція донаторського чину у стінописі храмового комплексу печер Дуньхуану протягом

IV – XIV ст. з позиції місця цього циклу в світовій середньовічній традиції храмового малярства та системі розписів даного комплексу, соціальній типології образів та композиційних прийомів розташування циклу у загальній структурі розписів, художніх властивостей, формально-стилістичних засад, іконографії та стилістики портретів жертводавців. Головні результати отримані автором особисто. У статті, присвяченій іконографії донаторських портретів Дуньхуану (стаття № 5), та у тезах конференції щодо порівняння китайської та єврейської художньої традиції (тези № 5), підготовлених у співавторстві з канд. мист., проф. Є. Котляром, автором безпосередньо систематизовані за типовими ознаками портрети донаторів (стаття); а також розглянуто китайський досвід, іконографію та семантику спільних сюжетів на прикладі розписів Дуньхуану (тези).

Апробація результатів дослідження відбувалась на 11-ти всеукр. і міжнар. наук.-практ. конф.: Міжнар. наук. конф. «Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion» (Кишинів, Інститут культурної спадщини Академії Наук Молдови, 28-29.05.2020), доповідь *«Опыт исследования межкультурных связей в китайской и еврейской художественной традиции: мотив трех зайцев в круге в росписях пещер Дуньхуана и синагог Восточной Европы»*; Міжнар. наук. конф. «Сьомі Платонівські читання» пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998) (Київ, НАОМА, 23.11.2019), доповідь *«Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства»*; Міжнар. наук.-практ. конф. «Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір» (Харків, ХДАДМ, 15.11.2019), доповідь *«Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану)»*; Міжнар. наук.-теор. конф. проф.-викл. скл., асп. і здоб. Львівської національної академії мистецтв «Мистецька освіта в Україні і світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність» (Львів, ЛНАМ, 20.11.2019), доповідь *«Сакральний мотив трьох зайців у колі, як приклад міжкультурних та міжконфесійних зв'язків»*; Міжнар. наук. конф. «Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion: From Knowledge to Safeguarding and Conserving» (Кишинів, Інститут

культурної спадщини АН Молдови, 29-31.10.2019), доповідь «*The Problem of Individualization of Donor Portraits in the Cave Paintings of Dunhuang Grottoes*»; Міжнар. наук. конф. «Шості Платонівські читання» пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998) (Київ, НАОМА, 24.11.2018), доповідь «*Розвиток донаторського чину у розписах печер Дуньхуана*»; Міжнар. наук.-пр. конф. «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи», (Харків, ХДАДМ, 18-19.10.2018), доповідь «*Образи ансар у розписах печерного комплексу Дуньхуан*»; Міжнар. наук. конф. «Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion: Through Science, to Cognition of National Heritage (Кишинів, Інститут культурної спадщини АН Молдови, 30-31.05.2018), доповідь «*Культурные влияния в росписях буддийского пещерного комплекса Дуньхуан*»; Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підсумк. роб. 2017/2018 навч. року (Харків, ХДАДМ, 25.05.2018), доповідь «*Портретна галерея донаторів у розписах печер Дуньхуану*»; Міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. скл. і мол. уч. «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» в рамках ІХ Міжнар. форуму «Дизайн-освіта 2017» (Харків, ХДАДМ, 9-12.10.2017), доповідь «*Мотив путешествия по Великому Шелковому пути в росписях пещер Дуньхуана*»; Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підсумк. роб. 2016/2017 навч. року (Харків, ХДАДМ, 17.05.2017), доповідь «*Культурно-художня спадщина Дуньхуану та етапи її вивчення*».

Публікації. Основні положення дослідження були оприлюднені у 15 наукових публікаціях: 5 з них – у фахових виданнях (1 – у виданні, що входить до бази Scopus, 2 – включені до переліку МОН України, 2 – у закордонних наук. виданнях (Китай, Австрія), 11 – у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура і обсяг роботи. Робота містить вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел (279 позицій), аналітичні таблиці (14 позицій) та ілюстрації (129 арк. з 222 іл. на 115 стор.), список публікацій та апробацій результатів дослідження. Загальний обсяг роботи з анотаціями та додатками складає 356 стор., основний текст – 164 стор.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Дуньхуан як явище буддистської культури у науковому дискурсі

Донаторський портрет є зображенням реальних історичних осіб – дарувальників, жертводавців, меценатів, які надавали фінансову допомогу на будівництво та оздоблення простору сакральних споруд. Світова мистецька практика часів середньовіччя свідчить, що портрети донаторів були відображенням історико-культурних, національно-етнічних і обрядово-релігійних засад функціонування суспільства та демонстрували його соціальну структуру, розкривали статусні відмінності. У китайському фресковому живописі при оздобленні внутрішнього простору буддистських храмів невід’ємною частиною були портрети жертводавців. Репрезентація образів донаторів була пов’язана із історичним контекстом життя регіону, де мистецтво віддзеркалювало вплив світських та національних традицій.

Вагома кількість вищезначених зображень знаходиться у храмовому комплексі печер Дуньхуану, що є однією з найбільших історичних пам’яток середньовічного Китаю. Дослідження історико-культурної спадщини означеного буддистського храмового комплексу здійснюється у зв’язку з необхідністю осмислення традицій минулих епох, що реалізує прагнення до збереження культурного багатства нації.

Питанням збереження національних надбань Китаю та ґрунтовним дослідженням мистецьких артефактів Дуньхуану займаються як міжнародні наукові організації, так і спільноти китайських вчених, найвідомішою поміж яких є Науково-дослідницька академія Дуньхуану (敦煌研究院). Вона є установою загальнонаціонального значення та займає провідні позиції у світі в галузі аналізу, реставрації та оцифрування настінного живопису та скульптур, охорони руїн і здійснення розкопок. Важливим завданням академії є

збереження історичних пам'яток буддистського храмового комплексу Дуньхуану, що є об'єктом всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Для ґрунтового аналізу розписів храмового комплексу печер Дуньхуану стало необхідним розглянути не лише історію даного монастирського комплексу, а й художні особливості китайського мистецтва періоду середньовіччя та відслідкувати вплив буддистських традицій на мистецькі практики, зокрема живописне оздоблення сакральних споруд. Задля комплексного дослідження теми роботи виникла нагальна потреба у вивченні праць, які розкривають всі грані даної проблематики, а саме: робіт, присвячених буддизму та його розповсюдженню за кордонами Індії, насамперед, у Китаї; досліджень, що присвячені аналізу традиційної культури Китаю; праць, в яких проаналізовано особливості храмових споруд доби середньовіччя та їхнього оздоблення; досліджень міжкультурних зв'язків та впливу буддизму на архітектуру сакральних споруд Китаю; досліджень з історії комплексу Дуньхуан та аналізі характерних рис його оздоблення.

До питань, пов'язаних із традиційною культурою Китаю у своїх аналітичних працях зверталися: Бу Цзиньчжи [186], Ван Гоян [188], Гу Гуаньхуа [195], Лю Цзайфу та Лінь Ган [158], Лян Сумін [176], Чжань Лівень [187] та ін. Поміж європейських дослідників можна виділити роботи Л. Васильєва [19, 20], Е. Гомбріха [30], В. Малявіна [54], Д. Мунро [113], С. Фіцджеральда [79] та ін. В них відстежено вплив релігійних систем на формування китайської культури та цивілізації загалом, особливості національних обрядів та культів, взаємопроникнення і становлення таких віросповідань, як конфуціанство, даосизм та буддизм, вплив яких зумовив виникнення та розвиток особливого світосприйняття, типу релігійної свідомості.

Варіативність та розповсюдження релігійно-філософських вчень на території Китаю призвели до будівництва великої кількості культових споруд, які стали джерелом досліджень своєрідності китайської культури та традицій. Світова історія свідчить, що в окремі часи, зокрема за середньовічної доби, релігія задавала панівний вектор цивілізаційного розвитку. Науковець

Л. Васильєв зазначає, що протягом двох тисячоліть конфуціанство визначало китайську цивілізацію та формувало її унікальність, оскільки конфуціанство стало реакцією на соціальну та політичну кризу в країні та державною ідеологією Китаю. На формування особливого обличчя китайської цивілізації суттєво вплинули декілька факторів. По-перше, це відносна ізоляція країни від інших вогнищ цивілізації, де замкненість саморегулювальної системи обумовили формування власної ієрархії духовних цінностей, норм поведінки, мислення та сприйняття. Другим фактором збереження неповторності китайської цивілізації є тривалість і безперервність її існування, що сприяло збереженню традицій та розвитку національної самобутньої культури [19, с. 3-10]. Означені фактори втілились в об'єктах матеріальної культури, творах образотворчого мистецтва, що наразі спостерігається у чисельних збережених артефактах минулих епох.

Одним з найважливіших поворотів в історії розвитку китайської цивілізації стала поява такого релігійно-філософського вчення як буддизм, що прийшов у країну з Індії та асимілювався з місцевою культурою. За визначенням Л. Васильєва, під час сприйняття китайським народом буддизму відбувся процес його пристосування до інших умов існування, де прослідковується суттєвий вплив конфуціанства та даосизму. Починаючи з епохи Тан, буддизм став невід'ємною частиною релігійних вірувань в країні та набув свого розквіту. Однією із його найхарактерніших рис стала диференціація основних його аспектів вчення відповідно до соціального статусу мирян – неосвічених представників селянства та освіченої частини суспільства, переважно *шеньши* [19, с. 101].

Підтримка буддистського руху у Китаї здійснювалась завдяки діяльності донаторів, які надавали фінансову допомогу для будівництва, оздоблення та функціонування чисельних храмових споруд. Допомога ця не була анонімною, про що свідчать чисельні портрети жертводавців із персоніфікованими підписами. На особливий статус донаторського чину також вказує відображення у портретах центрального буддистського обряду – ритуалу

шанування. У храмовому стінописі жертводавців будь-якого соціального прошарку завжди змальовували орієнтованими обличчям до головного зображення (або скульптури) Будди. Дарувальників часто репрезентували із квітами у руках, що відображало ідею принесення добровільної пожертви. У печерних буддистських храмах представники аристократії китайського суспільства перетворювали гроти у власні сімейні храми, де репрезентувалась ідея спадкоємності родового благочестя.

Для простого народу магістральним поняттям буддизму була надія на полегшення страждань в цьому житті і отримання вічного блаженства у потойбічному, що призвело до розповсюдження поклоніння таким буддам і бодхісаттвам, як Гуаньїнь, Майтрея та Амітаба. Означені процеси зумовили появу великої кількості культів цих божеств, зведення храмів на їхню честь, написання спеціальних збірників молитов та складання різних повчальних розповідей. Проте, для верхівки китайського суспільства буддизм розкривався як, перш за все, філософська система світосприйняття [19, с. 101].

Вказані відмінності знайшли своє відображення й у оформленні внутрішнього простору буддистських храмів. Для задоволення потреб простих людей створювались численні деталізовані розписи, в яких змальовувались сцени із життя Будди та демонструвались різноманітні сакральні й світські сюжети. Окрім цього, суттєвий вплив на оформлення інтер'єрів буддистських храмів мали китайські можновладці, що призвело до розповсюдження портретів жертводавців, зображення яких змінювалось відповідно до зростання ролі донаторів у соціумі.

Питання впливу буддизму на розвиток образотворчого мистецтва було побіжно окреслено в роботі В. Малявіна, де поміж загальних відомостей щодо культури країни, автором розглядається питання створення портретних зображень у китайському живописі, який починає існувати як окремий жанр з I ст. н.е. Автор акцентує увагу на тому, що національні живописні традиції набули розвитку на півдні країни у V – VI ст. та втілилися у творчості таких митців як Гу Кайджи, Вей Се, Лу Таньвей, Чжан Сен'ю та ін. В. Малявін

ззначає, що саме буддизм з його іконографічною школою надав поштовх для розвитку живопису, основні закони якого були сформульовані вченим Се Хе: суголосність енергій у живому русі; дотримання пропорційності при роботі пензлем; вірність образу в передачі форм; відповідність єству речей у нашаруванні кольорів; правильний порядок в розташуванні предметів; передача істини у відтворенні картин стародавніх [54, с. 470-472], [69], [87].

Аналіз особливостей живописних традицій середньовічного Китаю спирається на розуміння загальнокультурного фундаменту, яким стало таке релігійно-філософське вчення як буддизм. З другої половини ХІХ ст. вивчення китайського буддизму, як частини буддології, набуло самостійності, чому посприяли праці Д. Едкінса [103], де Гроота [111], а пізніше – С. Ольденбурга [57-61], О. Розенберга [66, 67] тощо.

Поширення буддизму на території Китаю було б неможливим без перекладу сакральних текстів китайською мовою. Аналіз історії перекладів буддистської літератури було здійснено у дослідженні Ван Тяньюня [138].

Особливу увагу китайському буддизму, дослідженню його доктрин та сакральних текстів приділяли японські буддологи, серед яких найзнаковішими та найгрунтовнішими є монографії Д. Судзукі та С. Кацукі [73], Зенрю Цукамото [136], які працювали у першій третині ХХ ст. Історії становлення буддизму в Китаї присвячено велику кількість наукової літератури. Серед китайських дослідників означене питання розглядали Ван Тяньюнь [138], Гао Гуаньжу [198], Лай Юнхай [140], Ма Тяньсян [154, 155], Ін Шунь [153], Сюй Ліхе [170], Тан Юнтун [162], Хун Сюпін [152], Фен Лін'юй, Чен Ян, Су Цянь [197] та ін.

В аспекті комплексного дослідження становлення китайського буддизму важливу роль відіграють етнографічні та літературознавчі праці, в яких розглядаються питання міфології та фольклору з відображенням в них традицій, релігійно-філософських поглядів, звичаїв та особливостей побуду китайського суспільства. Означена тематика була розглянута в роботах Н. Абаєва [1], Т. Буркхардта [207], Д. Главєви [28], Г. Дюмулена [36], М. Єрмакова [40],

М. Кравцової [51], Т. Мкртичева [55], Є. Торчінова [76], О. Чебуніна [90], Л. Янгутова [95 96] та ін. Означені автори так чи інакше висвітлили багато питань проникнення і становлення буддизму в країнах Сходу, зокрема Китаю.

Проблематикою розповсюдження буддизму з Індії в інші країни займався Т. Мкртичев, який здійснив дослідження питання впровадження буддизму в країни Середньої Азії, що стали проміжною ланкою у культурних зв'язках Індії та Китаю.

Буддизм є однією з найдавніших релігійних систем, яка виникла в Індії у V – IV ст. до н.е. Серед регіонів, де буддизм отримав поширення та асимілювався із місцевими традиціями є, перш за все, країни Центральної Азії. Особливе місце даного регіону в історії буддизму визначається тим, що в процесі поширення вчення Будди було створено зв'язки між двома цивілізаціями – Індією, як батьківщиною буддизму, де вчення досягло своєї величі ще до н.е., та Китаєм – країною, в якій розквіт буддизму почався у період раннього середньовіччя.

Протягом першого тисячоліття існування буддизму конфесійне розмаїття (філософія хінаяни, махаяни та ваджраяни) відіграло важливу роль в житті азійських народів. Буддизм став невід'ємною частиною духовної культури та ідеології в різних районах Азії, а буддистське мистецтво було «істотним фактором художньої культури регіону в цілому» [55].

Проблематика проникнення буддизму з Індії та країн Середньої Азії на територію Китаю була розв'язана у дослідженні М. Єрмакова [40], в якому розглянуто даний процес крізь призму розвитку простонародних форм даного вчення. А науковець Л. Янгутов у своїх працях, аналізуючи перекладацьку та комерційну діяльність буддистських місіонерів, досліджував процес становлення праджня-арамитських традицій у Китаї, та докладно розглянув формування шкіл китайського буддизму і принципи їхнього вчення [95].

Серед великої кількості науково-аналітичного матеріалу з питання появи буддизму в Китаї необхідно відмітити узагальнену роботу О. Чебуніна, в якій автор зазначив, що вийшовши за межі Індії на початку нашої ери, буддизм у

Китаї зазнав великого впливу з боку багатой індійської культурної спадщини та витримав тривалий період адаптації та трансформації. В результаті даних процесів сформувалось якісно нове явище, що органічно вплелось до канви традицій китайської культури [90].

Розповсюдження буддизму на території Китаю почалось з діяльності торговців та місіонерів з Центральної Азії, які зі знаннями самого релігійно-філософського вчення поширили відомості стосовно побудови та внутрішнього оздоблення буддистських сакральних споруд. Важливу роль в процесі імплементації буддизму у китайський культурний простір зіграв Великий шовковий шлях, який простягався від Дуньхуану до центральної частини Китаю. Саме на Великому шовковому шляху розташовувались значні буддистські центри, які сприяли поширенню даного вчення [53, с. 112]. В означеному аспекті Дуньхуан постає як відправна точка поширення буддизму в Китаї.

Процес становлення буддизму в Китаї тривав близько 700 років, а розповсюдження та асиміляція даного філософсько-релігійного вчення призвела до того, що в період правління династії Тан (VII – IX ст.) буддизм став провідною духовною силою в країні та впізнаваним елементом китайської культури, що розповсюджувалась вже з Китаю до Японії та Кореї.

Серед невід’ємних сторін буддистського вчення, що визначали характер та всі царини суспільного життя, були філософія, мистецтво, наука та мораль. Буддизм, що являє собою інтернаціональне вчення та реалізується крізь національний світогляд, сформував буддистську цивілізацію, до якої входять країни Східної та Південно-Східної Азії. За визначенням О. Чебуніна, легкість виходу буддизму за межі Індії в інші країни пов’язана із відсутністю доктрини щодо мови його викладання. В одному з буддистських канонічних текстів наводяться наступні слова Будди: «Ви не повинні перекладати слова Будди на ведійську мову. Хто робить так, той чинить гріх. Я кажу вам, ... вчіть слова Будди кожен на своєму власному діалекті» [90, с. 10]. Цей постулат сформував

легкість поширення буддизму в новому середовищі і зумовив різноманітність його концепцій.

Трансформацію індуїстського буддистського мистецтва у китайське дослідник сакрального мистецтва Сходу та Заходу Т. Буркхардт називає алхімічним перетворенням. Автор зазначає, що буддистське мистецтво трансформувало космічну міфологію Індії в образи душевних станів. В роботі Т. Буркхардта докладно розглянуто витoki сакральних образів, що застосовуються у буддистському мистецтві, розкрито їхній зв'язок з релігійно-філософським контекстом. У своєму дослідженні автор наголошує на «необразотворчому» характері раннього буддистського мистецтва, де на скульптурних барельєфах Будду Шак'ямуні не зображено в людській подобі, а інтерпретовано через символіку. При аналізі пізніших зображень Будди Шак'ямуні, дослідник зазначає, що сакральний образ має універсальний характер та стає певним узагальненим зображенням [207].

Необхідно зазначити, що, на відміну від сакральних буддистських образів, у світських сюжетах чітко прослідковується прагнення до схожості з певною історичною фігурою. Персоніфікація портретних зображень якнайкраще виявилась у світських сюжетах настінних розписів, зокрема, у портретах донаторів. Один з найяскравіших прикладів варіативності портретних зображень було знайдено у фресковому живописі буддистського монастиря Дуньхуану, який є взірцем середньовічної храмової архітектури Китаю. Головний вхід у храмовий комплекс являє собою дев'ятиповерхову багатокарнизну пагоду, яка є візитівкою споруди. Головна печера комплексу Могао, об'єднує 492 сакральних приміщення монастиря, що знаходяться у гротах, вирубаних у скелі. Таке рішення монастирського комплексу обґрунтовує зацікавленість щодо його гармонійного включення у довкілля.

У храмовому комплексі печер Дуньхуану застосовано багатоярусну пагоду, яка виступає з площини скелі лише на половину. Означений комплекс є першим серед подібних ансамблів Китаю середньовічного періоду.

Декоративне наповнення монастиря вражає своєю насиченістю та різноманіттям, де головною з технік є фресковий живопис.

У пізніших буддистських храмових комплексах Юньгана і Луньменя активніше застосовується скульптурне наповнення простору. Дослідження цих комплексів в аспекті неподільного поєднання архітектури з їхнім скульптурним змістовно-декоративним наповненням вперше було здійснено шведським істориком О. Сиреном у першій третині ХХ ст. Тоді ж цим питанням займалась й А. фон Буллінг, яка досліджувала не лише фрески Дуньхуану, а й рельєфи і скульптури вищезазначених храмів Юньгана і Луньменя. У своїй роботі «Китайська архітектура від Хань до пізньої Тан» (1936 р.) автор виявляє чотири групи сакральних китайських споруд, а саме: баштові павільйони, ярусні вежі, пагоди та ступи. Дослідниця М. Козлова, базуючись на роботах вищезазначених науковців, розширює дану типологію, досліджує архітектурно-конструктивні особливості китайських пагод середньовічної доби [47].

У китайській буддистській мистецькій практиці прослідковується взаємозв'язок сакральної архітектури та навколишнього середовища. Означена концепція втілилась у створенні печерних монастирів і храмових комплексів, що органічно поєднувались з гірським ландшафтом. Такий підхід вплинув на те, що саме в архітектурі, у поєднанні філософії буддизму та мистецтва проявилися усі доктрини цього вчення. Для донесення ідей буддизму при оздобленні споруд майстри створювали різні скульптури, а поверхні стелі та стін прикрашали розписами на сакральні та світські сюжети. Саме тому дослідження історії та розвитку мистецтва Китаю є важливим для даної наукової роботи. Означеним питанням займалась низка східноєвропейських дослідників, серед яких можна відмітити роботи В. Белозьорової [6], Н. Виноградової [21-23], Є. Завадської [42-44], Т. Пострелової [62], Л. Сичева [75] та ін. Поміж китайських вчених, аналізом розвитку китайського мистецтва займались Ван Пін, Лі Канчежен та Чен Хуаен [254], Мо Лі [255], Гуй Сяоху [256], Янь Годун [163] тощо.

Ван Пін, Лі Канчежен та Чен Хуаен досліджують історію виникнення та особливості китайського мистецтва середньовічного часу. На основі аналізу національної міфології автори порівнювали китайські анімалістичні зображення, людські образи та фантастичні персонажі з античними, кельтськими та германськими прототипами [254]. Питання взаємовпливу китайського і західноєвропейського мистецтв після XVI ст. було здійснено у статті Мо Лі. Автор розглянув художні твори італійських, французьких та ін. майстрів, в яких прослідковується звернення до зображення китайських сюжетів, характерних персонажів, пасторальних сцен та ландшафтного середовища Китаю, що ознаменувало виникнення стилю шинуазрі у західноєвропейському мистецтві.

Питання впливу китайського традиційного мистецтва на світову культуру і мистецтво було розглянуто у статті Гуй Сяоху [256], в якій автор докладно аналізує запозичення китайських традиційних мотивів та сюжетів у західноєвропейських мистецьких творах (живописі, кераміці, тканинах).

Поміж східноєвропейських досліджень найбільш найузагальненішою працею з традиційного мистецтва Китаю є робота В. Белозьорової [6], в якій дослідниця розглянула художню традицію країни як цілісний культурний феномен, що володіє національною пластичною специфікою та унікальною історією. Авторка звертається до огляду базових принципів теорії китайського мистецтва та основних аспектів культури країни. В аналізі буддистського мистецтва і архітектури: храмів, пагод, гробниць та печерних храмових комплексів, В. Белозьорова зазначає, що у період VII – IX ст. активного розвитку набуває саме фресковий живопис. Середньовічними митцями розроблено складну іконографію, за допомогою якої відбулось поєднання китайського мистецтва з індійською візуальною культурою та символізмом. В. Белозьорова зауважує, що «розвитку символізму в Китаї перешкоджав натуралізм та історизм національного мислення. Норми зображень фантастичних персонажів в китайському мистецтві утворювались шляхом поєднання різноманітних конкретних ознак, які підтверджували реальність

образу» [6, с. 326]. Вона вказує на те, що саме завдяки буддизму в Китаї сформувався власний іконографічний комплекс, який визначав сакральну сутність образів.

Досліджуючи процес китаїзації буддистського мистецтва, авторка виявляє декілька етапів даного процесу, а саме:

– *перший етап* – переклад із санскриту на китайську мову сутр, що становлять основу іконографічної системи;

– *другий етап* – трансформація тексту у візуальну форму. На даному етапі вступила в дію національна пластична парадигма, яка блокувала неприйнятні для неї художні рішення;

– *третій етап* – заповнення індійської іконографії новим змістом, який відображав традиційні китайські цінності.

Дослідниця стверджує, що китайські митці навмисно змінювали буддистську іконографію через церковну цензуру або соціальне замовлення. В процесі китаїзації канонічні форми отримали синкретичну семантику, особливістю якої стало поєднання початкового та привнесеного. Виникло протиріччя між канонічною формою та змістом, що постійно змінювався. Індійський канон видозмінився на користь китайських змістів, що обумовило виникнення унікального національного стилю. До індійської іконографічної традиції входили: набір тілесних ознак довершеної особистості (кит. – «сян», на санскриті – «лакшан»); набір різноманітних поз тіла (кит. – «цзо», на санскриті – «асан»); набір жестів кистей рук (кит. – «інь», на санскриті – «мудр») та набір зовнішніх атрибутів (одяг, прикраси, зачіски). Для китайських майстрів найскладнішим було слідування набору «сян», до якого входили 32 первісних та 80 вторинних ознак, оскільки трансформовані форми людського тіла суперечили національним уявленням про красу. Це зумовило відхід від індійського канону та формування китайських традицій у буддистських зображеннях. Проте, безперечно, індійська іконографія привнесла в мистецтво Китаю нові пози, жести, відкрила пластику напівоголеного тіла, ввела

зображення німбів, ореолів і внесла різноманіття в дизайн ювелірних прикрас [6, с. 326-329].

Паралельно із дослідженнями загальнотеоретичного та історичного характеру, для нашої дисертації важливими стали праці зі спеціалізованих галузей та окремих питань мистецтвознавства, спрямованих на збереження національної ідентичності. Наприклад, Чжао Сіньсін [91] розглядав скульптури буддистського мистецтва, а Цзян Чунянь [88] – даоський стінопис (на основі аналізу монастиря Юнлегун). Цікавою є праця Цао Юе [85], який зробив порівняння фресок даосизму і православ'я XIV – XV ст. в Китаї та на Русі. Робота Хао Сяо Хуа [82], присвячена китайському портрету доби середньовіччя, є вузькоспеціалізованішою, але надає цікаву інформацію щодо творчості відомих тогочасних художників, особливої філософії у репрезентації портретних образів та манери виконання. Серед сучасних науковців слід відмітити праці Ген Чжижуна [26, 27], який досліджував еволюцію жіночого портрету у китайському живописі XX – початку XXI ст. на підґрунті середньовічних ідеалів жіночої краси, що були втілені й у портретах жінок-жертводавиць на стінах Дуньхуану.

Дослідженням мистецтва буддистських храмових печер північного Китаю займався Чжао Сіньсін, який аналізував оздоблення вищезазначеного храмового комплексу Юньган в період правління династії Північної Вей (386 – 534 рр.) [91]. Розглядаючи характер скульптурних композицій у різних храмових комплексах Китаю, Чжао Сіньсін зазначає, що пластична сила композицій відповідає певним технологічним удосконаленням, але в той же час специфіка кожного образу є унікальною. Це свідчить про бажання персоніфікації, перенесення у портретне зображення індивідуальних рис людини. Яскравим прикладом цього є відоме теракотове військо Цинь Ши Хуан-ді, що налічує 7000 скульптур з яскраво вираженим індивідуальним зображенням персонажів.

Автор зазначає, що у IV – VI ст. у Китаї спостерігається розвиток різноманітних видів скульптур та настінного малярства, яке було обумовлено

появою великої кількості печерних храмових комплексів. Означені культові споруди були оригінальними за своєю формою, масштабом та оздобленням. Це пояснювалося поєднанням традицій давньокитайського зодчества та нових тенденцій, пов'язаних з поширенням буддизму. Окрім печерних храмових комплексів поширеними стали пагоди, прототипом яких були індійські сакральні споруди – ступи (багатоярусні вежі). Для них було характерним розділення на яруси, м'яка кривизна лінії силуету та виражена архітектоніка. Основні відмінності китайських та індійських культових споруд проявляються у чіткості ярусного членування китайських зразків, скульптурній орнаменталі та складності архітектурних форм. Чжао Сіньсін підкреслює, що остаточне втілення буддизму у китайське суспільство відбулося до VI ст., коли по всій території держави почали будувати великі храмові комплекси, в яких жили ченці [91], [76, с. 18].

Розповсюдження буддизму на території Китаю та його гармонійне співіснування з іншими релігіями – даосизмом, конфуціанством, ісламом та християнством (католицизм та протестантизм) підкреслює особливість світогляду китайського суспільства та його толерантність. У середньовіччі провідна роль релігії визначалась відповідно до політичних настроїв правлячої династії. Цей вплив відбивався й у мистецтві, де стилістика відповідала художнім смакам еліт. За часів династії Вей буддизм набув статусу вчення, що консолідувало громадян та адаптувалось під реалії життя людей з огляду на важливість конфуціанських принципів *сяо*, що більш відповідали традиційним китайським ідеалам, уявленням і нормам суспільних взаємин [91, с. 48-55]. Саме у мистецтві виявився весь комплекс ідей буддизму, що найповніше реалізувалось в організації храмового середовища.

В період правління династії Північна Вей (386 – 534 рр.) спостерігався розвиток буддистського мистецтва, про що свідчить поява кам'яних (печерних) монастирів. Особливості внутрішнього оздоблення печерних храмів, а саме: оригінальність скульптурних композицій, пластичність рельєфу та різноманіття настінного живопису, є проявом принципів та закономірностей буддистського

мистецтва, визначеного світоглядною релігійно-філософською основою. При формуванні внутрішнього простору сакральних печерних комплексів стиль художнього образу семіотично визначався правилами зведення храмових споруд. В онтологічному аспекті просторовість художньо-образного трактування сюжету буддистських мотивів відображала духовну суть суспільства [91, с. 57-63].

Хоча зведення печерних храмових комплексів було розповсюдженим явищем, проте найбільшу кількість таких кам'яних гrotів було побудовано у Північному Китаї. Означені архітектурні споруди є справжніми скарбами буддистського мистецтва держави.

Образи буддистських сюжетів, що виникли на китайському ґрунті, були спричинені формою іконографічної системи раннього буддизму. Монументальність архітектурних форм та скульптурних композицій сформували прагнення до створення грандіозних сакральних комплексів. У період раннього середньовіччя (IV – VI ст.) у китайському мистецтві склалось характерне трактування буддистських сюжетів та виник ряд нових тем та образів, що яскраво виявилось в оздобленні храмових комплексів.

Розвиток буддизму та його впровадження у китайський культурний простір сприяли появі нових типів культових споруд з яскраво вираженими національними рисами, а саме: кам'яних печер, пагод та дерев'яних наземних храмів. Але саме скельні монастирі та храми стали феноменом нової сакральної архітектури. Найбільшими з них були комплекси в Юньгані, Луньмені (Луньміні), Майцзишані та Дуньхуані.

Як зазначалося вище, китайський буддизм нашарувався на вже наявні національні традиції країни, але, крім буддистських, у середньовіччі будувалися і даоські храми та монастирі, що було обумовлено політичними змінами у державі та приходом до влади людей з різною культурою, релігійно-філософськими поглядами та вподобаннями. У дослідженнях розписів даоського монастиря Юнлегун (XIII – XIV ст.) Цзян Чунянь підкреслював, що поширення буддизму і даосизму стимулювало інтенсивний розвиток стінопису

в храмах і печерних монастирях. Автор підтверджує, що у добу династії Тан спостерігалось активне будівництво даоських та буддистських храмів, які оздоблювали як професійні, так і народні митці [88, с. 11].

Аналізуючи фрески даоського храму Юнлегун (XIII ст.) у південній частині провінції Шаньсі, Цзян Чунянь відмічає високий ступінь їхньої збереженості, та, базуючись на аналізі художньої майстерності та техніки виконання, прирівнює фрески Юнлегун до розписів Дуньхуану. Порівнюючи означені сакральні комплекси, необхідно відзначити, що буддистський монастир будували протягом тисячі років (з IV по XIV ст.), що відбилось на характері внутрішнього оздоблення монастиря. У комплексі Дуньхуан прослідковується еволюція художньо-образної системи, а у храмі Юнлегун фрески є ансамблем, що відрізняється своєю монолітністю колористичного простору та специфічними особливостями композиційної побудови. Можливо, це пов'язано з коротким періодом – близько ста років – зведення храму. Кожна композиція в системі храмових розписів Юнлегун – це інтерпретація окремого даоського сюжету, низка яких пов'язана єдиною ідеєю. Художня мова цих розписів ґрунтується на традиційному мистецтві Китаю, де домінує контур та лінеарність. Стінопис доби Юань був результатом діяльності народних майстрів, які орієнтувались на високий рівень попередніх професійних митців, аналізували та інтерпретували їхні найцінніші та найфундаментальніші прийоми [88, с. 22-25]. Ці тенденції відчужаються і у розписах Дуньхуану, де фрески віддзеркалювали космос буддизму, а сюжетні композиції поєднали сакральні та світські мотиви.

Загалом, для образотворчого мистецтва доби середньовіччя, як у європейській традиції, так і на Сході, є характерним тісний взаємозв'язок з релігією. Твори мистецтва ставали візуалізацією постулатів тієї чи іншої релігійно-філософської концепції. Питання відображення зв'язків релігії та мистецтва цієї доби розглянуто у роботі Цао Юе, який здійснив порівняльний аналіз фресок даосизму та православ'я XIV – XV ст. Китаю та Русі. Автор зазначає, що мистецтво та релігія тісно пов'язані з духовною матерією та

пояснюють значення людського існування. Науковець підкреслює, що за доби середньовіччя релігія регламентувала духовне життя людей та керувала багатьма культурними формаціями, зокрема мистецтвом [85, с. 1-3]. На його думку, в релігійній культурі фресковий живопис відіграє роль інструменту духовного впливу на людей і стає не лишень прикрасою інтер'єру, а й відображенням певної релігійно-філософської доктрини. Художня та естетична виразність фресок характерна як для даоської, так і для православної традиції, і досягається завдяки низці образотворчих засобів, таких, як: лінія, силует та колористична гармонія. На підставі аналізу численних прикладів фрескового живопису Китаю та Русі доби середньовіччя, Цао Юе відзначає, що обидві мистецькі традиції мають багато спільних художніх методів. Це вказує на універсальність деяких культурних витоків, які спрямовані на прославлення спільних духовних основ світобудови. Серед художніх принципів православних та даоських фресок автор виділяє спільні: використання кольору, лінеарність та символізм зображальних елементів, наприклад, використання німбів, що розташовуються над головами святих та божеств і символізують божественне світло. У застосуванні перспективи та композиційних схем у фресках православ'я та даосизму цього часу також прослідковуються схожі риси, а саме: певна канонічність поз, розташування і різномасштабність фігур, наявність багатофігурних сюжетів, включення фонових елементів – ландшафту, архітектури тощо.

У своїй роботі Цао Юе виявив і відмінні риси у поглядах даосизму та православ'я. У даосизмі філософською основою є пізнання, в якому людина прагне вийти за межі своїх можливостей. Сюжетні композиції даоських фресок наближаються до реальності, а персонажі мають живий та натхненний вигляд. У православному малярстві, на противагу, переважає монументальність та урочистість образів, яким притаманне духовне наповнення: людина поєднує в собі тілесну і духовну сутності й уособлює єдність земного та божественного [85, с. 21-23]. Православні фрески канонічніші за, ніж даоські, яким властивий зв'язок із навколишнім середовищем, відсутність чітких та непорушних правил

зображення сакральних мотивів. Розписи даоських храмів мають певні риси світського живопису, що пов'язано із поєднанням народних традицій та впливу світських еліт. Необхідно відзначити, що в Китаї часів середньовіччя церква була відокремлена від державної влади та не мала такого впливу, як у християнському світі, де церква диктувала загальний вектор розвитку мистецтва.

Проте, незважаючи на схожі риси та відмінності православного та даоського настінного малярства, вони спрямовані на відображення перетвореного світу і прославлення духовних основ світобудови. Ця мета реалізується через застосування загальносвітових художньо-зображальних засобів та прийомів, що свідчить про універсальні культурні витоки світосприйняття [85, с. 24]. Принципи та якості даоського живопису також присутні і у буддистській традиції, що свідчить про наявність єдиних підходів до розписів означеної доби. Важливим фактом також залишається слідування національно-етнічним, культурним та конфесійним традиціям.

Одним з найяскравіших проявів національних традицій та відображенням культурної ідентичності є костюм, який має практично-утилітарну, соціальну, гендерну, естетичну та етичну функції [84]. Ці аспекти надали підґрунтя для розгляду наукових праць даної галузі мистецтвознавства, оскільки при дослідженні донаторських портретів аналіз костюмів допомагає ідентифікувати соціальний статус жертводавця та його національно-культурну приналежність.

Наприкінці ХХ ст. дослідженням стародавнього національного костюму у системі конфуціанських принципів займалися китайські вчені Шень Цунвень [180], Чжоу Сібао [160], Сунь Цзи [167]. Поміж сучасних науковців-синологів цим питанням займалися Гао Гуньмін [199], Чжоу Сюняє [159], Хуа Мей [184]. У роботах вказаних вчених здійснено комплексний огляд складових елементів традиційного китайського костюму, головних уборів та прикрас, наведені обрядові та ритуальні правила, що регламентували вид костюмів та характер прикрас. Еволюцію китайського традиційного костюму як знакової системи, яка відображає специфіку китайської картини світу, розглядає Хе Чжиюнь [84].

Аналіз соціокультурних кодів національного китайського костюму дозволив дослідниці встановити зв'язки космолого-онтологічних та антропологічних уявлень картини світу з конкретними формами, символами, емблемами та орнаментациєю національного одягу. Етапи розвитку китайського, насамперед ханського, національного костюму представлені у роботах Ван Вейді [182], Мень Хуей [191], Сунь Шипу [168], Хуан Ненфу [200] та Чень Цзюньцзюнь [194], які є узагальненішими науковими працями.

Поміж східноєвропейських дослідників означене питання розглядали Н. Бічурін [7], В. Малявін [54], Л. Сичев та В. Сичев [75] тощо. Окремо слід виділити праці, що надали роботі компаративістського досвіду. Перш за все, це дисертація С. Рибалко [65], де на прикладі близької до китайської, японської традиції розглядається традиційне вбрання як репрезентативна модель національної культури. Окрім цього, дослідження народного вбрання зовсім іншої, української традиції Г. Стельмащук [71] дозволило встановити і порівняти номінації та елементи декору китайського народного одягу. Слід також підкреслити важливість дослідження міжкультурного мистецького обміну, перш за все, європейського мистецького впливу на китайське мистецтво. Показово це розглядається у праці Є. Котляра та Ген Чжижуна на прикладі ролі відомого італійського мистця Джузеппе Кастільоне на формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису та відповідні зміни в ідеалі жіночої краси [50]. І хоча це відносилось до XVIII ст., подібні полікультурні впливи можемо спостерігати і за часів середньовіччя у розписах донаторського чину в Дуньхуані.

1.2. Донаторський портрет у наукових студіях вивчення розписів Дуньхуану: історіографія та стан дослідженості теми

Створення храмових печер є важливою складовою культури Китаю, бо окрім художніх якостей тут відображається прагнення до передачі духу буддистського вчення. Дуньхуан, який внесено ООН у перелік світової

культурної спадщини, було закладено у 353-366 рр. н.е. біля підніжжя гори Мініпашань. Храмний комплекс розташовано в 25 км на південний схід від міста Дуньхуан провінції Гансу на сході пустелі Такла-Макан [33, с. 108] (Іл.1.1, Іл.1.2, Іл.1.6 – Іл.1.11). Він будувався протягом тисячоліття (IV – XIV ст.), що вплинуло на характер і варіативність його внутрішнього оздоблення. Поява Дуньхуану пов'язана з легендою, згідно якої чернець побачив золотий світло і сяйво тисячі будд у горах, де згодом було збудовано монастир із великою кількістю статуй і розписів, що прославляють Будду.

Зазначимо, що *Дуньхуан* є узагальненою назвою для кількох груп печер, до яких входять гrotи: *Могао (Могаоку) або Цяньфодун* (Печери тисячі Будд); *Сіцзяньфодун* (Західні печери тисячі Будд, розташовані в самому місті Дуньхуан); *Дунцзяньфодун* (Східні печери тисячі Будд, які розташовані недалеко від Юйлін); печера *Угемяо* в повіті Аньси і печери п'яти храмів в повіті Суба [86, с. 19-21]. Поміж цих комплексів, саме гrotи Могао (Цяньфодун) є найбільш значущими за кількістю гrotів, різноманіттям та якістю збережених артефактів.

Печери гrotів Могао дуньхуанського комплексу являють собою вирубані у скелі гrotи, завдовжки 1680 метрів з півдня на північ, які розташовуються у декілька ярусів на висоті від 15 до 50 метрів. Загальна кількість печер складає 735, з яких 492 гrotи знаходяться у південній частині, де представлено понад 2000 розмальованих скульптур, 45000 кв. метрів фрескового живопису та 5 дерев'яних архітектурних конструкцій. Натомість, у північній частині комплексу розташовуються 243 печери. Невеликі розміри гrotів, відсутність декоративного оздоблення внутрішнього простору та залишки таких предметів як глиняне ліжко і димові труби свідчить, що означені приміщення слугували келіями для буддистських монахів [86, с.19]. Виникнення такого комплексу пов'язано із появою Великого шовкового шляху, коли активізація торгових відносин між різними країнами призвела до проникнення з Індії до Китаю релігійно-філософського вчення буддизм, що асимілювався з місцевими традиціями та культурою.

Історіографію та археологічні відомості про храмовий комплекс Дуньхуан представлено у статті І. Попової «Друга Російська Туркменська експедиція С. Ольденбурга (1914-1915)» [227], де йдеться про історію виникнення печер Могао, політичні трансформації Стародавнього Китаю та наводяться свідчення про перших європейців, які потрапили до даного монастиря. Попова зазначає, що першу експедицією до Дуньхуану здійснив англійський науковець А. Стейн, який під час відвідування Центральної Азії у 1907 р. вивіз з монастиря Дуньхуан понад 7 тис. манускриптів та художніх пам'яток, що наразі знаходяться у Британському музеї. У 1908 р. цей комплекс досліджував французький сходознавець П. Пелліо, який передав частину своїх здобутків китайським вченим та звернув їхню увагу на необхідність збереження історичної спадщини Дуньхуану [227] (Іл.1.4, Іл.1.5).

Зацікавленість культурою та традиціями Стародавнього Китаю була притаманна не лише західноєвропейській науковій спільноті, а й російським вченим. Ще наприкінці ХІХ ст. у 1879 р., під час першої тибетської експедиції, М. Пржевальський відвідав Печери тисячі Будд поблизу Дуньхуану, які охрестив «Чен-фу-дун». Але для східноєвропейської спільноти найважливішою стала експедиція С. Ольденбурга 1914-1915 рр. Її метою було знаходження доказової бази для хронологічного визначення пам'яток буддистського мистецтва в Китаї та китайському Туркестані та збирання комплексу матеріалів задля характеристики різних стилів даного мистецтва. Завданнями цієї експедиції було: ретельне дослідження печер Дуньхуану, детальний опис кожного гроту, складання планів та розрізів печер, фотографування та зняття копій з найвизначальніших артефактів. Створенням обмірів та креслень займались топограф-землемір Н. Смірнов та архітектор В. Біркенберг, а сам С. Ольденбург здійснював аналітичну обробку матеріалів, описував композиції фресок та скульптур Цяньфодуну. Проте, більшу частину здобутків експедиції складають буддистські тексти, які розподіляються на: *сутри*, що призначались для монастирського богослужіння та т.зв. «*сувеньсьюе*» – твори народної літератури. Усі документи та матеріали експедиції С. Ольденбурга наразі

знаходяться в Ермітажі (Санкт-Петербург), де до дуньхуанського фонду входять не лише твори мистецтва, а й твори художньої літератури, китайської філософії, історичні оповідання, конфуціанські та даоські тексти, словники, посібники по ієрогліфіці, медичні тексти, календарі та каліграфічні вправи. Проте, І. Попова вказує на фрагментарний характер означених артефактів, що, ймовірно, пов'язано зі ступенем їхньої збереженості [57-61], [227].

Однією з перших публікацій про даний об'єкт була стаття М. Штайна «Тисяча Будд. Давній буддистський живопис печерних храмів Дуньхуану» (1921-1922), де було наведено зображення фресок монастиря [119-122].

Унікальність комплексу Дуньхуан, його значення для світової культури привертала увагу не лише китайських дослідників, а й вчених-синологів з усього світу. У країнах Східної та Західної Європи науковці розглядали проблеми мистецтва Дуньхуану через аналіз скульптурного та живописного оздоблення внутрішнього простору комплексу. Поміж східноєвропейських досліджень необхідно відзначити роботи М. Бартаханової [5], С. Дмитрієва [33], Н. Д'яконової [37-39], С. Лепехова [222] тощо. Їхні праці мають загальноісторичний культурологічний характер, де печери Могао представлено як свідчення еволюції китайської цивілізації – від філософії до побутової культури та традицій.

Так, у наукових статтях С. Дмитрієва [33], надано загальні відомості про історію виникнення комплексу Дуньхуан, окреслено етапи його розвитку, представлені відповідно до правлячих династій та надано інформацію щодо відкриття даних печер європейськими дослідниками.

Монастир Могао є одним з найбільш ранніх буддистських храмів Китаю, де активно застосовувався фресковий живопис та скульптури у внутрішньому оздобленні. Печери Дуньхуану розрізняються масштабами – від малих гротів до багатопверхових печер із мегалітичними статуями Будди. Скульптурне наповнення гротів Могао також відрізняється, що виражається у розмірах композицій, їхній стилістиці. Витонченість фресок, змістовність та варіативність релігійних та світських сюжетів і вишукана колористика

відрізняються майстерністю виконання та виділяють комплекс Дуньхуану поміж інших. Фресковий живопис, що має історичну та культурну цінність, є найчисленнішим серед усіх творів мистецтв Дуньхуану. Особливо виділяються майстерністю фрески доби династії Тан. Вони вражають пишністю та різноманіттям кольорів, але їхнє гармонійне поєднання не створює відчуття надмірної яскравості або перевантаження [91, с. 110]. Фрески Дуньхуану виконано клейовими фарбами по сухому ґрунту. Вони розташовані у вигляді фризів, які членують по горизонталі площину стін, відрізняються динамізмом композицій та різноманіттям створених образів.

Китайський дослідник Чжао Сіньсін визначає, що фрески Могао демонструють тисячолітній пласт образотворчого мистецтва Китаю. За стилістикою зображень їх розподіляють на чотири періоди:

- період Північних династій (Лян, Вей, Чжоу) і Суй (366-618 рр.);
- період Тан (найпишніші розписи) (618-906 рр.);
- період доби Десяти Царств та імперії Сун (907-1035 рр.);
- період Західної Ся і Династії Юань (1036-1368 рр.).

Сюжетне різноманіття фресок базується на поєднанні сакральних та світських мотивів. Значна частина сюжетів відображає буддистські мотиви, присвячена проповідям Будди, а також бодхісаттвам, апсарам, ченцям та віруючим. Багато розписів відображали історичні події поширення буддизму в Китаї. Чжао Сіньсін доводить, що ці зображення є візуалізацією буддистських текстів для неграмотних людей [91, с. 120-128]. У цьому вбачається паралель із західноєвропейською середньовічною традицією посюжетного розгортання зображень біблійних оповідань, що виявилось у скульптурному оформленні фасадів соборів та їхньому внутрішньому декоруванні (у романських період це була фреска, а за доби готики – вітражі). Окрім зображень на сакральні мотиви, у розписах Дуньхуану присутні різноманітні світські сюжети. До даного циклу відносяться сцени, присвячені подіям з повсякденного життя, а саме: урочистий виїзд імператора, портрети іноземних послів на бенкеті, зустріч китайських і західних купців, турніри воїнів, виступи музикантів, чисельні портрети

донаторів, весільні церемонії, сцени полювання та рибальства, зображення сільськогосподарських робіт. На фресках митці відобразили людей що знаходяться на різних соціальних щаблях, представників різних національностей, відтворили їхні звичаї та одяг [91, с. 125].

Храмове малярство Дуньхуану є відображенням національної живописної традиції Китаю. У зв'язку з цим, для даної наукової роботи важливим став розгляд праць, присвячених особливостям китайського національного живопису. Поміж східноєвропейських дослідників можна виділити роботу Н. Яковлевої, в якій розглянуто сприйняття світу у традиційному живописі Китаю. Дослідниця акцентує увагу на пейзажному живописі, підкреслюючи різницю між сприйняттям природи китайськими та західноєвропейськими митцями. Вона стверджує, що, у порівнянні із західними культурами та індійськими традиціями, китайська цивілізація є раціональнішою та прагматичнішою [237], [238].

Поява оригінальних характеристик китайської культури обумовлена тісною взаємодією традиційного живопису з національною філософією, літературою, каліграфією, архітектурою. Предметом живопису Китаю була символічна реальність, що усвідомлювалася митцями як природа творчої волі та потаємна матриця буття, а не ідеальні уявлення людей. У мистецькій традиції живопис відігравав роль не тільки твору, а й процесу пошуку істини. Існувало два типи картин – виконані митцями заради живопису та вченими – задля пошуку істини. Останні у живописі розвивали власні теоретичні трактати із опису живописних прийомів, за якими мали створюватись картини. На підставі цього були створені критерії оцінювання живописних творів. Згідно з ними, художник мав продемонструвати, що, окрім технічних навичок живописної майстерності, він ще є філософом [237].

У традиційному живописі гармонійно поєднувались зображення світу природи та відтворення людського почуття, в якому митці прагнули досягти враження духовного злиття з природою. Дослідники диференціюють два протилежні методи створення живописних творів у китайському мистецтві. Для

першого характерним є достовірність у змалюванні деталей, барвистість, певна ілюстративність, увага до тонкощів художньої техніки. Для іншого напрямку характерне віддзеркалення ідейного змісту, поетичного почуття. У творах китайські митці вважали недостатнім перерахування зовнішніх ознак об'єкту, а прагнули до розкриття прихованої сутності. Саме тому картини видатних китайських митців підпорядковані суворому почуттю міри.

Для зображення предмета або означення певного явища, митці застосовували лінії та колірні плями. Майстерне володіння цими засобами дозволяло передавати відчуття об'єму та простору. А завдяки кольоровим градаціям, майстри живопису передавали повітряну перспективу. Н. Яковлева доходить висновку, що традиційний китайський живопис базується на багаторічному використанні художниками одних і тих самих матеріалів, технік, методів, прийомів, сюжетів та образів [237].

Традиції китайського стінопису мають глибинну історію, а формування неповторного національного стилю китайської фрески відбувалося завдяки праці народних майстрів і ремісників, та професійних художників. За ствердженням Цзян Чунянь, фрески Дуньхуану являють собою один з найяскравіших прикладів втілення китайського мистецтва [88, с. 38]. Аналіз розписів доби середньовіччя надав можливість стверджувати, що впровадження загальносвітових художньо-зображальних засобів та прийомів притаманне не лише християнській та даоській традиціям, а й знайшло своє уособлення в мистецтві буддизму, одним з найвідоміших пам'ятників якого є храмовий комплекс печер Дуньхуан.

Дослідженням означеного монастиря займалась у своїх працях низка китайських мистецтвознавців, таких, як: Цзинь Мей [86], Жень Лань Сін [41], Фан Чжинши та Лю Йонгжень [104], Чао Шенгліанг [105], Чжанг Янмей [137] та ін. Переважна більшість науковців зосереджувала увагу на загальноосвітньому та історичному підходах із наведенням значної кількості ілюстрацій, окресленням історії заснування Дуньхуану та описом окремих сюжетів настінного малярства. Так, у дослідженні Фан Чжинши та Лю

Йонгжень здійснено розгляд п'ятдесяти печер комплексу. На основі даної репрезентативної вибірки авторами було здійснено аналіз внутрішнього устрою печер та визначено їхні типи: печера для медитації, прямокутна в плані та оснащена кількома нішами по периметру; печера зі стовпом в центрі, в якому робились ніші для статуй Будди; печера з центральним вівтарем з пірамідальною стелею; печера з пірамідальною усіченою стелею та невеликими нішами по периметру простору; печера з великою статуєю Будди, що має атріумний простір; печера із горизонтально розміщеною великою статуєю Будди у позі нірвани [104, с. 15-16]. Корисним для даного дослідження є застосування термінів, необхідних для розуміння особливостей буддистської культури та символіки.

У роботі Фан Чжинши та Лю Йонгжень надано ретельний опис подій, зображених у живописних композиціях, як сакральних, так і світських. Проте, необхідно зазначити, що серед світських сюжетів портрети донаторів не є широко представленими та не описані детально, як сакральні мотиви або світські події [104]. Презентацію сюжетних композицій світського та сакрального циклів у фресках Дуньхуану також бачимо у роботах Чен Ю [98, 99], де автор відобразив декоративне наповнення внутрішнього простору храму крізь призму епосу та змалював живі картини національних історій та легенд.

Дослідження внутрішнього оздоблення печер Дуньхуану було здійснено у роботі Чжанг Янмей [137], де автором проаналізовано розписи печер, що відносяться до часу максимального розквіту храмового мистецтва середньовічного Китаю, а саме від епохи Ранньої Тан до П'яти Династій. Вчений не розділяє світські та сакральні сюжети в окремі категорії, а репрезентує матеріали за принципом історичного екскурсу будівництва комплексу. В цілому, автор демонструє як фрагменти фресок, так і фотографії загального плану, що надає можливість не лише ретельно ознайомитись із деталями розписів, а й сприймати окремі композиції як невід'ємну частину загального художнього комплексу.

Численність світлин та фрагментів фресок дозволяє проаналізувати найдрібніші деталі розписів, розглядіти варіативність зображальних елементів та гру нюансів у міміці та жестах витончених фігур. Це дозволяє оцінити високий рівень майстерності китайських митців доби середньовіччя.

Аналіз графічного матеріалу надав підстави виявити еволюцію створення художніх образів у фресках Дуньхуану – від спрощено-узагальнених (420-581 рр.) до витончено-елегантних (907-1368 рр.) форм. Незмінним у розписах печер Могао залишається застосування традиційного лінійного малюнку та лапідарного зафарбування площин композиції.

Питання стилістики, живописності фресок Дуньхуану було розглянуто у книзі «Мистецтво Дуньхуану очима Дуан Венджи» [242], де докладно передано історію монастиря Могао та проаналізовано характер оздоблення печер відповідно до історичних періодів. В роботі представлено періодизацію печер Могао відповідно до історичного розвитку монастиря. Це дозволило простежити динаміку зростання кількості печер, виявити найплідніші етапи формування комплексу Дуньхуан, а саме:

1.	Період Північної Лян	366 – 439 рр.	7 печер
2.	Період Північної Вей	439 – 534 рр.	8 печер
3.	Період Західної Вей	535 – 556 рр.	10 печер
4.	Період Північної Чжоу	557 – 580 рр.	15 печер
5.	Період династії Суй	581 – 618 рр.	70 печер
6.	Період Ранньої Тан	618 – 704 рр.	44 печери
7.	Період Високої Тан	705 – 780 рр.	80 печер
8.	Період Середньої Тан	781 – 847 рр.	44 печери
9.	Період Пізньої Тан	848 – 906 рр.	60 печер
10.	Період П'яти Династій	907 – 923 рр.	32 печери
11.	Період династії Сун	960 – 1035 рр.	43 печери
12.	Період Західної Ся	1036 – 1226 рр.	82 печери
13.	Період династії Юань	1227 – 1368 рр.	10 печер

Таким чином, загальна кількість печер храмового комплексу Могао, побудованих у період IV – XIV ст., складає 505 гротів [242, с.17-20, с.188-189]. З цього можна зробити висновок, що від доби династії Суй спостерігається значне збільшення кількості печер, зростання ролі їхнього художнього оформлення. Це відобразилось як на репрезентації буддистських мотивів, так і на розробці різноманітних циклів світських сюжетів, серед яких важливе місце зайняли портретні зображення донаторів.

При створенні обох типів сюжетів китайські митці застосовували виразну лінеарність. Лінія є основним засобом передачі образу у живописі Китаю вже понад 5000 років. У Дуньхуані ця традиція відобразилась не лише у портретах, а й при моделюванні фонових елементів інтер'єру, пейзажу, тварин та різноманітних деталей. Вчені розрізняють лінії у китайському живописі на чорнові, кінцеві та декоративні. Окрім цього, відповідно до функцій малюнку, розрізняють «лінії кистей», «залізні лінії», «лінії орхідеї», «лінії скрученого очерету», «лінії вільної нитки у павутинні», широкі і тонкі лінії тощо. Різноманіття зображень у фресках Дуньхуану досягається різними типами ліній, що створюють надзвичайну живописність та пластичність образів. На ранніх фресках митці робили ескізи очей тонкими лініями, а пізніше доопрацьовували контури більш жорсткими т. зв. «залізними» лініями, що дозволяло їм яскравіше передавати настрій персонажу. За часів династії Тан лінеарність малюнку виражалася завдяки застосуванню «ліній орхідеї», що відображали світло-чорним чорнилом, а контури доопрацьовувались «листям орхідеї», який створювали густими чорними чорнилами [242, с. 186]. Варіативність лінійного малюнка у передачі національно-етнічних та соціальних рис персонажів, їхнього емоційного стану, якнайкраще проявилась у циклі донаторських портретів.

Наукові праці із досліджень виключно портретів жертводавців у комплексі гротів Могао не є значними та висвітлюють лишень окремі питання репрезентації цього циклу світських зображень. Цікавими працями у даній галузі є статті датського вченого Хенріка Х. Соренсена [247249]. Автор,

досліджуючи китайський буддизм та його прояви у живописній традиції Китаю, відзначає, що протягом IX – X ст. прослідковується тенденція надання портретам донаторів все більшого значення у якості довершення до вотивних сюжетів. З часом зображення жертводавців починають перевершувати важливість головних, сакральних зображень. Соренсен вказує на прагнення донаторів засвідчити не тільки власні релігійні заслуги, а й уславити діяння своїх померлих родичів, що призвело до перетворення буддистських гrotів на сімейні храми [248]. Ці портрети були задумані і використані не тільки як вираз буддистської відданості та благочестя членів середнього класу китайського суспільства, але також як офіційні заяви про кланові зв'язки і спільні дії. На основі аналізу образу бодхісаттви Авалокітешвари з печер Дуньхуану, автор підкреслює, що причини і мотиви дарування не завжди були пов'язані з проблемами поховання і потойбічним життям. Донатори прагнули до того, щоб їхню добру справу, тобто пожертвування, було «записано у божественних реєстрах». У фресках зображено багато з найвидатніших кланів Шачжоу, в тому числі Цао (曹氏), Чжан (張氏), Кан (康氏), Ван (王氏) і Лі (李氏). Це показує, як дарування образу могло служити засобом зміцнення місцевих міжкланових відносин і в той же час відображати їхній статус і релігійну відданість [248]. При розгляданні донаторського чину вчений зосереджується на аналізі мистецтва крізь призму соціальних відносин, але з боку формального аналізу не надає увагу стилістиці та композиції цих зображень.

Проблематикою репрезентації донаторів уйгурського походження у системі розписів Дуньхуану займалась Л. Рассел-Сміт, яка вивчала вплив покровителів Уйгуру на мистецтво Дуньхуану у період з X по XI ст. Дослідниця висвітлює суспільні та політичні аспекти, що формували смак уйгурських меценатів. Культурно-політичні наслідки китайсько-уйгурських політичних шлюбів розглядаються у широкому контексті щодо ролі високопоставлених жінок у меценатстві середньовічного мистецтва [115]. Авторка порівнює донаторів середньовічної Європи та Сходу, підкреслюючи, що у європейській традиції донатор був ініціатором будівництва і оздоблення

храмів та мав владу визначати фінальний вигляд об'єкту. Саме жертводавця, а не автора фресок, сучасники асоціювали із храмами. Європейські донатори часів пізнього середньовіччя та Відродження розглядали означені пожертви як елемент пропаганди (самореклами), що спонукало їх до створення сімейних каплиць. Ця тенденція також спостерігається у Дуньхуані у X ст., де заможні родини надавали кошти на будівництво окремих печер. Донатори, що обіймали високі посади, також розглядали спонсорування як елемент політичного впливу [115, с. 20]. Дослідниця зазначає, що у X ст. у стінописи Могао у зображеннях сакральних фігур також спостерігається вбрання, яке тісно пов'язане із окремими етнічними групами. Саме ретельне зображення національного одягу є одним з найістотніших джерел дослідження міжкультурних зв'язків хань-китайців з іншими народами, зокрема уйгурцями.

Завдяки ретельності зображень, їхньому характеру, масштабу, місцезрештуванню та наданню уваги історичній достовірності відображення деталей, портрети донаторів Дуньхуану можна розглядати як документи в процесі історичних, історико-політичних, соціологічних, кросскультурних та мистецтвознавчих досліджень.

В своєму дослідженні Л. Рассел-Сміт ретельно змальовує всі атрибути, які відносяться до портретного зображення уйгурських донаторів, такі як: характерний фасон одягу, золоті прикраси у зачісках уйгурських жінок, форма та специфічні риси обличчя [115, с. 24-26].

У іншій своїй публікації Л. Рассел-Сміт проаналізувала питання впливу уйгурських жертводавців на розвиток політичного та мистецького життя у Дуньхуані X ст. Значна частина дослідження присвячена розписам печер Безеклік, що являють собою комплекс буддистських гrotів, які знаходяться між містами Турфан та Шаньшань (Ловлань) на північному сході пустелі Такла-Макан у долині Муту в регіоні Сіньцзян Західного Китаю. Даний комплекс печер було побудовано за середньовічних часів, а саме у період V – XIV ст. Проте, більшість печер, що збереглися, датуються Західно-Уйгурським королівством в X – XIII ст. Авторка ретельно описує характер зображення

уйгурських донаторів у даному монастирському комплексі. Разом з тим, Л. Рассел-Сміт розглядає донаторські портрети уйгурців у печерах Дуньхуану [116].

Слід підкреслити, що X ст. було періодом розквіту торгівельної артерії Великого шовкового шляху. Мультикультурність сприяла створенню шлюбів між представниками різних народів і культур, що призвело до поєднання релігійних течій, ритуальних обрядів, мови, мистецтва та традицій одягу. Автор підкреслює, що уйгурські жінки-донатори, стаючи дружинами китайських правителів, привносили нову моду і стиль, а їхній вплив на формування художніх смаків прослідковувався й у XI ст. [116].

Окрім Л. Рассел-Сміт, дослідженнями культури уйгурського народу та його асиміляції з Китаєм займалась низка європейських та американських вчених, серед яких можна виділити, зокрема: М. Абулайті [201], [202], Ч. Беквіз [97], Ж. Гіє [108], Х - Й. Клімкейт [112], Є. Форте [244], С. Фрейзер [106], [107] та ін. Так, М. Абулайті досліджував храмове малярство Китаю та художню культуру уйгурської держави Кусан (територія Західного Китаю у добу правління уйгурських династій) у період від II ст. до н.е до XII ст. н.е. Автор підкреслює важливу роль уйгурського мистецтва у процесі формування не лише китайської культури, а й культури багатьох інших країн Східної Азії. Саме з території Західного Китаю, Сіньцзяна, почалось активне розповсюдження буддизму по всій території країни. Аналіз фресок з побутовими сценами уйгурського князівства було здійснено М. Абулайті на основі порівняння їх із письмовими джерелами того часу. Завдяки цьому відтворено загальну картину історії західної частини Китаю.

Збережені комплекси печерних храмів з фресками є свідченням високого цивілізаційного розвитку уйгурської держави. До таких зразків, де розписи увібрали в себе найкращі канони буддистського мистецтва Індії, відносяться храми Кизил, Кумтура, Кизилкага, Тогракден. Вчений відмічає, що попри суттєвий вплив індійської культури, уйгурські майстри винайшли власні художні методи, технології та застосовували місцеві матеріали, що поєднали

риси китайського та уйгурського мистецтва. Підкреслюється вплив на живопис Кусану територіального фактору. Розташування уйгурської держави між центральними регіонами Китаю та середньоазійськими країнами відобразилось у фресках у поєднанні художніх культур сусідніх держав та локальних традицій. В уйгурській традиції почали проявлятися її унікальні риси, що наочно продемонстровано у зображеннях національного одягу, прикрас, місцевих танців, побутових предметів та інших елементів культури народу Кусан [201], [202].

Уйгурські портрети розглядає й Х.-Й. Клімкейт, зосереджуючись на особливостях створення донаторських образів Турфану. В аналізі розміщення фігур донаторів-уйгурців в системі розписів Дуньхуану, автор зробив висновок, що дані особи мали високий статус у сучасників. Це підтверджувалось тим, що портрети супроводжували ритуальні сцени *пранідхі* та розташовувались обличчям до основного зображення з двох боків від входу. Іншим доказом статусності уйгурських донаторів було ретельне ставлення до картуша, який розміщувався поруч із зображеннями [112].

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що культурна спадщина буддистського храмового комплексу Дуньхуан зацікавлювала вчених-синологів з усього світу, починаючи з початку ХХ ст. до сьогодні. Однак, поставлене в даній роботі питання, а саме: дослідження донаторського портрету в системі розписів гротів Могао, не було докладно проаналізовано у наукових публікаціях, а знайдені відомості мають фрагментарний характер та не розкривають усі грані даної проблематики.

1.3. Джерельна база та методи дослідження

Дослідження особливостей донаторського чину у системі розписів Дуньхуану базується на використанні джерел наукового та публіцистичного характеру. Як було зазначено, одним з найбільших центрів із дослідження культурної спадщини Китаю є Науково-дослідницька академія Дуньхуану

(раніше Науковий Інститут Дуньхуану), в якому проводяться не тільки історичні дослідження, а й реставрація і консервація розписів та скульптур печер Могао, аналіз сувоїв буддистських сакральних текстів. Академія опублікувала низку видань, в яких ретельна увага приділяється різноманіттю розписів печер Дуньхуану [141-150]. Означені публікації є одним з найсуттєвіших джерел дослідження культурної спадщини Дуньхуану.

До наукових джерел відносяться аналітичні роботи, що присвячені дослідженням окремих вузькоспеціалізованих питань. До даної групи джерел входять дисертації та автореферати дисертацій з гуманітарних наук, статті та тези доповідей міжнародних конференцій. Серед науковців-синологів автором було досліджено праці як китайських, так і європейських вчених, що зумовило багатостороннє вивчення розгляду поставленої проблематики.

До джерел публіцистичного кшталту відносяться матеріали, зібрані автором в процесі пошуку інформації, репрезентативної вибірки статей з електронної мережі Інтернет. До даної групи джерел відноситься література китайською, англійською та російською мовами, яка тематично пов'язана з питанням дисертації. Означені роботи спрямовані на розкриття історико-культурного контексту виникнення храмового комплексу печер Дуньхуан та визначають художні аспекти внутрішнього оздоблення даного монастиря.

Дослідження проводилось протягом 2016 – 2020 рр. Автором особисто здійснено обстеження храмового комплексу Дуньхуан, оглянуто тридцять печер даного монастиря та зібрано понад 200 ілюстрацій. Важно зазначити, що задля збереження унікальних пам'яток, керівництвом цього музею було прийнято рішення щодо збереження реліквій Могао, для чого настінні розписи храму оснастили захисними скляними екранами. Для ознайомлення туристам надається можливість подивитися тільки тридцять печер, в яких відстежується еволюція фрескового живопису. Спеціалісти з Академії Дуньхуану відмічають, що протягом більш ніж тисячоліття печери зазнавали негативного впливу піщаного вітру, сонячних променів та корозії діоксидом вуглецю, що спричинило надзвичайно крихкий стан багатьох фресок [242, с. 183]. У цьому

аспекті важливим стає аналіз праць з археологічних знахідок А. Стейна (1907), П. Пелліо (1908) та С. Ольденбурга (1914-1915), які відкрили тисячолітню художню спадщину світові, зокрема, для англійського, французького та російського загалу.

Своєрідність тематики, що потребує глибоких знань із філософії, чіткого розуміння східного світосприйняття, культурних і мистецьких традицій, складність регіону походження та специфічність питання збереження власної ідентичності призвели до того, що вивчення китайського мистецтва в європейських країнах здебільшого обмежується історико-художніми екскурсами та загальними популярними розвідками. Серед праць такого гатунку відзначимо наступні роботи: Лян Сичен, Чжу Сі: «Історія китайської архітектури» [174], Тан Мінюс: «Композиція, техніка і дизайн стінопису» [161], Дуань Венцзе: «Нариси мистецтва Дуньхуану» [178], Чжао Шенлян: «Стінопис Могао династії Бей Чжоу» [189], Чжу Цуншоу: «Історія китайського монументального мистецтва» [171], Хоу Імін: «Техніка розпису в монументально-декоративному мистецтві» [156].

Російською мовою питання внутрішнього оздоблення печер Дуньхуану розглядалося лише у декількох працях, серед яких дослідження Жень Лань Синь «Пам'ятки печерно-храмового ансамблю Дуньхуан в контексті буддистського мистецтва» (2008) та Цзінь Мей «Стінопис печер Дуньхуана династії Тан (618-907 рр.)» (2004). Проте, в даних роботах питанню донаторського портрету не було приділено достатньо уваги.

До окремої групи джерел дослідження можна долучити статті конференції «Збереження старовинних місць Шовкового шляху», що проходила у Лос-Анжелісі у 2004 [100] та у 2010 рр. [101]. Означені публікації стосуються питань реставрації фресок у печерних храмах Китаю, міжнародного співробітництва у сфері відновлення пам'яток китайської культури та проблематики збереження історичних артефактів. Лі Пінг, Ш. Салліван, К. Альтенберг та П. Беркер розглядають у своїх статтях проблематику зростання кількості відвідувачів буддистського храмового комплексу Дуньхуан,

що впливає на стан печер, та надано рекомендації щодо вирішення означеного питання в аспекті управління процесом збільшення туристичних потоків [100, с. 145-169]. Пізнавальною є стаття групи авторів Лю Донгмін, Ліу Ганг, Ліу Янг та Діао Чангуа, що стосується питання віртуального обстеження, реконструкції та інтерпретації фресок Дуньхуану. Автори, застосовуючи сучасні комп'ютерні технології 3D-сканування та моделювання, відтворили внутрішню побудову печер Могао з детальним зображенням усіх розписів та скульптур. Згаданий проект спрямовано на створення віртуального музею, що являє собою повну копію буддистського храмового комплексу Дуньхуан [100, с. 251-258]. Питання проблематика поєднання комп'ютерних технологій та консервації розписів у гротах Могао досліджувалась у публікації Пан Юнхе, Фан Жинши та Лі Зуїксіонг «Збереження гротів Дуньхуан та комп'ютерні технології», де автори запропонували застосовувати спеціальну конструкцію для фотографування фресок для зручності подальшого створення їхніх репродукцій. За визначенням дослідників, процес комп'ютеризованої консервації розписів складається з п'яти етапів: 1) відео-зйомка фресок із застосуванням спеціальної конструкції-платформи; 2) масштабування зображення до розміру оригіналу; 3) редагування відеозображення відповідно до оригіналу; 4) копіювання лінії малюнку на папір; 5) доопрацювання кольором малюнку відповідно до оригінальних розписів [100, с. 262-266].

У конференції 2010 р. окрема увага надавалася реставрації та консервації розписів гроту 85, який належить до періоду Пізня Тан. Ван Джінью у своїй статті «Значення гроту 85» зазначає, що унікальність даної печери обумовлена винятковістю історичної, мистецької та наукової цінності. У просторі гроту 85 знаходиться сімнадцять великих ілюстрацій сутр, чотирнадцять із яких розташовуються у головній камері. Вони переважно пов'язуються із буддистськими доктринами та репрезентують повсякденне життя китайського суспільства у період Пізньої Тан. В оздобленні внутрішнього простору гроту вперше зустрічаються нові стилі живопису, які відображають тибетський та центральнокитайський вплив. Фрески та їхні написи надають інформацію про

архітектуру, транспорт, звичаї, музичні інструменти, зброю, знаряддя праці та гончарство [101, с. 399].

Міжнародна група дослідників, до якої входили Сюй Шуцін, Ван Сяовей, Сун Гончай, Лі Вайтанг, Франческа Піке, Лорінда Вонг, Леслі Райнер та Чжен Чжун здійснили ретельні обміри печери 85 та розробили 3D-модель гроту з усіма циклами фресок, які складають понад 300 квадратних метрів живописних площин [101, с. 406-411]. Науково-дослідницька академія Дуньхуану почала вивчати означену печеру з 1950-х рр., однак лише зараз науковцям вдалось цілком здійснити реконструкцію гроту. Зацікавленість вченими даним простором обумовлена різноманіттям та щільним заповненням стінопису та значною пошкодженістю поверхонь. У зв'язку з необхідністю реставрації печери 85, вчені запропонували методологію консервації стінопису, що складається з етапів: 1) збір інформації (дослідження художньо-технічного підґрунтя розписів); 2) оцінка (вияв значення); 3) тестування; 4) впровадження; 5) обслуговування [101, с. 423].

Означена варіативність джерел дослідження підтверджує той факт, що буддистський храмовий комплекс Могао становить важливу культурно-історичну спадщину середньовічного Китаю та є об'єктом різноманітних наукових розвідок та досліджень.

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань даної наукової роботи, було розроблено систему методів дослідження, що ґрунтується на поєднанні загальнотеоретичних методів наукового пізнання (емпіричних і теоретичних) та спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу.

Серед емпіричних методів наукового дослідження автором були застосовані *методи обстеження, вивчення та узагальнення*.

Теоретики розрізняють розвідувальне, спеціалізоване, модульне та системне обстеження) [56, с. 98]. Перше з них є аналізом загального стану питання і застосовується при дослідженні літературних джерел наукового та публіцистичного характеру. Під час вивчення окремих аспектів об'єкту дослідження, а саме: стилістики, композиції, іконографії, було застосовано

метод спеціального обстеження. Системне дослідження, що проводиться самостійно, передбачає аналіз об'єкту та його системотворчих факторів. У даній роботі системне дослідження виявляється через розгляд донаторського чину як елементу розписів храмового комплексу печер Дуньхуану, де самі розписи є частиною загальної системи внутрішнього устаткування монастиря.

Після застосування методів обстеження, було проведено збір натурального матеріалу, що призвело до виокремлення соціального типажу портретів, а саме: виявлення композиційних прийомів розташування донаторів у системі розписів, розкриття стилістики та пластичного характеру донаторського чину, виявлення рис чоловічого та жіночого образів.

Оскільки у роботі досліджується донаторський портрет у китайському фресковому живописі доби середньовіччя, то одним з провідних методів наукового пізнання став *ретроспективний* аналіз, що дозволив розглянути об'єкти у часовому вимірі минулих епох. Для комплексного дослідження теми стало необхідним застосування теоретичних методів, до яких належать: *аналіз, синтез, порівняння, конкретизація, індукція, дедукція, аналогія, абстрагування та узагальнення*. Аналіз, що являє собою метод розподілення цілого на окремі частини з подальшим дослідженням кожного елементу окремо, було застосовано при розгляді стилістики, пластичного характеру та іконографії донаторського портрету. Застосування означеного методу передбачає впровадження синтезу, який полягає у поєднанні даних, отриманих в результаті аналізу, а саме у класифікації, виведенні типажів та особливостей чоловічого та жіночого донаторських портретів. Впровадження *порівняльного методу* задля встановлення схожості або відмінності сюжетів, дозволило виявити загальні тенденції розвитку донаторського чину у системі розписів Дуньхуану, а також відмінності соціального типажу у портретах різних часів. Порівняння художніх засобів репрезентації жертводавців дозволило ідентифікувати деякі зображення, знайдені в електронній мережі без зазначення конкретної дати.

Завдяки застосуванню *методу аналогії* було зроблено порівняння буддистської іконографічної традиції із середньовічною християнською,

зокрема візантійською, задля виявлення соціального типажу портретів та композиційних прийомів їхнього розташування в системі храмових розписів та їхньої іконографії.

У процесі написання роботи було застосовано *метод індукції*, як засіб дослідження донаторських портретів від окремих фактів до узагальнення. Це призвело до виокремлення загальних характеристик китайського фрескового живопису часів середньовіччя. *Метод дедукції*, що є операцією мислення від загального до конкретного, був використаний автором при дослідженні окремих історичних періодів розвитку мистецтва та фрескового живопису в Китаї та виявленні характерних рис донаторського портрету у храмовому малярстві гrotів Могао. Це надало можливість визначити особливості у зображеннях жертводавців під кутом зору відповідності художньо-естетичним та ідеологічним нормам китайського стінопису доби середньовіччя.

Метод абстрагування, застосований у роботі, дозволив виокремити різні аспекти дослідження артефактів та перетворити їх на самостійний об'єкт [56, с. 81]. Застосування даного методу обумовлено потребою в аналізі окремих складових донаторського портрету, таких як стилістика, композиція, іконографія, соціальний типаж. На цьому методі ґрунтується процес узагальнення і підпорядкування різноманітних об'єктів. Завдяки цьому було зроблено висновки роботи, а саме: виявлені композиційні прийоми розташування портретів донаторів, розглянута їхня іконографія, визначена стилістика та пластичний характер. Узагальнення досвіду репрезентації донаторського чину у системі розписів Дуньхуану дозволило виявити актуальність наукової проблеми в рамках сучасного мистецтвознавства Китаю, створити основу для подальших досліджень закономірностей еволюції процесів фрескового живопису та сформулювати основу для збереження національної спадщини, визначення власної ідентичності.

Багатоплановість та широта теми наукової роботи зумовила застосування низки спеціальних *методів мистецтвознавчого аналізу*. Серед означених методів наукового пізнання автором було застосовано:

– *історіографічний огляд праць попередників* за темою, що дозволив окреслити етапи наукової думки з приводу розв’язуваної проблеми та вирізнити ті питання, що залишились невирішеними;

– *історико-порівняльний аналіз* став у нагоді для дослідження донаторського чину у системі світових храмових розписів та виявлення закономірностей його розвитку в Дуньхуані в різні історичні періоди;

– *художньо-історичний метод*, що ґрунтується на систематизації та аналізі історичного матеріалу щодо укорінення філософсько-релігійних поглядів буддизму в Китаї, відображення їх в іконографії храмових розписів Могао, та розкриття еволюції донаторського портрету як жанру;

– *формально-стилістичний аналіз*, який передбачає використання комплексного підходу до вивчення матеріалу задля виявлення стилістики донаторського портрету печер Дуньхуану у фокусі стильових особливостей живопису, визначення пластичного характеру та дослідження відмінностей у чоловічих та жіночих образах.

Висновки до першого розділу

Дослідження історіографії роботи дає підставу стверджувати, що у сучасному мистецтвознавстві існує нестача загальних праць з аналізу циклу донаторських портретів у храмовому комплексі печер Дуньхуану.

Тематика дисертації обумовила розподіл джерельної бази дослідження на декілька груп. На основі аналізу загальнотеоретичних наукових праць з історії культури Китаю (Гу Гуаньхуа, Бу Цзиньчжи, Ван Гоян, Лян Сумін, Лю Цзайфу, Линь Ган, Чжань Лівень, Л. Васильєв, Е. Гомбріх, В. Малявін, С. Фіцджеральд та ін.) було розглянуто вплив релігійно-філософських систем на формування духовної культури країни. Це питання стало визначальним для доби середньовіччя і прослідковується в культурі та мистецтві європейських та азійських країн, зокрема, Китаю, де варіативність релігійно-філософських вчень

призвела до будівництва численних храмів, що стали джерелом досліджень особливостей китайської історії, культури та традицій.

Відзначено, що розповсюдження такого релігійно-філософського вчення як буддизм за межами Індії, насамперед, у Китаї сформувало специфіку китайської середньовічної культури. Розгляд питання асиміляції буддизму з місцевими традиціями Китаю та питання китаїзації буддизму (Т. Буркхардт, Р. Робінсон, Е. Конзе, А. Уотс, Т. Мурті, К. Рейхельт, К. Чень, А. Ігнатович, С. Лепехов, Т. Мкртичев, Е. Торчінов, О. Чебунін, Л. Янгутов та ін.) дозволив ознайомитись з основними характерними рисами буддистського сакрального мистецтва Китаю часів середньовіччя.

Дослідження особливостей китайської архітектури (Є. Ащепков, Е. Бершманн, Є. Варова, Б. Деніке, М. Козлова, Л. Чінсі та ін.) розкрило зв'язок між філософією та мистецтвом, оскільки, в першу чергу, в архітектурі виявляються доктрини релігійно-філософських вчень. Саме оздоблення внутрішнього простору сакральних споруд, зокрема, насичення простору скульптурами та стінописом, сприяло донесенню ідей буддизму до населення. Це сформувало підґрунтя для дослідження праць з історії культури та мистецтва Китаю (В. Белозьорової, Н. Виноградової, Є. Завадської, Т. Пострелової, Л. Сичева та ін.), які представили художні традиції країни як цілісний культурний феномен зі своєю національною специфікою.

Визначено, що хоча в багатьох працях синологів досліджувалося питання оздоблення храмових печер Китаю доби середньовіччя (Чжао Сіньсін, Цзян Чунянь, Цао Юе, Хао Сяо Хуа та ін.), аналітика саме настінного малярства Дуньхуану представлена в них лишень фрагментарно, так само як і не набула достатнього висвітлення проблема створення донаторських портретів. Ці праці здебільшого описові.

Виявлено, що храмовий комплекс Дуньхуану являє собою скарбницю світової культурної та мистецької спадщини, та є центром як науково-теоретичних досліджень, так і праць науково-популярного характеру (М. Бартаханової, С. Дмитрієва, Н. Дьяконової, С. Лепехова, І. Попової та ін.).

У працях вказаних авторів зазначено історію заснування храмового комплексу печер Дуньхуан та надається опис окремих світських та сакральних сюжетів фрескового живопису даного монастиря.

Визначено, що проблематика створення портретів жертводавців становить лише невелику частину в дослідженнях різних циклів розписів печер Дуньхуану (Дуань Веньчжи, Цинь Мей, Ван Сюнь, Жень Лань Сінь, Фан Чжинши та Лю Йонгжень, Чао Шенгліанг, Чжанг Янмей, Чен Ю та ін.). Виявлено, що дослідження донаторського чину не є численними та висвітлюють окремі питання репрезентації цього циклу світських зображень у сакральному мистецтві середньовічного Китаю (Х. Соренсен, Л. Рассел-Сміт, М. Абулайті, Ч. Беквіз, Ж. Гіє та ін.). Наукові розвідки свідчать, що у донаторських портретах художники прагнули передати національно-етнічні риси історичного персонажу, його соціальний статус, культурну приналежність та надати образу певного емоційного забарвлення.

Виявлено, що ідентифікація портретних зображень жертводавців у храмовому малярстві здійснювалась як за підписами у картуші біля портрету, так і за характерним костюмом персонажа. Дослідження китайського національного вбрання (Хе Чжиюнь, Шень Цунвень, Чжоу Сібао, Сунь Цзи Гао Чуньмін, Чжоу Сюняє, Хуа Мей та ін.) надало можливість дослідити практично-утилітарну, соціальну, гендерну, естетичну та етичну функції китайського середньовічного костюму.

Відзначено, що гроти Могао зазнали суттєвих пошкоджень від різноманітних зовнішніх факторів, що обумовило масштабну кампанію щодо їхньої консервації та реставрації мистецьких артефактів. Віртуальне обстеження та реконструкція фресок Дуньхуану стали можливими завдяки застосуванню сучасних комп'ютерних технологій 3D-сканування та моделювання (Лю Донгмін, Ліу Ганг, Ліу Янг та Діао Чангуа, Пан Юнхе, Фан Жинши та Лі Зуйксіонг). Наразі для широкого загалу відкрито лише тридцять печер, внутрішнє декоративне оздоблення яких дозволяє сформувати цілісне бачення еволюції китайського храмового мистецтва.

Специфіка теми даної наукової роботи зумовила формування методики дослідження, що базується на поєднанні загальнонаукових (теоретичних та емпіричних) методів дослідження та спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу (*історіографічний* огляд; історико-порівняльний аналіз; художньо–Історичний метод та формально-стилістичний аналіз).

Комплексне застосування загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання та методів мистецтвознавчого аналізу надало можливість проаналізувати історико-культурний контекст створення та побутування донаторського чину у фресковому ансамблі Дуньхуану, виявити соціальний типаж образів, визначити композиційні прийоми розташування портретів жертводавців в системі фрескових розписів, проаналізувати іконографію, дослідити стилістику та пластичний характер донаторських портретів у настінних розписах печер Дуньхуану.

РОЗДІЛ 2

ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДОНАТОРСЬКОГО ЧИНУ У РОЗПИСАХ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНУ

2.1. Донаторський чин у світовій традиції храмового малярства: порівняльний аспект

Донаторський чин являє собою зображення меценатів, жертводавців, донаторів (від лат. «donator» – дарувальник), які надавали грошові кошти для будівництва та оздоблення внутрішнього простору сакральних споруд. Він є розповсюдженим і нерідко входить до програмного циклу системи храмових розписів, та прослідковується у традиціях багатьох конфесій. За доби середньовіччя зображення донаторів часто зустрічаються в живописі, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві. Надання коштів на зведення храмових комплексів вважалося однією з богоугодних справ, що призвело до розповсюдження меценатства по всьому світові [214]. Хронологічні межі впровадження та розповсюдження використання донаторського чину в системі храмових розписів як буддистської, так і християнської традицій збігаються. Застосування означеного сюжету в оздобленні внутрішнього простору храмових комплексів різних релігійно-філософських течій має варіативність як з боку композиційних особливостей побудови зображень, так і з позиції стилістики та іконографії донаторського чину. Для істотнішого та комплекснішого дослідження прикмет донаторського портрету в розписах Дуньхуану доцільно проаналізувати цей тип зображень у світовому контексті, а саме розглянути прийоми відтворення образів меценатів у храмах християнської традиції.

Репрезентація донаторського портрету в образотворчому мистецтві середньовіччя була характерною як для настінного малярства, так і для скульптури, яка застосовувалась при оформленні інтер'єрного та екстер'єрного простору сакральних християнських споруд [214]. Наприклад, у візантійській

іконографічній традиції портрети жертводавців розташовували перед Христом і Богоматір'ю або біля святих. Оскільки при зображенні святих застосовувались певні атрибути, що вказували на прижиттєві діяння і обставини мученицької кончини святого, то донатора, зазвичай, зображали з моделлю храму в руках, а портретна схожість стала однією з основних умов даних композицій. При відтворенні донаторських образів важливим було їхнє доєднання до сюжетних композицій зі святими. Таке привнесення світських фігур до релігійних сюжетів сприяло встановленню зв'язків між іконами та прихожанами [214].

Образи, що прикрашають внутрішній простір візантійських храмів, пов'язані між собою спільним богословським та іконографічним змістом, що формує відчуття загальної та всеосяжної візуальної цілісності. Для досягнення поставленої мети візантійські маляри застосовували оптичні прийоми, які були спрямовані на усунення перспективного скорочення та деформації. Візуальна цілісність також формувалась завдяки локальному рішенню фону композицій. Такий художній прийом почали застосовувати ще під час оздоблення внутрішнього простору перших християнських споруд – катакомб, на стінах яких відсутні ознаки конкретного середовища, такого як архітектурні споруди, інтер'єри або ландшафти. У фресках таке тло утворювалось завдяки застосуванню білого або сіро-блакитного кольору, а у візантійських мозаїчних панно локальність фону втілювалась через тотальне впровадження золотої смальти. Такий прийом сприяв формуванню відчуття урочистості, а також нівелював замкненість і композиційну обмеженість сцен. Нематеріальність фону підкреслює мінімальну тілесність фігур, де головним стає духовний зміст образу. Це сформувало іншу реальність, що знаходиться поза земним часом та простором [48, с. 111]. При репрезентації фігур у візантійській мистецькій практиці майстри застосовували поєднання відтінків коричневого кольору з додаванням білого, пурпурного, синього та чорного кольорів смальти. Активне застосування золотавого кольору фону та смальти яскравих кольорів створювало святкову атмосферу всередині храмів. Це суттєво відрізняється від зображень у буддистській іконографічній традиції, де набагато виразніше

працює матеріал, аніж графіка зображення, а елементи композиції відрізняються лаконічністю та єдністю.

Нейтральний безпредметний фон у візантійській традиції слугував для передачі відчуття потойбічного світу, де реалістичний пейзаж з передачею перспективи та об'ємів суперечив концепції нематеріального духовного світу. Саме це призначалося для поступового розповсюдженню лаконічного фону (наприклад, золота смальта, що нерідко використовувалась у мозаїчних панно), де вільний простір заповнювався підписами із зазначенням імені святого та словами із Божественного писання.

Вищезазначена середньовічна візантійська концепція використання локального фону прослідковується і у буддистській традиції. Проте тут на такому тлі вільно розташовуються тварини, рослини, архітектурні споруди, які і формують необхідну сюжетну складову композиції. Такий фон буддистських розписів був поєднувальним елементом у тому розмаїтті фігуративних мотивів, які заповнювали весь композиційний простір. Митці цієї традиції прагнули до передачі реальної присутності персонажів як у потойбічному світі (у сакральних сюжетах), так і при створенні сцен із повсякденного життя людей. У репрезентації сакральних сюжетів митці змальовували характерні пейзажі із рослинами та тваринами, демонстрували китайську архітектуру.

Принципова різниця між візантійським та буддистським канонами полягає у зображенні пропорцій тіла фігур, які у християнській традиції навмисно зазнавали деформації, а саме зображувалися надміру видовженими. Постаті апостолів, архангелів, святих, ктиторів стають вище та тонше, плечі звужуються, а пальці рук подовжуються. Все тіло, крім обличчя і рук, ховається під масивними складками одягу [215]. Означена концепція була присутня не лише у фресках, а й у книжковій мініатюрі та відбилася у середньовічній європейській скульптурі, що прикрашала сакральні споруди. В цьому вбачається діаметральна різниця із буддистською традицією, де художники прагнули до передачі загальних пропорційних співвідношень мас, відтворення рухів і найяскравіших, найхарактерніших жестів та багатой міміки.

Аскетична тілесність фігур стала однією з найвизначальніших рис візантійського живописного канону, де репрезентація сакральних образів зазнавала еволюційних змін. Протягом історичного розвитку сюжету доповнювались додатковими циклами, збільшувалась кількість зображень святого, на честь якого будувався храм та з'являлись портрети донаторів, які надавали кошти на будівництво споруди. Проте, незважаючи на означений процес трансформації, незмінним залишався тричастинний розподіл на зони. При зміні місцезнаходження сюжетів в оздобленні внутрішнього простору візантійських храмів, враховувались не лише оптичні ефекти, а й архітектурно-конструктивні характеристики споруди. Візантійська іконографічна схема мала власні риси в кожен період свого історичного існування. Однак загальна тематика фресок та мозаїк і розташування головних фігур виконувались в межах класичного візантійського канону. При зображенні фігур та сюжетних композицій художниками враховувались не лише оптичні ілюзії, а й ієрархія образів та символізм [48, с. 98-111]. Прикладами втілення зображального канону ранньохристиянського періоду є римські Сан-П'єтро-Ін-Вінколі, Сан-Паоло-фуорі-ле-Мура, Санта-Марія-Маджоре та ін., які відносяться до доби імператора Костянтина (IV ст.). Внутрішній простір цих базилік оздоблено фресковим живописом, мозаїками та скульптурами.

Еволюція візантійського монументального живопису відбулась від катакомбних зображень фрагментарного характеру, які були віддзеркаленням молитви благочестя та піднесення емоційного над земним, до глибокодумних й дидактичних цілісних композицій [48, с. 103], де знайшли своє уособлення не лише образи святих, а й історичні особи. Якщо у ранньохристиянських храмах фресками та мозаїками декорували внутрішній простір вибірково, то трохи згодом у Візантії вони стали головним засобом оздоблення інтер'єрів сакральних споруд.

Серед візантійських храмів одним з найстародавніших є собор Святої Софії у Константинополі, що зазнав певних трансформацій, як в архітектурному, так і в конфесійному аспектах. До нашого часу дійшов собор,

побудований у середині VI ст. за наказом імператора Юстиніана. Мозаїки собору вирізняються особливим стилем виконання, а саме: м'якістю ліплення силуетів, грою півтонів та відсутністю жорстких ліній. Зображення фігур характеризуються статичністю, обмеженою кількістю жестів та поз. Ці особливості притаманні і донаторським портретам, найвагомим з яких є мозаїка із зображенням Богоматері з немовлям. Ліворуч зображено імператора Юстиніана з макетом церкви у руках, а праворуч – Імператора Костянтина, який тримає макет міста [221] (Табл.2.1). Впровадження даних атрибутів, згідно з канонам, свідчить про надання меценаторської допомоги не лише на будівництво та оздоблення храму Святої Софії, а й на благоустрій всього міста Константинополя. За часів Юстиніана I (483-565 рр., часи правління – 527-565 рр.) було також побудовано велику кількість християнських храмів, поміж яких можна відмітити церкву Успіння Богородиці у Нікеї, базиліку Святого Дмитра у Салоніках, церкву Санта-Марія-Антіква, базиліку Сант-Аполлінарія-Нуово та базиліку Сант-Аполлінарія-Ін-Класі у Равенні.

Оскільки головними замовниками будівництва цих храмів були імператор Юстиніан та імператриця Феодора, то саме їхні зображення зустрічаються у внутрішньому декорі базилік. Яскравим прикладом є мозаїки базиліки Сан-Вітале у Равенні, де окремо, по центру двох композицій зображено імператора та імператрицю зі своїми свитами. Імператора зображено у фронтальній позі із золотою чашею в руках, яку він приносить в дар церкві. Його голову прикрашено діадемою та оточено німбом. Праворуч зображено двох вельмож у патриціанському одязі та охоронців, фігури яких перекриті парадним щитом з монограмою Христа. За лівим плечем імператора представлено портрет чоловіка в одязі сенатора, який довгий час вважали зображенням банкіра Юліана Аргентарія. Композиція зліва від Юстиніана заповнена фігурами єпископа Максиміана, якого представлено із хрестом в руці, та двох дияконів, один з яких тримає Євангеліє, а інший – кадило. На цьому панно репрезентовано авторитетних представників світської та церковної еліт. Юстиніана та Максиміана зображено в однаковій позі, вони займають

магістральну позицію у центрі. На користь важливого значення портрету єпископа свідчить персоніфікований підпис «Maximianus» над його головою [221] (Табл.2.2, Табл.2.3).

Колористична гама даної композиції має багату палітру та побудована на поєднанні ніжних білих і пурпурових тонів із яскраво-зеленими і оранжево-червоними кольорами смальти. Застосована техніка мозаїки та характер матеріалу надали можливість митцям створити персоніфіковані образи, сповнені характерності, емоційності та індивідуальності. Окрім портретних відмінностей, необхідно відзначити, що всім образам притаманні суворість виразу обличчя та відбиток глибокої християнської переконаності. Витонченішим та елегантнішим є груповий портрет, що зображає Феодору з її свитою. Фігура імператриці із золотою чашею займає центральне місце в композиції, що підкреслюється не лише її розташуванням, а й темним кольором одягу, увагою до зображення прикрас та німба над її головою. Жести та пластика портрету спрямовані на передачу руху – митець намагався зобразити імператрицю, що збирається пройти крізь двері на сходи, які ведуть на жіночу половину галереї. Для підкреслення ідеї донаторського подарунку, вбрання Феодори прикрасили золотим візерунком у вигляді трьох волхвів, які несуть дари. Задля створення урочистішого образу імператриці, фігуру розмістили на тлі ніши із конхою. Праворуч від Феодори зображено двох охоронців, один з яких підіймає завісу перед дверима, а інший стоїть у статичній позі з прихованою рукою під хламидою. За імператрицею йде група придворних дам, в якій ключову позицію займають портрети дружини та доньки полководця Велисарія. Композицію відрізняють колористична вишуканість та ретельна портретна деталізація. Особливою живописністю і майстерним моделюванням відрізняються центральні фігури, обличчя яких виконано із дрібних і різноманітних шматочків смальти, що дозволило митцям передати портретну схожість та емоційну виразність. Образи інших придворних дам носять типовіший характер та не мають яскравої емоційної виразності [221].

В цілому необхідно підкреслити, що мозаїки Сан-Вітале свідчать про високий рівень професійної майстерності митців середини VI ст. На користь цього свідчать мозаїки Сант-Аполлінарія-Ін-Класі та Сан-Мікеле-Ін-Афріско, в яких увиразнюються місцеві характерні риси і де наочно відчувається занепад монументального живопису Равенни [221]. Візантійська традиція зображення донаторського циклу також зустрічається у капелах та храмах західноєвропейських країн, серед яких можна виділити Палантинську капеллу палаццо Норманні у Сицилії, Собор в Чефалу тощо.

У східноєвропейській традиції, яка розвивалась в рамках візантійського канону, зображення замовника мистецького твору називається «ктиторським портретом». Подібні портрети вказували на місце донатора у системі суспільної ієрархії та його ставлення до релігії на особистісному та соціальному рівнях. Дослідження портретів ктиторів є джерелом для виявлення традиції художнього патронату та вивчення особливостей світосприйняття й релігійної свідомості середньовічних людей [230, с. 3].

Донаторські портрети у візантійській традиції є зображенням замовників, які належали до різних верств середньовічного суспільства, насамперед, світської та духовної аристократії. Слід також відзначити, що у Київській Русі за часів середньовіччя переважна більшість ктиторських портретів належала членам правлячої династії Рюриковичів. В означений період надання коштів на будівництво храмів вважалось однією з головних чеснот князів та не розглядалась як прерогатива єпископів чи бояр, оскільки саме княжа влада була рушійною силою у розповсюдженні християнства в країні. Насамкінець, виникла певна монополія на цей тип портретів.

На розвиток вищезазначеної портретної традиції впливало зростання будівництва значної кількості храмів і монастирів та відмова князів у XI ст. від портретних зображень на монетах. Саме тому, ктиторські портрети, які прикрашали внутрішній простір сакральних споруд, мали важливу репрезентативну функцію, що, за ствердженням О. Преображенського, містила й вотивні конотації [230, с. 14]. Найрозповсюдженішою схемою ктиторського

портрету стала поза князя, що молиться та підносить на руках макет храму або кодекс Христу, фігури яких зображуються практично в ідентичному масштабі. Ця іконографічна схема суттєво відрізняється від класичної візантійської зображальної традиції репрезентувати парадний портрет імператора у фронтальній позі з ретельною деталізацією прикрас і костюму. Окрім різниці у композиційній постановці фігур, у ктиторських портретах відсутнє зображення німба над головою князя, й у деталях одягу монарха головна увага приділяється княжій шапці або короні (Табл.2.4).

Необхідно зазначити, що у середньовічній традиції німб став одним з універсальних елементів підкреслення божественного світла у зображеннях сакрального змісту. Однак репрезентація даного елемента має суттєві відмінні риси у візантійському каноні та у буддистській практиці. У візантійській традиції німб має круглу форму та рівномірне яскраве світле заповнення поля, а у буддистських середньовічних фресках – еліптичну форму; у буддистській традиції німб може оснащуватися орнаментами. Світіння німба моделюється за допомогою різних кольорів (зеленого, теракотового, білого). У деяких розписах зустрічаються зображення німбів, які повернуті у певному перспективному скороченні, що у християнській традиції зустрічається значно пізніше, а саме, у період проторенесансу в роботах Джотто. У буддистській живописній традиції часто зустрічається зображення подвійного німба, де ореол світіння знаходиться не лише позаду голови, а й навколо всього тіла божества. Схожий прийом можна побачити і у християнській традиції у вигляді т. зв. «мандорли» – сяйві слави, овального ореолу навколо тіла Христа в сценах Воскресіння або Страшного суду і Богоматері в сюжеті Успіння. Як символ святості, німб використовували в середньовіччі і в зображенні святих, а також живих людей або померлих князів, де круглий ореол свідчив про статус зображеного. Проте, у буддистській традиції німб не зустрічається ані у світських сюжетах, ані в портретах донаторів, і є невід'ємним елементом сакральних образів лишень будд та бодхісаттв (Табл.2.5).

Зображення донаторів на Русі свідчить не тільки про світосприйняття жертводавця, а й про мотивацію замовлення творів мистецтва та сприйняття даних образів сучасниками та нащадками. Особливістю ктиторських портретів є те, що їхні іконографічні ознаки застосовувалися для зображення святих, які не були пов'язані з історичними реаліями тієї доби та мають суто символічне значення [230, с. 5].

Вищезазначені візантійські іконографічні традиції знайшли своє відображення у сакральному мистецтві балканських країн доби середньовіччя. Особливістю цього регіону є взаємопроникнення та протистояння двох християнських світів – східного візантійського та західного романського [25]. У храмовому будівництві Західних Балкан донаторами, найчастіше, були світські, а не духовні особи. Проте, вплив церкви на зведення храмів був суттєвим, що проявлялось як в архітектурі, так і в характері внутрішнього оздоблення споруд, зокрема розписах. До початку XIII ст. в характері балканської архітектури та внутрішнього оздоблення храмів домінували візантійські художні канони. Однак, після 1204 р., на Балканах без Візантії почалось домінування західних романських традицій, що найяскравіше позначилось на характері декору та оздобленні.

Поміж цікавих прикладів візантійської художньої традиції на Балканах є: Лісновський монастир (знаходиться поміж міст Пробиштип, Кратово і селищем Злетово, Північна Македонія, IX ст.); собор Святої Софії (Охрид, Македонія, XI ст.); монастир Святого Пантелеймона (Нерезі, Північна Македонія 1164 рр.); церква Пресвятої Богородиці Перівлептос (Охрид, Македонія, 1295 рр.); церква Богородиці Левішкі (Призрен, Косово, 1306-1309 рр.) та ін. [211]. Однак, найвідомішим середньовічним храмом у Сербії є православний чоловічий монастир Високі Дечани у Косово, зведений у 1327 р. В інтер'єрах цього монастиря збереглась найбільша кількість візантійських фресок, серед яких портрет донатора Стефана Душана, що підносить Христу макет церкви (Табл. 2.4).

У католицькій традиції оздоблення внутрішнього простору сакральних споруд починається з раннього середньовіччя та широко представлене у вигляді скульптур, фресок та живописних вітварів. Проте, сюжетні мотиви аналогічні візантійській традиції й репрезентують біблійні сцени зі Старого та Нового Заповітів, де зображення дарувальників включені у сакральні сюжети. Одним з найвідоміших творів католицького канону, де зображення донаторів стало важливим елементом загальної композиції, є Гентський вітвар Яна ван Ейка, створений як традиційний поліптих за доби пізнього середньовіччя, у 1432 р. Він складається за конструкцією з центрального блоку та двох симетричних ступок обабіч, які повністю розписані. Стулки можуть зачинятись та відкриватись, що формує два типи вітваря – закритий та відкритий. Ідейно-композиційним базисом твору є організація простору, де відбувається комбінація реального та сакрального світів, які й уособлюють закритість та відкритість вітваря. В обох варіантах автор застосував різні композиційні прийоми для втілення протистояння земного та небесного світу і створення відповідного емоційного відчуття. Означена концепція відбилась у контрасті статичного закритого вітваря та динамічного відкритого [78].

Це протиставлення земного та небесного є ключовим для Гентського вітваря та виражається за допомогою низки художніх засобів, перш за все, кольору. У нижньому регістрі автор зобразив фігури донаторів – Йооса Вейта з дружиною Елізабет Борлют, які моляться перед скульптурними образами Іоанна Богослова та Іоанна Хрестителя, що тримає в руках агнца. Яскраве колористичне рішення донаторських портретів контрастує із монохромним зображенням статуй святих, що унаочнює протиставлення живих людей і угодників, яких автор репрезентує в якості статуй. Різні ступені умовності образів демонструють відмінні семіотичні рівні дійових осіб композиції. Фігури донаторів та святих зображено в окремих ілюзорних нішах, оформлених готичними орнаментальними мотивами, що умовно уособлюють простір храму [78, с. 51-55]. Ці ніші формують камерність та певну урочистість, що

підкреслюється дзеркальною симетрією й контрастним поєднанням білого, червоного та коричневого кольорів.

Зображення динамічного драпірування на фігурах, впровадження перспективного скорочення, ретельне моделювання деталей портретів та декоративних елементів спрямовані на створення відчуття реальності. Нижній ряд вітваря співвідноситься із наявним простором храму, що створює ефект присутності та залучення глядача до даного сюжету. Розпис стає певним продовженням внутрішнього простору сакральної споруди. Цей прийом почали активно застосовувати за доби Ренесансу, де поєднання реального середовища храму плавно перетікало у простір настінного малярства із перспективним відображенням релігійних сюжетів.

Вищезазначена концепція поєднання світу реального та світу небесного також була притаманною для буддистської традиції, проте не через оптичні ілюзії, а завдяки долученню донаторського портрету до загальної системи фрескового живопису, зокрема у Дуньхуані [78]. Це зближувало меценатів з небожителями, «підіймало» їх над простолюдинами. Тут прослідковується прагнення до наближення людини до небесних сфер через здійснення благочестивих вчинків та надання підтримки храму.

Аналіз репрезентації донаторського циклу розписів у сакральних спорудах доби середньовіччя дозволив виявити відмінні риси візантійської та буддистської іконографічної традиції, що полягають у наступному:

- *канонічна система зображення жертводавців*: у візантійській традиції – фронтальне розташування фігур, у буддистській – тричвертне;
- *матеріал та техніка декоративного оздоблення внутрішнього простору храмів та монастирів*: у візантійській традиції художники переважно застосовували мозаїчні техніки з використанням смальти, рідше – фрески. У буддистській практиці майстри рівномірно покривали фресками всі поверхні інтер'єру та оздоблювали простір розмальованими скульптурами будд та бодхісаттв, які утворювали певні діорами зі стінописом;

– *характер зображення світських постатей*: у візантійському каноні превалює площинність, певна декоративність та аскетична тілесність фігур, а у буддистській практиці простежується прагнення до натуралістичності, що втілюється у пропорційності фігур, відтворенні портретної схожості, особливостей національно-етнічних і культурних рис та емоційного стану персонажу. При цьому, слід зауважити, що у буддистській живописній традиції, зокрема у китайських фресках, у період з 366 по 618 рр. (до періоду правління Ранньої Тан) також прослідковувалась декоративність, схематичність та типізованість образів, притаманна візантійському канону.

Однак, незважаючи на виявлені відмінності, у візантійській та буддистській середньовічній іконографічній традиції є спільні риси, а саме: символізм зображальних елементів, розміщення фігур вздовж горизонтальних ліній, відсутність повітряної перспективи, превалювання лінійного малюнку та виразна силуетність.

2.2. Портрети донаторів у системі настінних розписів Дуньхуану

2.2.1. Від світського до сакрального: донатори в сюжетній структурі розписів. Дослідження циклу донаторських портретів у системі розписів буддистського монастиря Могао потребує аналізу особливостей даного комплексу печер під кутом зору варіативності оздоблення внутрішнього простору гrotів. Без уявлення загальної картини неможливо зрозуміти й феномен донаторських портретів у розписах монастиря Дуньхуан.

Побудова гrotів Могао здійснюється на основі застосування схеми осьової симетрії, де на вісі схід-захід навпроти входу до печери розміщується вівтар зі скульптурними композиціями.

Згідно класифікації Фан Джинши та Ліу Йонгзен, печери Дуньхуану за своїм архітектурно-планувальним рішенням розподіляються на декілька типів (Іл.2.1):

– *печера для медитації*, що є гротом невеликого розміру із чотирма нішами на північній та південній стінах. У західній частині печери, у невеликому заглибленні, розміщувався вівтар зі статуєю Будди. Означений тип печер був першим поміж усього розмаїття гротів Могао (Іл.2.2);

– *печера із об'ємним вівтарем (ступою)*, який знаходиться на невеликій відстані від західної стіни. Вівтар є композиційною домінантою даного простору, має форму паралелепіпеда з різноманітними нішами, призначеними для розміщення розмальованих скульптур. Стеля в передній частині колони-вівтаря має загострену форму та оснащена рельєфними балками. Даний тип гротів набув розповсюдження у період правління династії Тан. Показовими прикладами такої організації внутрішнього простору є печери 248, 254, 257, 428 (Іл.2.4 – Іл.2.7);

– *печера із усіченою пірамідальною стелею*, де на північній та південній стінах дзеркально по відношенню до центральної осі розміщуються вісім ніш, а невеликий вівтар розміщується у ніші західної частини гроту. Означений тип гротів з'явився за часів династії Західна Вей та набув найбільшого розповсюдження у наступні періоди. Цікавим прикладом такого устрою гроту є печера 285 (Іл.2.8, Іл.2.9);

– *печера із центральним вівтарем*, де головна конструкція розміщена вздовж західної стіни, а нижня частина вівтаря (декілька сходів) виходить на центр простору. Цей тип печер схожий із попереднім, оскільки у своїй побудові також має стелю усіченої пірамідальної форми. Однак такі гроти, що відрізняються масштабністю, з'явилися у період Ранньої Тан та набули популярності в епоху П'яти Династій, Сун та Юань. Найцікавішим прикладом такого гроту є печера 61, яку називають «Залом Манжурсі». Вона присвячена прославленню родині Цао, а саме Цао Юангжоу та його дружині – принцесі Хотану, портрети яких знаходяться серед численних розписів (Іл.2.10, Іл.2.11);

– *печера нірвани*, особливістю якої є наявність статуї Будди, розміщеної у горизонтальній площині. Печера нірвани, зазвичай, в плані має витягнуту прямокутну форму. Вздовж західної стіни гроту розміщується різьблене ложе,

на якому розташовується скульптура Шак'ямуні у нирвані. Ця масштабна статуя підтримується, перш за все, скульптурним оздобленням, а фрески відіграють другорядну роль, створюючи різнобарвний орнаментальний фон. Яскравим прикладом є грот 158 з цікавим поєднанням у розписах двох різних художніх прийомів – лінійного малюнка та світлотіньового моделювання об'єму, що є незвичним для розписів Дуньхуану (Іл.2.12, Іл.2.13);

– *печера із великою статуєю Будди*. Таких гротів у монастирі Могао лише два – 96 та 130. Дана конструкція гротів є найскладнішою поміж усіх інших типів печер, оскільки передбачає вміщення тридцятиметрової кам'яної статуї (у гроті 96 скульптура Будди сягає 34,5 метрів у висоту, а у печері 130 – 27 метрів). Завдяки такій висоті стало можливим зробити триярусну структуру печер, внутрішній простір яких повністю заповнюється мегалітичною скульптурою [104, с. 15-16] (Іл.2.14, Іл.2.15).

Архітектура гротів Могао наслідувала середньоазійські форми, які, в свою чергу, мають витоки у індійській традиції. В організації внутрішнього простору комплексу відстежується етноцентрична схильність китайських майстрів до синтезу мистецтва. Центральна колона, що існувала в ранніх гротах та мала іноземне походження, поступово зникла із печер. В означений період типовий грот мав підлогу квадратної форми, стелю у формі усіченої піраміди та вбудовану в задню стінку нішу для поклоніння. У пізніші періоди Тан, Сун та Юань ця вбудована ніша була замінена задньою стінкою для фрескового живопису [125, с. 5-7].

Різноманіття печер Дуньхуану, їхнє насичене декоративне оздоблення та гарна збереженість артефактів сприяли ґрунтовному мистецтвознавчому аналізу фресок. Це дозволило прослідкувати зростання майстерності китайських митців доби середньовіччя (з IV по XIV ст.), виявити зміни у композиції та стилістиці зображень сакральних і світських мотивів, проаналізувати варіативність сюжетних ліній та визначити соціальні типажі персонажів. Повнота дослідження розписів впливає з розумінням специфіки

даного комплексу печер, розгляду геополітичних та соціально-економічних характеристик Дуньхуану у період середньовіччя.

Одна з визначальних рис, яка вплинула на появу та розвиток храмового комплексу печер Могао, – це його унікальне розташування. Дуньхуан, який знаходиться на західному кордоні Китаю у провінції Ганьсу, став першим на території країни пунктом у торговельному каравані Великого шовкового шляху [86]. Географічне та економічне сполучення Дуньхуану з центром Китаю, провінцією Сінцзян, а також Індією, Персією, країнами Середньої Азії та ін., сприяли налагодженню міжнародних зв'язків через торговельні відносини, взаємопроникнення культур і релігійно-філософських вчень, вплинули на розвиток ремісничих справ. Дуньхуан став місцем гармонійного співіснування місцевого населення та іноземців, представників різних конфесій. Саме тут, на новому ґрунті, відбулась асиміляція індійської культури та почалось розповсюдження буддизму. Ці фактори створили унікальні умови для зростання середньовічної економіки та культури країни. Проникнення буддизму в Китай та його переплетіння із місцевими традиціями знайшло своє віддзеркалення у скульптурі, фресках та різноманітних ремісничих практиках. Характер оздоблення печер Дуньхуану свідчить про синтез народного китайського мистецтва із буддистською тематикою, що робить цей комплекс унікальним в контексті світової культури [86, с. 19].

Ступінь збереження артефактів гrotів Могао, їхня варіативність та чисельність надали великий матеріал для ґрунтового аналізу історії буддизації Китаю та можливість визначення характерних рис і прийомів оздоблення храмів на різних етапах розвитку середньовічного Китаю.

За своєю функцією буддистський храмовий комплекс печер Дуньхуану був призначений для життя, молитов і медитацій ченців, які виконували переважно ритуальні функції. Саме з цим була пов'язана ієрархія настінних розписів, які покривали єдиним живописним килимом майже всі стіни і стелі. Хоча усі розписані печери належать до різних епох тисячолітньої історії Дуньхуану, що також виявилось у різних стилях і техніках живопису, всі вони

включають певний набір сюжетів, які формують тематичну типологію зображень. Серед них виділяються *буддистські образи* (зображення будд, учнів, бодхісаттв і деварадж); *буддистські перекази* (сцени історичного життя Будди Шак'ямуні і його попередніх життів, відомих як казки Джатаки); *сцени буддистської історії та ілюстрації сутр*; *зображення небесних напівбогинь апсар* на стелі-ліхтарі, які увінчують весь ансамбль розписів у центрі стелі або в zenіті склепіння. Разом з тим, у цю божественну світобудову від початку розповсюдження фресок стали включати і зображення світських персонажів – портрети жертводавців і покровителів цих печер, які фінансували їхнє будівництво, створення скульптур та живопису.

Тисячолітнє будівництво буддистського монастиря Дуньхуан вплинуло як на характер розписів, так і на варіативність сюжетних композицій. За своєю тематикою усі фрески розподіляються на сім груп. До першої групи входять *зображення божественних істот* – будд, бодхісаттв, апсар і т.п. Другу групу складають картини на *теми буддистських канонів*, наприклад, сцен з життєпису Будди Шак'ямуні тощо. До третьої групи відносяться сюжети на теми, які мають витоки у *китайських народних легендах*. Цікавим прикладом є композиції, що репрезентують легенди про зачинателів людського роду Фу-сі та Нюй-ва. До четвертої групи включені картини на *теми буддистських легенд* про Чисту Землю (рай), про метаморфози Майтреїї та інших святих. П'ята група являє собою композиції, в яких відображені *справжні події з історії поширення буддизму*. До даної тематики відносяться композиції, які зображають подорож Чжан Цяня до західних земель, зображення моменту, коли Суйський імператор Вень-ді зустрічає Тань Яня, що молиться за послання дощу. Шоста група сюжетів у розписах печер Дуньхуану об'єднує *декоративно-орнаментальні мотиви*, які зображують рослини, тварин, астрономічні явища, геометричні фігури та інше. Остання група включає зображення *реальних осіб* – жертводавців і будівельників храмів: імператорів, сановників, представників знаті, селян, рабів, людей різних національностей, багату галерею портретних образів [10].

В цілому за характером зображень весь фресковий ансамбль можна розділити на сакральні сюжети, пов'язані з буддистським культом і сцени світського характеру. Друга група відтворює події з повсякденного життя, а саме: урочистий виїзд імператора, іноземних послів на бенкеті, зустріч китайських і західних купців, турніри воїнів, виступи музикантів та танцюристів, весільні церемонії, сцени полювання, рибальства, сільськогосподарських робіт та композиції, пов'язані із темою Великого шовкового шляху. На фресках зображені люди різних культур, національностей і соціальних верств, їхні звичаї і одяг, деталі побуту [10], [86].

Проте, основними та найрозповсюдженішими композиціями Дуньхуану є фрески на релігійно-обрядову тематику. Розписи, які репрезентують різноманітні сакральні сюжети спрямовані на висвітлення релігійного культу через зображення священних персонажів, демонстрацію обрядових традицій та відповідних ритуалів. Вони розподіляються на дві основні категорії, одна з яких складається із картин, що являють собою багатофігурні композиції із зображенням однієї або декількох сцен буддистських писань, а інша – присвячена одиничним зображенням буддистських божественних істот.

До зображень картин із буддистських писань, які втілились у формі малюнка, входять «сутри» (біанські оповідання) та «джатаки» (бенгшенські оповідання). «Сутра» (із санскр. «нитка») означає лаконічне висловлювання, афоризми, пізніше – поєднання фраз, що застосовувались у давньоіндійській літературі. В сутрах оповідання відзначаються афористичністю та часто мають форму притчі, здебільшого, вони побудовані як діалоги або бесіди, в яких викладались основи вчення [216]. А «джатака» (із санскр. – «оповідання про реінкарнації Будди») є жанром у давньоіндійській літературі, сюжетну основу якої становлять фантазійні оповідання про тварин, чарівні казки, притчі та історичні перекази [212]. Джатака відноситься до канону тхеравади і містить 550 історій про попередні народження Будди [86, с. 206].

Біанські оповідання ілюструють загадкове, містичне у буддистських писаннях. Термін «*іан*» відноситься для всіх форм пластичного мистецтва, що

пов'язані із тематикою буддистської канонічної літератури. А бенгшенські оповідання, що походять від терміну «*bensheng*», застосовуються для репрезентації пригод Шак'ямуні у попередніх втіленнях, де особливе значення мають історії після його просвітлення – оповідання про життя Будди [125, с. 4].

По суті, до зображень з буддистських оповідань входять ілюстрації канонічної літератури, повчальні афористичні історії про попередні реінкарнації Шак'ямуні та оповідання з життя Будди. Поява ілюстрацій буддистських сутр обумовлювалася необхідністю популяризації буддизму поміж китайського суспільства.

У фресках Дуньхуану прослідковуються два глобальних періоди, які розмежовуються у період правління династії Суй (581-618 рр.). Роботи, створені до цієї доби складаються, переважно, із серійних зображень сценічних сюжетів – розповідей про джатаку, а у період після означеного періоду – розповсюдженими стають репрезентації сутр.

Виразними прикладами розповідей про джатаку є: «Перемога Мара», «Джатака короля Шиви», «Джатака принца Судана», «Джатака Шамака, сина сліпих батьків», «Джатака принца Сіддхартхи» та «Джатака Короля Оленів». Ці історії, зі своїми сюжетами, побудованими навколо усіх дивних подій, проповідують філософію відчуженості та самопожертви, що відображає середньовічний менталітет людей у Китаї. Прихильність до такої філософії серед простих людей зумовлена концепцією безумовного щасливого закінчення кожної казки у вигляді або багатой винагороди головного героя, або його досягнення стану Будди у майбутньому житті. Саме ця ідея підкреслює тематику багатьох мистецьких творів у фресках Дуньхуану – люди мали бути переконані візуальними зображеннями означених нагород, які впливають із практики милосердя [125, с. 5].

У сакральних сюжетах фресок від періоду Північної Вей до династії Суй зустрічаються оригінальні персонажі, наприклад, чаклуни та чаклунки у композиції «Переможний Мара» у розписі печери 254 (Північна Вей) (Іл.2.16).

Окремо можна виділити зображення сюжету музикантів у раю (небесні музиканти), зображення яких присутнє у стінописі всіх періодів Дуньхуану. За часи династій Північна Вей та Східна Вей означений сюжет представлено у вигляді окремо розташованих фігур, кожна з яких вписана в проміжок між змальованими архітектурними елементами (печери 288, 435). Розташування фігур вздовж горизонтальної лінії прослідковується не тільки у сюжетах з музикантами, а й у зображенні бодхісаттв, джатаках тощо. Такий прийом став найрозповсюдженішим у багатофігурних композиціях.

Розміщення фігур вздовж горизонтальних ліній при репрезентації сюжету небесних музикантів не було єдиним прийомом або регламентованим правилом. У період Східної Вей в межах звернення до даної теми з'являються композиції, які побудовані на плавних лініях, де музиканти рухаються в безмежному стихійному потоці (печера 285) (Іл.2.17). Побудова композиції на основі плавних ліній та їхнього переплетіння із персонажами чітко простежується у зображеннях бога Індри, образ якого набув розповсюдження з часів Східної Вей. Ці композиції сповнені динаміки, яка утворюється не лише лінійним малюнком, а й завдяки контрастним поєднанням кольорів (печери 305, 419) (Іл.2.18, Іл.2.19).

У порівнянні з мистецтвом періоду правління династій Суй, настінні розписи Ранньої Тан (618-704 рр.) мають цілісніший характер та не розпадаються на велику кількість окремих сюжетних ліній. Композиції почали займати цілу поверхню стін та стелі, де на кожній окремій площині представлено єдиний сюжет з втіленням однієї сутри.

У період Ранньої Тан набули поширення сюжети *Цзінбянь*, які є монументальною ілюстрацією буддистських сутр, що розташовується на великій площині стіни. Прикладом впровадження даного сюжету є розпис печери 431, де представлено композицію «Цзінбянь – Гуаньуляньшоу», створену за часів правління імператора Чжен Гуань. Дослідник Цзинь Мей проводить паралелі між зображеннями буддистського раю як образу безтурботних полів із розумінням раю у стародавньому Єгипті, що, на думку науковця, демонструє

єдність архетипічних уявлень у менталітеті різних народів. На користь цього судження також свідчить наявність сюжетів про нескінченну їжу, до яких у культурній практиці звертаються стародавні народи, а також жителі середньовічного Китаю та Європи [86, с. 27].

Іншою, суто буддистською тематикою даного періоду став сюжет Вей Моцзе, який являє собою образ праведного мирянина. Прикладом долучення даного сюжету до системи настінних розписів гротів Могао є фреска у печері 220, де представлено монументальне зображення даного персонажу. Вей Моцзе зображено у вигляді сповненого сили чоловіка у величній позі, яка мала підкреслювати його мудрість. Іконографія даного образу складається із зображення повного круглого обличчя, квітучого вигляду, білої хустини на голові, шуби з пір'я журавля та віяла із хвоста оленя. У народному епосі образ даного героя доповнюється відомостями про його сім'ю та побут, що наближує Вей Моцзе до звичайних людей. У подібних зображеннях художники не лише змальовували цікавий повчальний сюжет, а й демонстрували знання костюмів і звичаїв інших народів, що було обумовлено наявністю Великого шовкового шляху [86, с. 27].

Необхідно відмітити, що після 624 р., у зв'язку з низкою політичних обставин, відбулось відновлення Великого шовкового шляху, що призвело до активізації суспільного та художнього життя Дуньхуану. Це відбилося у поєднанні місцевих та західних традицій, що прослідковується у розписах печер 77, 205, 209, 244, 322, де основою сюжету слугує тема проповідей буддизму (Іл.2.20, Іл.2.21).

У період правління династії Тан склалась характерна живописна стратегія, заснована на варіативності лінійного малюнка та виразному колориті, побудованому на поєднанні насиченої вохри та яскравого червоного кольору. Прикладами цього є розписи печер 203 та 401.

За сюжетним наповненням та композицією, стінопис гротів Могао періоду династії Рання Тан розподіляється на такі групи: образ молитовного Будди; проповіді буддизму; бодхісаттви; святі небожителі Гандхарви; апсари;

боги-охоронці; охоронці сторін світу та цар-дракон. У цей період відбувається збільшення масштабів у зображеннях будд та бодхісаттв, які відділяються в окремий канонічний образ. Окрім цього, в даний період формується основний принцип розташування сюжетних сцен у композиції, де в центрі роботи репрезентувався божественний потойбічний світ, а на бічних вертикальних площинах – сюжети джатак та «Шістнадцять видів медитації» [86]. Означений сюжет, який присвячено монастирському життєпису, зустрічається у печерах 148, 172, 217, 320 (Іл.2.22, Іл.2.23). Логіка оповідання у таких вертикально розміщених композиціях читається знизу догори, що нагадує принципи написання житійної ікони в давньоруському мистецтві.

Поміж сакральних сюжетів, які зустрічаються як у формі скульптур, так і у фресковому живописі, нечисленною є «Нірвана Будди». Означена композиція, що ілюструє іншобуття Будди в момент його фізичної смерті, присутня у розписах печер 428 та 295 (Іл.2.24, Іл.2.25).

Композиції на тему проповідей буддизму умовно розподіляють на типи: 1) ілюстрації чудес буддистських ченців; 2) репрезентація мотиву благополуччя – явище духу у зображеннях Будди та бодхісаттв (жуйсян); 3) реліквії та святі пам'ятники буддизму [86].

Яскравим прикладом сюжету проповідей буддизму є фрески з печери 323, де наочно представлено усі буддистські постулати. Це споріднює такий підхід із середньовічною християнською практикою репрезентації біблійних сюжетів як у скульптурному оздобленні фасадів, так у розписах і вітражах. Все це дає підстави бачити єдині засоби візуальної трансляції сакральних текстів в традиціях різних релігійних вірувань середньовічної доби.

У період Середньої Тан (781-848 рр.) у розписах монастиря Могао значно збільшилась кількість сюжетів монументально-декоративного оздоблення гrotів. Це призвело до нівелювання урочистості та мужності в характері зображень, які стали дрібнішими та перенасиченими деталями. Зазначимо, що у цей час у програму розписів входять не лишень композиції на тему образів

Будди, «цзінбянь» (образу благополуччя) та орнаментів, а й зросло розповсюдження донаторських портретів.

Провідною тематикою у настінних розписах є подолання труднощів, торжество добра і любові. Концепція споглядання та гармонії відобразилась у розвитку пейзажних мотивів, де на фоні сюжетних композицій з'являються зображення гір, води та рослин. За часів Пізньої Тан ці пейзажні мотиви урізноманітнюються та ускладнюються.

Композиційна структура розписів набуває певної закономірності: у верхній частині розташовуються декілька великих розписів типу *цзінбянь*, а в нижній – представлено численні вертикальні композиції, які візуально нагадують ширми. Сюжет цих розписів продовжує центральну тематику *цзінбянь* або є ілюстрацією сутр. У сюжетах «Бодхісаттва Веньшу» і «Бодхісаттва Пусянь» в нижній частині композиції з'явилися зображенням священної гори Утайшань з п'ятьма вершинами, що пов'язані стежками. Стилїстика даних композицій наслідує традиційний пейзаж «шань-шуй» («гори-води») [86].

У період Середньої Тан митці запровадили декілька інновацій, які стосувались збільшення масштабів композицій *цзінбянь*, що досягається завдяки розподілу площини стін на декілька частин. В результаті чого на одному композиційному полі знаходилися декілька рядів зображень *цзінбянь*. Цей принцип розміщення фресок був характерним для періоду правління Турфань. Але стилїстика турфанського періоду у стінописі Дуньхуану прослідковується й у часи Пізньої Тан. Однак, сюжетне наповнення розписів змінюється – розповсюджений мотив зображення царя Турфана зникає, натомість з'являється тема «Демон Лао Дуча бореться зі святою».

Іншим нововведенням у розписах стало застосування нових матеріалів: при відтворенні образів бодхісаттв майстри застосовували слюду, яка надавала зображенням сяйво та блиск задля акцентування уваги глядачів на позитивних персонажах.

Окрім технічних нововведень художники додають нові сцени з циклу світських сюжетів, заснованих на реальних історичних подіях «Парадний виїзд Чжан Ічао», «Парадний виїзд пані Сун Го» (дружини Чжан Ічао). Ці сюжети набули розповсюдження у період Пізньої Тан, що наразі збереглася в печерах 9, 12, 85 тощо. Цікавим прикладом є розписи в печерах 17 («Дівчина, що стоїть під деревами»), 156 («Чжан Ічао з солдатами», «Пані Сун Го») (Іл.2.27 – Іл.2.30).

За часів династії Тан у сюжетній палітрі фресок Могао з'являються розписи «Хуаянь», в яких представлено богословські та абстрактно-філософські теми, але в них немає виразного сюжету або образу.

Розповсюдження загальносвітових мотивів у фресках Дуньхуана наочно прослідковується на прикладі зображення трьох зайців у колі. Мотив із зайцями, що біжать по колу, де їхні вуха створюють рівносторонній трикутник має давні коріння та зустрічається як у буддистській традиції, так і у християнстві, мусульманстві та юдаїзмі. Він застосовується при оздобленні простору сакральних споруд, проте його зміст змінюється згідно з догмами різних конфесій. Питання виникнення даного символу, першоджерело його походження досі залишається остаточно не визначеним у науці. Проте, найстародавніші приклади зображень трьох зайців у колі належать до буддистської іконографії. Цей мотив було знайдено у центрі стель сімнадцяти печер монастиря Дуньхуан. Образ належить до часів династій Сунь (581-618 рр.) та Тан (618-907 рр.). У традиції буддистських розписів дане зображення оточувалося орнаментом із флористикою – пелюстками лотоса, що утворював композиційний центр стелі. Його центральне розміщення було пов'язано із символічним значенням вищезгаданого мотиву, який означав безсмертя, нескінченність, біг часу та реінкарнацію душі, а утворений вухами трикутник – триєдність неба, землі та людини.

Розвиток торговельно-економічних відносин Китаю з іншими країнами став причиною міжкультурних та міжконфесійних зв'язків. З Дуньхуану починався Великий шовковий шлях, який ішов через Туркестан, Памір, Іран в Середню Азію та далі на захід. Буддистська іконографічна система поєдналась

з місцевими традиціями, а мотив трьох зайців у колі знайшов своє відображення у сакральному мистецтві інших конфесій.

У період XII – XIV ст. зображення трьох зайців, що біжать по колу, зустрічалось на Близькому Сході, де широко застосовувалось у декоративно-ужитковому та сакральному мистецтвах мусульманського світу. Означений мотив у мусульманській традиції перегукується із солярною символікою та образом триликого сонця. При цьому зустрічалися мотиви з чотирма зайцями, що відповідало уявленню про чотири пори року.

У християнстві, а саме у католицькій іконографії, зображення трьох зайців у колі зустрічається ще з середньовічних часів. Даний символ, запозичений з ісламської культури, трансформувався та став позначати Трійцю, де єдність Бога Отця, Бога Сина та Бога Духа Святого намагались передати через доступну для розуміння символіку. У західноєвропейській традиції зображення трьох зайців, які біжать по колу, найчастіше були рельєфними та прикрашали фасади соборів, житлових будинків та циферблати ратуш.

Даний мотив у єврейському сакральному мистецтві вийшов із західноєвропейського контексту та зустрічається з XVII ст. у розписах склепіння синагог та у скульптурному декорі надгробних стел. В юдаїзмі образ зайця асоціюється з богобоязливістю, благочестям, спритністю у виконанні волі Всевишнього, а також символізує трьох біблійних праотців [15].

У межах міжкультурних взаємин можна зробити висновок, що суголосся та спадкоємність культурних традицій сприяли переходу символів і образів у сакральному мистецтві з однієї конфесії в іншу. Незважаючи на те, що семантика мотиву трьох зайців у колі кожен раз адаптується до різних релігійних доктрин, можна виявити загальне значення даного символу, а саме: натяк на триєдину природу Всесвіту. В цьому сакральному мотиві персоніфікується стабільність космічного порядку, рух життя, що втілюється у любові, рівності та єднанні [15].

Особливе місце поміж сакральних мотивів стінопису печер Могао займають композиції, що оспівували красу буддистського раю. Означені

фрески набули поширення за часів династії Суй, проте досягли свого максимального розквіту у добу династії Тан. Найбільш чисельними стали фрески, що ілюструють розповіді про рай Сухаваті (125 розписаних стін).

Поняття «сухаваті» (із санскр. «країна блаженства», «чиста земля блаженства» або «чиста земля») означає Західний рай Будди Амитабхи (Амітофо). У сутрах «Чистої Землі» рай змальовується як осяйний радісний світ, наповнений музикою птахів та шелестом дерев, прикрашених дорогоцінними коштовностями та гірляндами із золотих дзвонів. У цьому просторі Будда Амитабха уявляється як постать, що сидить на лотосі посеред водойми, де на терасах біля води зображуються бодхісаттви – Авалокітешвара та Махастхамапрапта [250].

Цікавими прикладами репрезентації сюжету Чистої Землі є розписи печер 172 та 217 (Висока Тан). На фресках зображено групи бодхісаттв, які слухають проповідь Будди на тлі величних будівель, що стали особливістю даних розписів. Потойбічний світ зображується в контексті фантазії на тему складного архітектурного ансамблю, виконаного у дусі національних традицій країни. Конструкції палаців, башт, павільйонів, цегляних терас, дерев'яних колон, відкритих залів та храмів змодельовані, базуючись на інтерпретації елементів з реального життя, але їхня краса і складність гіперболізовані. Слід відзначити, що архітектурні мотиви у фресках Могао представлені у системі, схожій на аксонометричні проєкції. Такі зображення не лише формують глибину, а й через ретельне моделювання створюють відчуття матеріальності потойбічного світу.

У фресці печери 217 для підкреслення враження чарівності невагомого потойбічного світу, художники наситили простір даної фрески зображеннями летючих апсар та інших божественних істот, які проходять крізь ворота, летять у відкриті двері та вікна [125, с. 229]. Траєкторія їхніх рухів підкреслюється плавними лініями, що демонструють потоки повітря. Яскравість фрески та її композиційна насиченість формують образ магічного калейдоскопу зі

сплітанням фігур, архітектури, дерев та хмар, що надає композиції декоративних ознак (Іл.2.31, Іл.2.32).

Відсутність повітряної перспективи – характерна риса для китайського малярства доби середньовіччя. Другий план композицій такий же яскравий і насичений, як і перший. У китайському мистецтві головним засобом виразності була лінеарність, яка присутня не лише у передачі фігур, а й при моделюванні природного оточення та архітектури. Одним із найвідоміших митців, який досконало володів технікою лінійного малюнка архітектурних форм був У Даосі. Він міг малювати дуги, прямі лінії, високі стовпи і горизонтальні балки без допомоги геометричних інструментів [125, с. 230].

Ретельне опрацювання національних архітектурних елементів та їхнє реалістичне зображення представлено при відтворенні сцен із танцюристами та музикантами, у сюжетах про весілля, у батальних сценах та оповіданнях про подорожі. Такі розписи передбачають масштабність та багатофігурність, а активний розвиток сюжету створює динамічність композицій. Увага до архітектурних елементів та їхнє ретельне опрацювання середньовічними митцями Китаю наразі є одним з важливих джерел дослідження культурної спадщини країни, оскільки велика кількість храмів, монастирів, павільйонів та башт не дійшли до сьогодення.

Окрім оспівування національних традицій архітектури та моделювання потойбічного світу, поміж сакральних сюжетів, розповсюдженою була композиція на тему Чистої Землі, якою керував Будда Майтрея. Іконографічна схема цього образу складалась з центральної фігури Будди, де справа та зліва від нього знаходилися фігури двох бодхісаттв. Доповнюють сюжет архати та духи з ваджою, апсари – у верхній частині композиції, а також музиканти та танцюристи – на передньому плані. Фон розпису заповнено зображеннями пагод. У фресках митці оспівували неземний рай, проте, для насичення розписів реалістичними рисами вони звертались до побуту привілейованої аристократії. Витонченість та естетичність цього елітного класу китайського суспільства надали можливість художникам ретельно передати матеріальні

об'єкти та максимально правдоподібно зобразити високоідеалізований надприродній світ.

Ще одним розповсюдженим сюжетом серед сакральних мотивів у фресках Дуньхуану були розписи, що ілюструють рай Будди Цілителя (з санскр. – Будда Бхайшаджьягуру), якого зображують у позі дхьяни, де він сидить на п'єдесталі з пелюстків лотоса зі схрещеними ногами. Образ Будди, вдягненого у простий халат ченця, довершує ушніша на голові, а у руці він тримає кольорову банку з ліками ляпис-лазурі. У настінних розписах зображення раю Будди Цілитель супроводжується двома фігурами бодхісаттв – Суріяпрабхи та Кандрапрабхи, які символізують світло Сонця та світло Місяця [245]. При зображенні постаті Будди Цілителя китайські митці застосовували синій колір моделювання тіла та створення ореолу за його головою. Вибір даного кольору асоціювався з камінням лазуритом, якому приписували магичні цілющі властивості.

Поміж сакральних мотивів у розписах буддистського комплексу Могао розповсюдження набули сюжети сутр про Вімалакірті та розповіді про битву між Раудракшею та Шаріпутрою. Сутри про Вімалакірті являють собою – це розповіді про хворого мирянина, який добре розбирався у класиці буддистських текстів та був наділений даром красномовства. Цей персонаж ранніх фресок печер Цяньфодун (печери 103, 220) зазвичай змальовується в образі аскетичного худорлявого чоловіка із жорстким поглядом.

Серед одиничних картин, що становлять суттєву частину фресок, окремо необхідно відзначити образ бодхісаттви Авалокітешвари, що уособлює енергію співчуття [125, с. 5-7]. Авалокітешвара має багато назв, однією з яких є Падмапані (із санскр. «той, хто тримає в руці лотос»). На зображеннях цього іконографічного типу Авалокітешвара стоїть з опущеною в жесті благодіяння рукою – «*вараді-мудра*», а інша рука, в якій він тримає квітку лотоса, складена у грудях в жесті захисту – «*абхая-мудрі*». У цій формі бодхісаттва Авалокітешвара переважно зображується білим або червоним за кольором [203].

Одне з найзнаковіших зображень бодхісаттви Авалокітешвари у системі розписів Дуньхуану представлено у печері 57 (Рання Тан). Цей багатофігурний розпис є взірцем делікатності та елегантності, де персонажі прописані дуже тонким пензлем, що створює відчуття легкості та ажурності. Центром фрески є обличчя Авалокітешвари, яке виділяється світлою плямою на тлі темного багат шарового німба, що оточує голову бодхісаттви. Його обличчя має витончені риси з довгими тонкими бровами, напівзакритими очима, чорними віями і прямим носом. Помпезності та яскравості образу додають чисельні прикраси та складний головний убір, що створені з ниток перлів та мають золотий колір. Одяг Авалокітешвари, шаль і спідницю, зроблено із шовкового матеріалу, покритого складними візерунками. Тонку текстуру шовку змодельовано білими лініями, які були нанесені на білі, сині, червоні та золоті поверхні [125, с. 227] (Іл.2.33).

В цілому слід підкреслити, що в епоху династії Тан образи бодхісаттв відрізняються витонченістю, що видно у характері зображень жіноподібних фігур з маленькою талією, ніжними руками, вигнутими бровами та виразними поглядами. Характер поз, міміка та жести бодхісаттв нагадують портрети придворних дам на картинах відомих китайських художників періоду Тан – Чжан Сюань та Чжоу Фанга [27]. В означений час у зображеннях бодхісаттв зникає урочиста релігійність, що проявилось у наданні істотам привабливих людських форм. Це посприяло зміщенню акцентів та розпочало процес гуманізації сакральних сюжетів.

Поміж образів вищезазначеного бодхісаттви найскладнішою формою є образ тисячорукого Авалокітешвари з одинадцятьма обличчями. У центрі долоні кожної з його рук знаходиться по оку, що символізує єдність мудрого спостереження та просвітлених діянь [203]. Яскравим прикладом репрезентації даного сюжету в системі настінного живопису монастиря Могао є фреска у печері 3, що відноситься до періоду правління династії Юань. Тут можна побачити зображення бодхісаттви Авалокітешвари, взятого із пантеону тантричного буддизму. У фресці комбінуються різні засоби малювання ліній,

що митці вдосконалювали протягом періодів Північної Вей, Суй і Тан. Обличчя, руки, долоні та щиколотки окреслені виразними лініями, які мають назву «залізний дріт». Разом з тим, складне драпірування одягу проробляється за допомогою таких графічних технік як «удар листя орхідеї» та «удар зламаного очерету». Фігура бодхісаттви, де велика кількість рук і очей намальовані з ретельністю і майстерністю, має чіткий контур та добре вирізняється на золотавому фоні. Фрески у цій печері є одними з найвищих досягнень портретного живопису доби династії Юань [125, с. 237].

Вищезазначені сакральні сюжети розвивались у пізній період існування та будівництва гrotів Могао (907-1368 рр.) за часи правління П'яти Династій, династії Сун, Західна Ся та династія Юань. У цю добу фрески Дуньхуану набувають комплексності та всеохопного масштабу, що проявляється у репрезентації єдиного сюжету на декількох стінах печер. Найприкметнішим прикладом є розпис печери 61, яка датується періодом П'яти Династій. Її унікальність виявляється у живописному оформленні – на трьох стінах даного гроту продемонстровано всеосяжну фреску-діораму, де зображено масштабний пейзаж з горами, річками, будівлями та нескінченними дорогами від гір Вутей у провінції Шансі до префектури Чен у провінції Хебей [104 с. 105-113]. Архітектурні споруди змальовані у традиційній для китайського мистецтва манері протоаксонометричних проєкцій з ретельною деталізацією споруд та їхнього орнаментального оздоблення. Оригінальним є рішення відображення ландшафту через чергування смуг білого та зеленого кольорів. Ця манера створює декоративність й орнаментальність, ритміку зображення. Можна припустити, що така техніка спрямована на передачу зміни висот у гірському просторі (Іл.2.32).

2.2.2. Донаторський чин серед світських сюжетів. Соціальна типологія жертводавців. Фрески монастиря Могао являють собою багату історичну спадщину та зберігають у формі візуальних уявлень усі сфери життя за тисячолітній період середньовічної історії Китаю. Саме тому, окрім

розгалудженої гілки мотивів на релігійні теми, у фресках наявні розписи, присвячені різноманітним світським сюжетам. Вони демонструють образи фермерів, мисливців, рибалок, лісорубів та інших людей, які займаються своєю професійною діяльністю. Це також сцени з повсякденного життя у давнину: весілля, похорони, танці та пісні, акробатичні виступи, сюжети зі зціленням людей мандрівними лікарями тощо.

Поміж численних сюжетів у стінописі Могао розповсюдження набув мотив гірського пейзажу, репрезентація якого пройшла певну еволюцію від допоміжного тла у вотивних та світських сценах до самостійного жанру.

У період Північної Вей гірський пейзаж мав декоративний характер. Це відчувається у неправдоподібному колористичному рішенні гірських хребтів, зменшеному масштабі природніх форм по відношенню до фігур людей та лінійній манері розташування однакових за своїм силуетом об'єктів (печери 428, 296, 249) (Іл.2.34 – Іл.2.36). За часів танської доби зображення гірських пейзажів – це один із розповсюджених мотивів сюжетного тла у сценах полювання, подорожей, сільських заходів, ілюстрацій джатак і сутр тощо (печери 103, 98, 61, 45, 23 та ін.) (Іл.2.37 – Іл.2.39).

За часів Високої Тан найцікавішим прикладом репрезентації гірського пейзажу є розпис печери 172, де представлено ілюстрацію Манджушрі-сутри (Іл.2.40). На фресці зображено пейзаж, який композиційно ділиться на дві рівні частини, де з одного боку змальовані високі малахітові та вохристо-червоні гори, а з іншої – зелена долина з невеликими пагорбами. Їх розділяє темна річка, бурхливі потоки якої підтримуються хвилеподібними лініями, що символізують вітри. Завдяки зменшенню масштабів елементів від передньої картинної площини до лінії горизонту, вибудовується перспективне скорочення простору.

У пізніші етапи розвитку малярства Дуньхуану (П'ять Династій, Сун, Західна Ся та Юань) у відтворенні гірських пейзажів помітне прагнення митців до натуралістичності, врахування особливостей колориту та силуетності.

Серед світських сюжетів у стінописі Дуньхуану зустрічаються сцени зі світського життя, які пов'язані із сутрами – відбувається залучення елементів

світських сюжетів до сакрального мистецтва. Прикладом таких мотивів є розпису печери 23 (Висока Тан), де змальовано оранку під дощем. Означена композиція є частиною сутри лотоса, що являє собою алегоричне оповідання про Будду, який постає у формі дощу та поливає рослини. Цікавим у даній фресці є характер зображень, де головним засобом стала кольорова пляма, а не традиційний лінійний малюнок. Відсутність чітких контурних ліній створює відчуття легкості живописного твору, його невігядливості та певної «акварельності». Завдяки плавному перетіканню кольорів формам надається певна об'ємність, що наявно прослідковується у фігурах буйволів та при моделюванні схилів пагорбів.

Цей прийом не набув розповсюдження у фресках Могао, однак він зустрічається у розписах печери 85, що відноситься до часів Пізньої Тан. Саме в цьому гроті розташований один з найживописніших розписів Дуньхуану – «Гра на джен під деревом». Сюжет не відноситься до світської тематики, а ілюструє оповідання про пригоди принца та його зустріч у фруктовому саду із принцесою. Дві фігури зображені у невимушених позах одна навпроти одної, що справляє враження діалогу між дійовими особами сюжетної композиції. Глядач бачить жінку зі спини, що не було типовим для розписів періоду середньовічного часу. Фон картини – живописне тло з силуетними зображеннями дерев та плавним перетіканням одного кольору в інший. Таке художнє рішення, посилене відсутністю насичених контурних ліній, створює відчуття ілюзорного світу, де об'єкти розчинюються у просторі (Іл.2.41).

В означених композиціях не порушувалось питання історичної достовірності, оскільки зображені персонажі були вигаданими героями буддистських оповідань.

Однак, окрім романтичних живописних сцен, поміж світських сюжетів стінопису Дуньхуану головне місце займають портрети жертводавців, на яких відтворюються реальні історичні постаті [104]. У донаторських портретах відстежується прагнення до натуралістичності, що надає їм не лишень художню, а, перш за все, історичну та репрезентативну цінність.

Аналіз зображень жертводавців надає можливість дослідити не тільки еволюцію живописної майстерності, а й побачити зміну моди на костюми, зачіски і прикраси, виявити соціальну приналежність людини за характером атрибутів та деталей образу. Зміна масштабу репрезентації даного сюжету протягом розвитку комплексу Дуньхуану свідчить про зростання ролі донаторів, що обумовлює збільшення варіативності композицій на дану тематику.

Необхідно підкреслити, що основним мотивом пожертви було отримання почестей. Такі зображення могли долучати для здобуття самими донаторами власного духовного благополуччя, а також мирського щастя. Ці зображення могли передаватися іншим поколінням, оскільки існувала віра про роль померлих батьків у порятунку душ членів своєї родини задля того, щоб усі могли воз'єднатися в раю. Через це донаторські зображення уособлювали прямий зв'язок людини з усім божественним сонмом, тому для самих жертводавців було великою честю включити себе у структуру розписів. Це перетворювало їхній земний статус заможних благодійників на певне місце в божественній ієрархії, завдяки добрим вчинкам на підтримку буддизму і монастирського життя [104].

Серед донаторів, які спонсорували будівництво та розписи печер були представники різноманітних класів суспільства: вища аристократія, місцеві правителі та їхні дружини, іноземні купці, солдати і чиновники, вчені, селяни, ремісники. Будівництво гротів також фінансувалося за рахунок пожертв від групи ченців або мирян, а також окремими родинами. Здебільшого зображення донаторів уміщувалися на нижніх регістрах розписів, що починалися від самої підлоги, а також у коридорах, що вели до головних приміщень печер [115, с. 89-91], [16].

Портрети донаторів у Дуньхуані являють собою тип стародавнього китайської портретного живопису, численного за кількістю характерних прикладів і багатого за змістом. Вищезгадані дуньхуанські зразки не мають собі рівних поміж портретів, знайдених в інших скельних монастирях і храмах. Згідно із дослідженнями, у печерах Дуньхуану кількість портретів меценатів

сягає більш ніж 9000 [115, р. 39]. Еволюція портретів жертводавців у гротах Могао пройшла у чотири основні етапи, де змінювались масштаб зображень, рівень деталізації та персоніфікації, художня майстерність:

- *перший етап* відноситься до часів Північної Лян, Північної Вей, Західної Вей і Північної Чжоу;
- *другий етап* позначається як доба династій Суй і Тан;
- *третій етап* – період П'яти Династій, династії Сун та правління Уйгурського каганату;
- *четвертий етап* відноситься до періодів Західної Ся і монгольської династії Юань [115, р. 40-42].

Портрети донаторів є вершиною китайського портретного живопису часів середньовіччя. Зображення людей різних національностей і соціальних прошарків з більш ніж тисячолітньою історією відображають повну картину еволюції китайської моди у період з IV по XIVст.

Соціальна ідентифікація приналежності донаторів до відповідних верств суспільства є одним з важливих завдань у дослідженні фресок Дуньхуану, оскільки свідчить про стратифікацію китайського суспільства з відповідними рисами різних станів: статусом, ієрархією, костюмами, пластикою та іконографією в цілому. Дослідник Кся Шенгпін, спираючись на аналіз китайських написів у гротах Могао, вказує, що донаторами були місцеві чиновники (з Дуньхуану, Хесі та інших сусідніх регіонів), знать (в ранзі від членів королівських сімей до місцевих чиновників) та члени їхніх родин. Натомість вчений Дуань Веньце ділить зображення донаторів у печерах Могао на п'ять основних категорій, а саме:

- *донатори-чоловіки*, до яких належать імператори і офіційні особи: королі, принци, міністри і місцеві чиновники;
- *жертводавиці-жінки*, зокрема, королеви, принцеси, дружини і діти;
- *релігійні діячі* (ченці, настоятелі, бхікху, бхікхуні, упасакі та упасіка);
- *етнічні меншини*: гуни, сяньбей, тубо, уйгури, тангути, монголи тощо;

– *звичайні люди*: селяни, мисливці, ремісники, художники, візники, члени організацій, танцівниці та співачки, покоївки і т.д. [102].

Портрети жертводавців, представлені у стінописі Дуньхуану, являють собою не тільки зображення вірян, які поклоняються Будді, але і вірнопідданих своїх імператорів і видатних членів суспільства. Деякі з людей, що спонсорували будівництво печер, були паломниками, художниками, служницями і буддистами-мирянами, і певні їхні портрети також присутні у фресках печер Могао [115, р. 38-39]. Однак, їхня чисельність значно менша, ніж кількість зображень аристократії, оскільки саме представники соціальної верхівки могли дозволити собі спонсорувати будівництво та оздоблення внутрішнього простору печер.

Ідентифікація зображень донаторів – представників різних соціальних верств китайського суспільства – у стінописі печер Дуньхуану здійснюється за двома ознаками:

1) підпис із зазначенням імені донатора та регіону його походження, який розміщувався у картуші біля портрету;

2) аналіз костюму персонажу, до якого входять одяг, прикраси та атрибути, що в своєму комплексі свідчать про певний соціальний статус і національно-етнічне походження людини.

Дослідники культурної спадщини Дуньхуану стверджують, що вивчення написів біля зображень благодійників і аналіз характеру їхніх костюмів, а також особливості художнього стилю, який застосовувався у фресці, дозволяє не лише датувати печери, а й дослідити спосіб життя, соціальні умови та людську діяльність в різні періоди середньовічного Китаю [115], [115].

Аналіз стану розписів печер Могао свідчить, що значна частина фресок зазнала суттєвих пошкоджень, а підписи у картушах (особливо у гротах, що відносяться до раннього періоду) часто стерті. Тому ідентифікація образів жертводавців здійснюється завдяки дослідженню костюмів персонажів.

Кся Шенгпін зазначає, що костюм «є певною образно-художньою системою частин одягу і манери їх носіння, є найскладнішою та

найвибагливішою за своєю організацією структурою організованою структурою, бо він гранично багатофункціональний, завдяки чому знаходиться в тісному взаємозв'язку із усіма предметними і непередметними елементами середовища проживання людини і з самою людиною <...>, і з суспільством – як продукт його культурних, соціальних і економічних можливостей» [115, р. 39].

В основі композиційного рішення традиційного китайського костюму лежить космологічна модель світобудови. Стародавні космологічні уявлення визначили форму Землі як квадрат (позначає граничність Землі), а Неба як коло (символізує нескінченність Неба, оскільки його лінія не має кордону) [84 с. 14]. Означене поєднання форм прослідковується як в дизайні одягу, так і в рішеннях головних уборів (яскравими прикладами є портрети жінок з аристократичної верхівки часів Пізньої Тан та П'яти Династій).

Окрім символізму форм, на розвиток національного китайського костюму вплинули: семантика кольорів (що була пов'язана з поняттям «*у-сін*»), просторова орієнтація на південь (втілилась у правобічному запасі костюму) та філософська дуалістична концепція «*інь-ян*» (відобразилась у ритуальній символіці костюма, пов'язаної з іконографічним зображенням Неба і Землі) [84, с. 15]. Слід зазначити, що у традиційному китайському костюмі використовувалися п'ять основних кольорів: жовтий, червоний, білий, чорний, синьо-зелений. «Колірна космологічна символіка нерозривно пов'язана з *у-сін* та з асоціативними значеннями просторово-часових зон. Жовтий колір – колір верховної влади (земля), червоний колір символізує урочисто-радісну подію (вогонь), білий колір – колір трауру і траурного приладдя (метал), чорний колір використовується в одязі вчених, а також є символом Неба (вода), синьо-зелений колір передає ідею життя (дерево)» [84, с. 14].

Розгляд традиційного національного китайського костюму, його форми, символічного значення кольорів та зображальних елементів дозволяє доволі повно проаналізувати донаторські портрети у печерах Могао. Так, за часів північних династій (Лян, Північної та Західної Вей, Північної Чжоу) поміж портретів донаторів зустрічаються тільки представники аристократії, вельможі

та їхня свита. У цей період жертводавці зображувались в одязі простої форми лаконічного кольору без візерунків та у костюмах, в яких відчувається вплив традицій північних етносів. Репрезентативними прикладами донаторських портретів означеного періоду є печера 275 (Північна Лян), печера 263 (Північна Вей) та печера 428 (Північна Чжоу) (Іл.2.37). У період Західної Вей портрети жертводавців аристократичного кола почали супроводжувати зображеннями слуг і рабів, які ставали частиною сюжетів з повсякденного життя донаторів. Постаті господарів і слуг розрізняються за масштабом і розташовуються один за одним. Фігури одягнені у вільні сукні з широким поясом і вузькими рукавами, довгі спідниці. Характерними прикладами є фрески у печерах 249, 285, 288 та 290 [115, р. 41].

Окрему групу портретів жертводавців утворюють зображення представників духівництва. Персона означеного соціального прошарку середньовічного китайського суспільства найчастіше зустрічаються у печерах раннього періоду. Численні фігури монахів-дарувальників розташовували у верхньому регістрі розписів, що було пов'язано із важливістю тогочасного релігійного життя. Їх змальовували бритоголовими у характерному одязі – «сеньї», що зазвичай був чорного, сірого та коричневого кольорів [242].

За часи правління китайської династії Суй у багатофігурних зображеннях жертводавців виділяється постать головного донатора через збільшення його масштабу по відношенню до інших фігур. Портрети слуг, вдягнених у традиційний халат, за розміром значно менші за своїх господарів і нагадують дітей. Меценати-чоловіки середнього класу змальовуються у червоному одязі, підперезаному на талії шкіряними ремнями. Благородні вчені зображуються у супроводі слуг, що носять куртки з широкими рукавами. Жінки-дарувальниці зображуються стрункими, у коротких куртках з V-подібним вирізом, у штаних та у взутті з піднятим догори носком. Костюми благодійниць доповнені стрічками навколо ліктів. Репрезентативними прикладами означеного періоду є розписи у печерах 62, 427, 390, 282, 389, 302 і 280 [115, р. 41].

Слід підкреслити, що одна з істотних особливостей старокитайського одягу – відсутність принципових відмінностей у чоловічому та жіночому костюмах. До династії Тан (618-907 рр.) розповсюдженим був офіційний костюм – «*шеньї*» [84, с. 15]. Однак, починаючи з династії Тан спостерігається диференціація одягу на чоловічий і жіночий. Вибір костюму визначався сезоном, повсякденною або ритуальною ситуацією та соціальним статусом людини. Одяг представників аристократичних кіл, чиновників та їхніх родин розподіляється на офіційний та неофіційний. До офіційних костюмів ханців відносились: «*сюаньдуань*» (дуже формальна темний одяг); «*шеньї*» (костюм до підлоги з запахом); «*юанлігшань*» («*лантан*») (закритий халат з круглим коміром, який використовується як академічне вбрання [180], [182]. До неофіційного середньовічного ханського вбрання відносяться: «*чжуньї*» (внутрішній одяг з білої бавовни або шовку); «*шаньцзюнь*» (коротке пальто з довгою спідницею); «*рукюн*» (верхній одяг з окремою нижньою частиною або спідницею); «*куже*» (коротке пальто з брюками (зі штанями); «*даопао*», «*фуша*» (парадний церемоніальний одяг буддистських священиків).

Починаючи з періоду правління династії Тан колір костюму уособлює не тільки космологічну концепцію, а й персоніфікує рангову та соціальну ідентифікацію у китайському суспільстві. Окрім збільшення змістовного навантаження колористичної гами костюмів, починають використовуватися різноманітні анімалістичні зображення, значення яких вказує на соціальний статус персони [84, с.16].

У період правління династії Тан (618-909 рр.) відбувається не тільки розподіл на жіночий і чоловічий костюм у зображеннях меценатів, а й збільшуються розміри портретів жертводавців, з'являються сімейні зображення (перехід від одиничних портретів до репрезентації кланів), значно зростає рівень художньої майстерності, розкривається питання індивідуалізації та персоніфікації у передачі образів історичних постатей.

За доби Ранньої Тан донаторів-чоловіків, чиновників та вчених, зображали у характерному головному уборі – *пучо* та мантиєю з круглим

вирізом, а представників духівництва, насамперед, ченців, репрезентували з поголеною головою. Жінки-жертводавиці як середнього класу, так і представниці аристократії, змальовувались у вузьких сорочках з короткими рукавами та сукнях. Їхні образи довершувались складними зачісками або шиньйонами – «дзі». Яскравими прикладами донаторських портретів означеного періоду є зразки з печер: 329, 331, 334 [115, р. 41] (Іл.2.42, Іл.2.43).

За періоду Середньої Тан, окрім хань-китайців, у зображеннях донаторів гротів Могао зустрічаються тубо (тибетці), які носили халати з трикутними плечима, великими і маленькими лацканами та широкими рукавами середньої довжини. У цей час традиції ханського костюму продовжувались. Вперше чоловічі та жіночі портрети донаторів, що вдягнені у ханські та тибетські шати, були змальовані в одній печері (печери 159, 231, 359) [115, р. 41].

У період Пізньої Тан соціальний типаж покровителів збагачується постатями мандрівників, а у зображеннях аристократів підкреслюється велич та могутність. Персонажі портретів ставали все величнішими, а різноманіття, складність та символіка костюмів жінок-донаторок демонстрували політичну владу та відображали стиль популярних світських картин тогочасності (печери 9, 12, 156, 196) [115, р. 42] (Іл.2.44).

Важливим є те, що «доба Тан закріпила соціальні функції за образами живої природи, значно розширивши тематику зображень, сталася уніфікація образів, продиктована утвердженням централізованої державності, відповідно до історико-політичних та культурних зв'язків. Введено образи диких тварин і птахів в якості рангової відмінності чиновників» [84, с. 22].

У період правління П'яти Династій та династії Сун найрозповсюдженішими поміж зображень донаторів, були портрети представників аристократії (уйгурські цариці, принцеси, князі, чиновники та жінки з правлячих кланів) [115, р. 42]. В означений період у печерах Могао чиновники-жертводавці зображуються у головному уборі «чангокфуту» (букв. з кит. «головний убір з розпростертими рогами»). Така форма головного убору

була спрямована на збереження дистанції між посадовими особами, щоб вони не могли перешіптуватися між собою під час судових зборів [181, с. 54].

Окрім зображень правлячої верхівки, в дану епоху у фресках присутні зображення свити та служниць, які супроводжують аристократичну особу. Особливістю цих зображень є те, що всі фігури домірні до постатей вельмож. Однак портрети слуг, порівняно із індивідуалізованими рисами донаторів-можновладців, мають уніфікований характер. Вони вдягнені у однакові костюми, мають ідентичні зачіски, прикраси та макіяж. Означений контраст підкреслює соціальне розмежування у середньовічному Китаї.

У період Західної Ся у портретах покровителів яскраво проявляються риси тангутських традицій, а саме: донатори-чоловіки змальовуються у капелюхах з лотоса, у халаті з круглим вирізом, широкими рукавами та бічним розрізом. У портретах жінок-жертводавиць середнього та аристократичного кола увага приділяється моделюванню прикрас (золоті шпильки у зачісках, стрічки, сережки видовженої форми). Жіночі постаті змальовуються у довгій плісированій сукні та халаті *юрєн* з вузькими рукавами і легкими розрізами [115, р. 42].

За часів правління династії Юань у рішенні китайського костюму прослідковується суттєвий вплив монгольських традицій. Це виявилось у додаванні до традиційної китайської сукні (прямого крою) елементів монгольського одягу – невеликих дрібних складок на талії – «*мянчже*». Окрім цього, традиційним для монгольського костюму є маленький круглий комір, вузькі рукави з широким манжетом. Використання означених елементів національного монгольського вбрання були обумовлювалося адаптацією кочівників до природного середовища. У чоловічому костюмі періоду Юань додатковим елементом був спеціальний утеплений головний убір. У традиційному ханському костюмі також почали прослідковуватись елементи одягу монгольських військових: чоботи, штани та короткі куртки. Традиційний для монголів лівозапашний верхній одяг залишився у китайських жіночих костюмах епохи Юань.

В означений історичний період костюм привілейованих персон китайського суспільства розподіляється за функцією – на парадний та офіційний; за сезонністю – на зимовий (9 різновидів костюмів) та літній (14 типів одягу).

Вплив монгольських традицій виявився не лише у формі костюму, а й у символіці кольорів. Так, на початку правління династії Юань, імператор та чиновники носили одяг білого кольору, який у китайській національній традиції символізував траур. Пізніше, беручи участь в урочистостях, імператор і чиновники вищої ланки вдягали «*чжісунь яньфу*» – спеціальний парадний костюм червоного кольору, що уособлював вогонь і сонце [84, с. 16-17].

Дослідження донаторських портретів Дуньхуану надало можливість диференціювати ці зображення згідно з їхнім соціальним становищем. Найчастіше зустрічаються зображення аристократії найвищого рангу – імператорів, королів, принців та принцес. Означені фрески відрізняються своєю помпезністю, урочистістю, високим рівнем деталізації (після династії Суй), багатою орнаментикою на одязі. Для підкреслення соціального статусу персонажів, їх змальовують у супроводі придворних осіб або слуг, де на контрасті образів вибудовується загальна картина світу середньовічного Китаю.

Починаючи з династій Суй і Тан у портретах представників правлячих династій, іноземних послів, вчених, високопосадовців, чиновників, воєначальників (та членів їхніх родин) прослідковується увага до деталей, персоніфікація, масштабність зображень та символіка кольорів і малюнків на одязі, які свідчили про соціальний статус особи. Натомість, у зображеннях простолюдинів та слуг наявний зменшений масштаб фігур (до династії Сун), присутня уніфікація зображень, а їхні костюми позбавлені символічної орнаменталі [115].

Портрети жертводавців у печерах Дуньхуану відносяться до зображень, що уславлюють донаторів та їхні родини, які фінансували будівництво та оздоблення внутрішнього простору печер. Розміри означених портретних

зображень та їхнє місцезнаходження змінювались упродовж всього періоду розвитку храмового комплексу Дуньхуану.

2.3. Композиційні схеми та прийоми розташування донаторського чину у системі розписів Дуньхуану

Тисячолітній процес будівництва храмового комплексу Дуньхуан (IV-XIV ст.) обумовив постійну еволюцію характеру фрескового живопису, що знайшло відображення й у композиції донаторських портретів, зокрема, у прийомах їхнього розташування, масштабності та ступені індивідуалізації. Аналіз цього дозволяє окреслити ієрархію в розташуванні фігур, де на першому місці ображались ченці, на другому – представники аристократії з їхнім почтом, членами родини та слугами, а на третьому плані змальовувались представники середнього класу і простолюдини.

Найзначнішими за кількістю є зображення, що належать до другої групи донаторських портретів. Змалювання чисельних членів родин верхівки китайського суспільства зумовлювалось ідеєю спадкоємності благочестя, де традиція надання грошової допомоги на будівництво і оздоблення печер підтримувалась одним родом з покоління в покоління. Такі портрети формували певний часопис одного роду, де зображення жертводавців являло собою низку «світлин», розміщених пліч-о-пліч. Реалізувати означену концепцію стало можливо завдяки застосуванню фризової системи розташування портретів за регістрами. У результаті, сформувалась традиція створення фігуративних фризів з портретами історичних постатей жертводавців.

Здебільшого, репрезентація донаторських портретів у печерах Дуньхуану пройшла еволюцію від підписів із зазначенням імені до масштабних портретів з високим рівнем деталізації та індивідуалізації [115].

Збережені портрети численних донаторів можна побачити на фресках сотень печер, які дійшли до сьогодення та віддзеркалюють типологічні, композиційні та стилістичні зміни цього мотиву в різні часи Дуньхуану.

У період *династії Північна Вей (368-534 pp.)* майже відсутні зображення благодійників, чи вони практично стерті. Прикладами є фресковий живопис у печерах 251, 254, 257, 263, 435 (Іл.2.45 – Іл.2.51).

За часів *династії Західна Вей (535-556 pp.)* постаті донаторів почали зображувати на одному з простінків вхідної стіни у нижньому регістрі (печери 249 та 285). В означений період почалось затвердження традиції включення донаторського чину у програму декоративного оздоблення внутрішнього простору печер та отримання відповідного місця у структурі розписів (Іл.2.52 – Іл.2.57).

Починаючи з *династії Північна Чжоу (557-581 pp.)* портрети донаторів, як окремий сюжет розписів гrotів Могао, набувають поширення (Іл.2.58). Цікавим прикладом є фрески печери 301, де зображено понад шістдесят донаторських фігур – чоловіків і жінок: вельмож, воєначальників і воїнів, які розміщені в нижніх двох регістрах у своєрідній процесії. Означені постаті звернені до центральних фігур будд, зображення яких розташовано у центрі бічних стін (Іл.2.59).

За часів *династії Суй (581-618 pp.)* набула популярності тенденція додавання до зображення донаторських процесій високопоставлених місцевих чиновників фігур челяді, які, зазвичай, були менші за масштабом, перекривались один одним та були позбавлені написів. Вони несли навіси, парасольки, церемоніальні предмети, мечі тощо. Донаторські зображення залишаються у нижньому регістрі розписів, проте їхня кількість значно зростає. Цікавим прикладом є печера 302, де великий донаторський цикл зображено на вхідній стіні. Композицію складають два ряди великих фігур жертводавців, які займають більше 2/3 площини стіни. Жіночі фігури зображені у витонченому одязі з високими розкішними зачісками і головними уборами. Великі втрати дозволяють лише припускати домінування площинного і силуетного характеру зображень (Іл.2.60). У печері 303 знайдено понад сотню портретів донаторів, що розташовані у другому нижньому регістрі над фризом з пейзажами. Означені зображення займають не більше 1/10 висоти всієї стіни та мають одноманітний

силуетний характер. Більшість з них – це фігури слуг і воїнів у червоних халатах, проте є чимало вельмож у дорогих, переважно світлих шатах, обшитих червоними і чорними полами і кантами, з широкими контрастними поясами. Крім певної деталізації портретів, художник бачив своє завдання й у ритмічній пластиці фігур і вбрання (Іл.2.61, Іл.2.62).

Іншим прикладом репрезентації портретних зображень донаторів у період династій Суй є розписи гроту 390, де фігури жертводавців займають нижній регістр та розташовані по периметру залу. Тут знаходиться 47 портретів, що датуються династією Сун та 28 чоловічих фігур-жертводавців, які належать до періоду П'яти Династій (Іл.2.63). Також у даний період було створено донаторські портрети у гроті 420, які зображені на вхідній стіні у нижньому регістрі разом із бодхісаттвами (Іл.2.64).

За часи династії *Рання Тан (618-712 pp.)* у репрезентації портретів можновладців додаються зображення слуг та побутові сцени, що наповнює сюжет дійовими особами. Поява сюжетів із повсякденного життя донатора надала можливість митцям зобразити оточення жертводавців – родини та наближених осіб. Поміж портретів донаторів у супроводі слуг, можна виділити розпис печери 130, де представлено образ жертводавця Юе Тіна в повний зріст. Позаду донатора намальовані фігури втомлених слуг та коней. Таким чином, в зображеннях дарувальників у стінописі раннього танського періоду високе релігійне почуття поєднується із побутовими мотивами.

У цей період у донаторських портретах починається ідентифікація соціальної приналежності жертводавців. З'являються портретні зображення імператорської родини, ченців, чиновників, аристократії та простолюду. На соціальний статус донатора вказували певні атрибути та фасони одягу. Так, у печері 220 зображена чоловіча фігура в капелюсі-лотосі та халаті із широкими рукавами. Подібний костюм вказує на впливовість та шанованість даного високопосадовця [86, с. 98]

В означений період образи жертводавців розташовуються у нижньому регістрі розпису всіх чотирьох стін гроту. Зображення, завдяки ідентичному

масштабу фігур, схожості їхніх поз і жестів та однакової дистанції між об'єктами, утворювали своєрідний фриз. Цікавими прикладами є розписи печери 57, де великі фігури донаторів розміщено на бічних стінах коридору майже в розмір всієї стіни, а також в деяких місцях нижніх реєстрів зали. У печері 220 на бічних стінах коридору у нижній третині зображено по 7 чоловічих фігур донаторів у чорному одязі та капелюхах (Іл.2.65, Іл.2.66). У печері 321 зберігся лише неширокий фриз зі слідами скромних донаторських зображень унизу (Іл.2.67), а у печері 329 знайдено по три великі фігури донаторів, що зображені на бічних стінах коридору та донаторський пояс, що охоплює нижній реєстр зали (займає 1/5 від загальної висоти стіни). Серед означених образів у печері 329 зустрічається жіноча фігура, одягнена за тогочасною модою: у халат або кофту з вузькими рукавами та глибоким вирізом і довгу спідницю (Іл.2.68, Іл.2.69).

У часи династії *Висока Тан (705-781 pp.)* портрети донаторів не були чисельними. Прикладом є грот 172, де донаторські фігури майже не збереглися, але спостерігається неширокий фриз в нижній частині стіни зі слідами скромних зображень (Іл.2.70). У печері 217 представлені високі фігури жертводавців, що розташовуються на бічних стінах коридору. Означені образи сформували цілісний донаторський реєстр під вівтарною нішею (Іл.2.71).

За період *Середньої Тан (781-848 pp.)* зберіглось мало зображень жертводавців. Так, у печері 112 були знайдені лише окреслені прямокутні поля у нижньому поясі, де розміщувалися портрети донаторів (Іл.2.72).

Сюжетна програма розписів означеного періоду відрізняється появою великих портретів відомих монахів. Цікавим прикладом є двометрові портрети ченців, які є частиною композиції внутрішнього оздоблення т.з. «печери нірвани» – печера 158 (Іл.2.73).

У часи правління династії *Пізня Тан (848-907 pp.)* світська та релігійна влада у монастирі була зосереджена в руках представників декількох найвпливовіших сімей, які були пов'язані між собою родинними узами і мали значний вплив на життя місцевого населення [86, с. 102]. Вони надавали кошти

на будівництво та оздоблення комплексу. У розписах таких гротів з'явилась велика кількість портретів представників кількох поколінь однієї родини, в яких прославляються заслуги і чесноти даних меценатів.

Слід відзначити, що саме у цей період у фресках Могао з'являються сімейні портрети, що розташовуються у середній частині коридору та всередині основного залу печери. Розміщення цих галерей в окремій зоні коридору зустрічається у гроті 138, де представлено зображення вельможі Чжан Ченфена з дружиною, сином, онуком, сестрою та племінницею. Іншим цікавим прикладом розміщення образів жертводавців у середній частині стіни коридору є фрески печери 12. Тут представлені зображення жіночих та чоловічих фігур у повний зріст, що займають 2/3 стіни між нижньою панеллю і верхнім фризом. Нижній донаторський чин також розміщений уздовж центральної стіни з нішею, де знаходиться скульптура Будди в оточенні ботхісаттв. На східній стіні над входом є напис «Проспонсоровано ченцем Суойї, буддистським чиновником з храму Цзінгунмінг» (Іл.2.74). Схожа схема застосовувалась при художньому оздобленні печери 85. Тут представлено по 3 великі чоловічі фігури донаторів в орнаментованому одязі, розташовані на бічних стінах коридору. Також у магістральній частині даного гроту змальовано фігури донаторів у нижньому регістрі вхідної стіни з боку зали (Іл.2.75).

Окрім масштабних сімейних портретів, у період Пізньої Тан залишається розповсюдженим розміщення низки невеликих донаторських портретів у нижньому регістрі. Можливо, наявність таких фігуративних фризів пов'язана не тільки з високим рівнем релігійного почуття у меценатів, а й з великою кількістю жертводавців, що бажали залишити по собі пам'ять серед нащадків та долучитись до сакрального світу. Наочним прикладом репрезентації подібних зображень є розпис печери 107, де весь периметр основної зали печери знизу оторочує фриз з жіночими та чоловічими фігурами вельмож і ченців у відповідних шатах. З одного боку тут зображені жіночі фігури, з іншого – чоловічі, що не було принциповим для буддистської традиції.

Художник віртуозно чергує чоловіків у червоному та білому одязі, підперезаних червоними мотузками з китицями в такий спосіб, що ритміка фігур перетворюється на своєрідний яскравий орнамент (Іл.2.76).

Поміж гротів пізнього танського періоду ще можна виділити печеру 98 із зображенням великих процесій, де значне місце займають уйгурські жінки-жертводавиці зі світою (Іл.2.77).

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що у розписах періоду Пізня Тан спостерігається не тільки поява групових сімейних портретів та збільшення їхніх масштабів, а й розширення прийомів їхнього композиційного розташування на площині стіни – від нижнього регістру у розписах (фігуративний фриз) до середньої частини окремої зони (простір коридору) та верхнього регістру (у наддверному просторі).

У період Пізньої Тан склалась система композиційного розташування портретів донаторів, де чоловічі образи розміщуються на двох коридорних стінах в костюмах чиновників (висока шапка, квітчастий халат), а жіночі портрети – всередині самої печери. Образи жінок втілювали ідеальні уявлення про красу представниць аристократичного середовища. Портрети вельмож супроводжувалися зображенням слуг та служниць, де на контрасті одягу, зачісок, аксесуарів та атрибутів підкреслювались соціальні відмінності в китайському середньовічному суспільстві [115].

Шедевром донаторського портрету періоду Пізньої Тан вважаються фрески печери 156, де представлено образи Чжан Ічао та його дружини. На південній стіні гроту зберігся підпис: «Чиновник держави Тан Чжан Ічао і його солдати повертають територію Дуньхуану». Художник зобразив масштабну сцену, де фігурує понад сто персонажів. Цей воєнний похід мав важливе історичне значення, на що вказує не лише масштабність розпису, а й чисельність зображених елементів від людських фігур та зображень тварин, до побутових предметів (Іл.2.44).

Незважаючи на щільне заповнення простору дійовими особами, сюжет розпису сприймається легко. На передньому плані зображені воїни, які

надягають військове спорядження і розбирають зброю. Позаду них розташований військовий оркестр, що складається з десяти осіб з різними музичними інструментами – дудка, барабан, пипа та кунхоу (стародавня цитра з великою кількістю струн). Після музикантів представлено два ряди фігур танцюристів, які вдягнені у китайські та турфанські наряди. Завершують дійство фігури воїнів-прапороносців. В центрі композиції зображено фігуру Чжан Ічао, який, сидячи на білому коні, проїжджає по мосту. Симетрично на північній стіні зображений портрет його дружини. Окрім жіночого образу на фресці змальовано групу динамічних фігур – акторів чи циркачів, семеро з яких грають на національних музичних інструментах, а чотири особи постають у динамічних рухах. Але центром розпису є образи доньок головної героїні, яких переносять на трьох паланкінах. Саме з цими фігурами взаємодіють всі інші дійові особи розпису, що чітко відстежується у зображенні групи служниць, кожна з яких тримає певний предмет – туалетний ящик, віяло, музичний інструмент, дзеркало. На задньому плані цього сюжету зображена сцена полювання. Все це разом узятє мало втілювати уявлення китайського народу про багате розкішне життя [86, с. 101-103]. Загалом, у фресках пізнього танського часу продовжується стиль турфанського періоду. Означені розписи являють собою справжні шедеври мистецтва Китаю IX ст.

За часи правління *П'яти Династій (907-960 рр.)* композиційні прийоми розташування донаторських портретів не змінилися, хоча увага до подробиць та рівень деталізації портретних зображень значно зросли. Прикладом є розписи гроту 61, будівництво та оздоблення якого спонсорував військовий губернатор Дуньхуану Цао Юаньчжун (правління 945-974 рр.). Його родина мала великий вплив у багатьох державах Центральної Азії, а печера 61 стала храмом родини Цао у X ст. (Іл.2.78). Донаторський пояс займає тут від 1/3 до майже половини від висоти стіни та оздоблює нижній регістр частини залу: стіну із входом і частини бічних стін, де зображені 52 фігури донаторів, спрямованих у бік входу. З лівого боку вхід фланкує постать головного покровителя печери – самого губернатора, за яким стоять ще двоє чоловіків зі

свити. Всі інші портрети донаторів – жіночі фігури, вбрання і масштаби яких свідчать про їхній соціальний статус і впливовість.

Під час *Західного Ся і Юань (1271-1368 рр.)* у донаторських процесіях також продовжували зображати не ханські народи, а монголів. Ці зображення надзвичайно цінні для вивчення політики, етнічних костюмів і звичаїв того часу. Цікаво, що ще до VII ст. людські фігури навколо буддистських сцен були розділені на китайську групу і групи екзотичних чужинців. До початку X ст. вже існувала довга традиція, що показує іноземців у Дуньхуані. Про це свідчили, зокрема, численні головні убори, що з'являлися на фігурах іноземців протягом декількох століть. Натопч чужоземців на прикладах IX ст. зазвичай переважно містив у собі тибетського монарха, корейця та тюрка. Тюркські фігури можна було розпізнати за типовими трикутними комірами, що нагадували согдійські сукні [115, с. 89-91], [16].

У результаті дослідження донаторських портретів можна виокремити основні композиційні прийоми розташування образів жертводавців у системі фрескового живопису Дуньхуану:

- розміщення невеликих груп у нижньому регістрі стінопису;
- створення фігуративного фризу у нижньому регістрі по периметру гроту;
- розташування зображень великомасштабних фігур донаторів у середній частині у коридорі;
- репрезентація донаторських портретів у середній частині розпису в основній залі печери;
- розміщення невеликих постатей донаторів у верхньому регістрі розпису над дверним порталом.

Висновки до другого розділу

Дослідження історико-культурного контексту циклу донаторських портретів у фресках Могао надало можливість порівняти буддистську та християнську іконографічні традиції при репрезентації означеного сюжету.

За вивчення двох підходів у змалюванні донаторського чину виявлено різницю між масштабами фігур. У мозаїках та фресках візантійської традиції фігура донатора рівнозначна по відношенню до постатей святих, а у буддистських розписах масштаб зображення донаторів збільшувався в залежності від часу створення та зростання впливу меценатів на будівництво та оздоблення внутрішнього простору сакральних споруд.

Серед універсальних композиційних прийомів зображення у розписах донаторського циклу, що набули розповсюдження як в християнській, так і буддистській традиціях, можна виділити:

- багатофігурні композиції із розміщенням персонажів по горизонтальним рядам-регістрам або зі складним нашаруванням фігур одна на одну (у зображеннях свити або слуг);

- площинність та відсутність лінійної та повітряної перспективи.

- розташування постатей донаторів обабіч головної сакральної постаті (Христа та Богоматері у візантійській традиції, Будди – у буддистській).

Виявлено, що християнські та буддистські розписи мають відмінні риси. Зокрема, рівнозначність нечисленних фігур жертводавців та сакральних образів у візантійській іконографічній традиції, не має місця у буддистській практиці того ж історичного проміжку (ранні династії, де особи донаторів є найменшими з фігур у стінописі, а їх велика кількість дозволила майстрам створювати цілісні фігуративні фризи

Визначено, що принциповою відмінністю зображення донаторів у буддистській та християнській візантійській традиції була стилістика, яка відповідала певним канонам. У буддистських розписах раннього періоду наявне площинне зображення фігур, узагальнення образів, відстежується неабияка увага до пластичності, динаміки та різноманітності поз та рухів. У візантійській практиці портрети зображувались у статичних фронтальних позах, мали декоративніший характер. Тілесність фігур мала другорядне значення, адже першочерговим завданням було змалювання духовного світу людини. Міміка у портретах візантійських донаторів жвава та виразна, хоча й обмежена не лише

зображальним візантійським каноном, а й особливістю техніки виконання. Незважаючи на відмінності у характері репрезентації донаторського чину обох конфесій, мета зображення меценатів була схожою – увічнення особистості донаторів та збільшення їхньої статусності через демонстрацію побожності.

Виявлено, що дві традиції різняться способом зображення німба як універсального елементу підкреслення божественного світла. Відмінні риси зображення німба можна класифікувати за *формою* (у візантійській – кругла форма з рівномірним світінням, у буддизмі – еліптична); *кольором* (у візантійській традиції – золотий, у буддистській практиці – різні кольори, смуги, орнаменти); *ракурсом* (у візантійському каноні – зображення фронтальні, у буддистській традиції фронтальні та у перспективному скороченні); *кількістю елементів* (у буддистській традиції часто зустрічається зображення подвійного німба, що схожий на мандорлу християнського канону); *призначенням* (у візантійській традиції німб присутній у зображеннях святих та у портретах князів, а у буддистському каноні він зустрічається тільки у сакральних образах).

Більш вільна манера зображення у буддистських фресках пов'язана із суттєвим впливом світських традицій на характер зображень. Натомість, у християнських країнах церква регламентувала мистецькі практики.

Відзначено, що схожі зображальні прийоми у настінних розписах візантійських та буддистських сакральних споруд свідчать про певну універсальність людського сприйняття, осмислення та відображення філософських концепцій. Важливим фактом залишається дотримання національно-етнічних, культурних та конфесійних традицій.

Дослідження буддистської іконографії стінопису печер Дуньхуану дозволило визначити, що окрім багаточисленних сакральних сюжетів у фресках, представлено різноманіття світських мотивів: весілля, похорони, танці та пісні, акробатичні виступи, сцени з сільського життя, гірські пейзажі та ін. Виявлено, що поміж багатої палітри світських сюжетів у стінописі печер Могао особливе місце займають постаті жертводавців.

Відзначено, що портрети донаторів стали віддзеркаленням суспільно-політичних, культурних і мистецьких процесів, які демонстрували множинні зміни, що відбувалися у Дуньхуані за всю історію його існування. Вони є портретами реальних людей – представників різних прошарків суспільства, відомих завдяки своїй релігійності, та їхнього оточення, які гармонійно вписуються у структуру сакральних розписів. Означені портрети несуть і суттєве ідеологічне значення, бо покликані підкреслити ідею наступництва благочестя в межах одного роду.

Визначено, що у донаторських портретах прослідковується прагнення до натуралістичності у відтворенні елементів костюму та портретної схожості із конкретною особою, завдяки чому вони набувають не лишень художньої, а, перш за все, історичної та репрезентативної цінності. Вивчення зображень жертводавців надало можливість дослідити не тільки еволюцію живописної майстерності, а й побачити зміну моди на офіційне вбрання, зачіски і прикраси, виявити соціальну приналежність донатора за характером атрибутів та деталей образу.

Визначено, що ідентифікація соціальної приналежності донатора може здійснюватись завдяки аналізу написів на картуші або через вивчення вбрання жертводавця. А оскільки чисельні написи зазнали значних пошкоджень, то найчастіше саме дизайн костюму свідчить про культурну приналежність донатора та його статус у китайському соціумі середньовічного часу.

Визначено, що найчисленнішими поміж портретів донаторів є зображення членів правлячих династій зі світою, представників аристократичних кіл у супроводі слуг, чиновників, вельмож та їхніх родин. Зображень представників середнього класу та простолюддя значно менше. Це пов'язано із тим, що саме сановники найчастіше надавали фінансову допомогу на будівництво та оздоблення внутрішнього простору буддистського храму, а поміж родин шанованих можновладців склалась традиція до постійного спонсорвання благоустрою конкретних печер, які ставали їхніми сімейними храмами.

Композиційний аналіз стінопису печер Дуньхуану від періоду північних династій Лян, Вей та Чжоу до часів монгольської династії Юань наочно продемонстрував, що репрезентація донаторського чину пройшла шлях від інскрипцій та чисельних зображень невеликих уніфікованих фігур до великомасштабних індивідуалізованих портретів та величезних процесій із сотень людей, які представляють своєрідний фриз, що складається з рівного ряду фігур, розміщених по периметру печери. Найбільшого розквіту цей цикл набуває за танської доби, коли масштаб портретів жертводавців збільшується до натурального розміру, а фігури, окрім основного простору зали, розміщуються на стінах коридору біля входу в храм. Зміна масштабів зображень та їхнє місцезнаходження вказує на зростання впливу донаторів.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДОНАТОРСЬКОГО ПОРТРЕТУ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ, ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИКА

3.1. Еволюція донаторського портрету в розписах Дуньхуану

3.1.1. Етапи та форми репрезентації донаторів: від інскрипцій до індивідуалізованих портретів. Оздоблення сотень печер Дуньхуану забезпечувалось підтримкою поколінь незліченних жертводавців, і саме їхні портрети стали одним з найпоширеніших світських мотивів, до яких зверталися митці протягом усього часу існування комплексу. Цю галерею можна виділити в окремий цикл за типологією та стилістикою, які свідчать про різноманітні процеси життєдіяльності монастиря: його історичні епохи, зміни панівних династій, культурні впливи народів, що проходили по Великому шовковому шляху і залишили слід у культурній спадщині Дуньхуану, зміни художнього стилю та іконографічного канону. У дослідженні портретів благодійників важливе значення має також аналіз іконографії донаторського чину, вивчення традицій та характеру зображень. Фрески Дуньхуану є одними з найвагоміших прикладів впровадження портретів донаторів, а їхнє створення у такий великий часовий проміжок, поза сумнівом, відобразилося на еволюції усього донаторського чину.

Перші зображення донаторів займали незначне місце у системі розписів Дуньхуану. Найчастіше про надання пожертвувань свідчили написи, якими позначали ім'я жертводавця. Протягом усієї історії комплексу значення донаторського чину зростало. За часів династії Північна Лян (397-439 рр.) до доби Суй (581-618 рр.) у зображенні меценатів відбувся перехід від написання імені у нижній частині стіни до портретного зображення із підписом (Іл.3.1 – Іл.3.3).

У цей час в трактуванні образів жертводавців була відсутньою індивідуалізація. Портрети мали типізований вигляд без жодних рис

персоніфікації обличчя і супровідних елементів образу – зображення костюму, головних уборів, зачісок та інших атрибутів. На їхню соціальну приналежність вказує лишень інскрипція, що супроводжує такі зображення.

На ранніх етапах портрети донаторів розміщувались під основними темами, а кількість зображень жертводавців варіювалась від десяти до сотень фігур. Яскравим прикладом є розпис гроту 428 доби династії Північна Чжоу з портретами дванадцяти сотень жертводавців, кожен з яких має напис збоку, що повідомляє про походження донаторів [242] (Іл.3.4).

Супровід зображень донаторів відповідними підписами із зазначенням імені жертводавця, його походження, звання, заслуг, а також якостей, які він хотів б мати, наразі полегшує ідентифікацію означених портретів. Однак ці образи демонструють тогочасний ідеалізований погляд та не є реалістичними зображеннями людей. Такий підхід був притаманний не тільки середньовічним художникам Китаю, а й прослідковується у світовій практиці протягом багатьох століть.

Зростання масштабу портретів спостерігається у добу династії Тан (618-907 рр.), де вони набули важливішого значення та перетворились на монументальні твори, в яких відображались чесноти донатора та прославлялись його заслуги. Серед світських сюжетів у розписах почали з'являтися сімейні портрети донаторів [86]. Саме у добу Тан спостерігається значне зростання впливу донаторів на художнє оформлення печер, хоча на творчість митців суттєво впливали канони буддистського мистецтва, що стосувались не тільки зображень Будди, але й всієї системи розписів.

Стилістика донаторських зображень у Дуньхуані відрізняється живописністю, прагненням до реалістичності та особливою пластикою фігур. Митці приділяли багато уваги зображенню міміки та жестів персонажів, моделюванню деталей їхніх костюмів, прикрас та зачісок. Фрески відрізняються великою кількістю орнаментальних мотивів, які займають площу стелі та частини стін, а зображення персонажів часто накладаються одне на одне, що створює щільне заповнення композиційного поля. Колористична гама

означених творів будується на основі поєднання бірюзового, вохристого, білого та теракотового тонів. Такий спокійних колорит врівноважує щільність заповнення внутрішнього простору печер та надає можливість ретельно розглядати усі деталі рисунку [141], [146], [279].

Розгляд донаторського циклу спирається на аналіз проблематики індивідуалізації портретних зображень та виявлення соціального типажу меценатів. Дослідження індивідуалізації портретів донаторів у системі розпису Дуньхуану базується на вивченні мистецьких традицій середньовічного Китаю. Разом з тим, порівняння портретів меценатів різних періодів надає змогу прослідкувати за змінами як у деталізації та індивідуалізації образів, так і у масштабності зображень даного програмного циклу розписів, що відображає трансформацію соціокультурних процесів у суспільстві.

Однак, задля розуміння послідовності розвитку індивідуалізації портретних зображень, слід дослідити підхід до трактування світських сюжетів розпису взагалі. До даного циклу зображень належать сцени, присвячені подіям з повсякденного життя, а саме: урочистий виїзд імператора, портрети іноземних послів на бенкеті, зустріч китайських і західних купців, турніри воїнів, виступи музикантів, весільні церемонії, сцени полювання та рибальства, зображення сільськогосподарських робіт, а також жертводавців. На фресках відображено людей з різних соціальних прошарків, різних національностей, відтворено їхні звичаї та одяг [91, с. 125].

У циклах світських сюжетів питання індивідуалізації та персоніфікації портретних зображень набуває першорядного значення, адже саме слово «портрет» (від фр. «portrait», що є скороченням від «porter les traits» – «переносити риси») ставить завдання максимально точної передачі характерних рис обличчя людини, що зображується. Разом з тим, у мистецькій практиці реальне віддзеркалення історичної постаті втілювалось у відтворенні пластичних форм через виразність лінійного малюнка, колористику та світлотіньове моделювання, що має на меті ідейно-художню інтерпретацію образу для втілення внутрішнього світу людини [46], [82], [223].

Саме лінеарність була головним засобом відтворення індивідуалізованого образу людини середньовічними китайськими майстрами. У національній традиції китайського живопису лінія виражає протяжність у всіх просторових напрямках (довжину, ширину, глибину та висоту) та може бути тонкою та широкою, прозорою або насиченою, сухою або вологою [235]. Означена варіативність ліній присутня у різних жанрах традиційного китайського живопису *гохуа* [89], [238]. Національні мистецькі традиції повною мірою знайшли своє відображення і у розписах Дуньхуану, де саме завдяки активній роботі лінійного малюнка стало можливою прорисовка рис обличчя персонажів, їхньої міміки, моделювання витончених жестів рук та поз, деталізація костюмів, головних уборів, прикрас і атрибутів соціальної приналежності.

Окрім лінеарності, при створенні індивідуалізованих образів, важливу роль відіграє силует персонажів, який формується завдяки застосуванню широких живописних плям, певної площинності та декоративності. У фресках домінують контурність та насичений, переважно темний силует. При створенні масштабних розташованих осібно портретів силуетність малюнку спрямована на відображення характерного пластичного образу людини. Витонченість такого зображення досягається завдяки детальному моделюванню всіх елементів портрету, де важлива не лише лінеарність, а й загальна колористика образу, що базується на поєднанні теракотових відтінків, білого і чорного кольорів із акцентним додаванням червоного, бірюзового, синього та зеленого кольору. Вишуканість таких зображень посилюється увагою митців до передачі складної орнаменталізації на одязі, моделювання прикрас та характерних атрибутів.

Зовсім інший характер силуетність має у багатофігурних портретах, де розв'язується завдання створення відчуття руху та динаміки композиції. Ритміка таких зображень досягається завдяки тому, що персонажі фресок не лише розміщуються вздовж горизонтальної лінії, а й розташовані на однаковій відстані один від одного, представлені в одному масштабі та змальовані в однакових позах і костюмах. За такої репрезентації портретів індивідуалізація

образу вирішується через унікальність рис обличчя, змалювання окремих атрибутів, зокрема, прикрас та деталей костюмів, та персоніфікованих підписів.

Завдання портретної індивідуалізації стосувалось різних світських сюжетів, але якнайкраще відобразилось у донаторському циклі, який займає окреме місце у системі стінопису печер. Створення портретів жертводавців у печерах Дуньхуану відрізняється за своїм характером. Порівняння різночасових портретних образів дає підставу зазначити, що донатори зображувались як поодинокі, так і групами: від подвійних пар до багатофігурних композицій. Ступінь і характер індивідуалізації портретних рис змінювалися протягом всього часу будівництва монастиря. Трансформації були обумовлені не лише зростанням майстерності художників, а й загальними соціокультурними процесами, зокрема, зростанням ролі та впливу донаторів. Означені зміни втілились у збільшенні масштабів портретів меценатів та ретельнішому опрацюванні деталей їхніх костюмів і відповідних атрибутів [115], [115].

За стилістикою зображень настінні розписи Дуньхуану розподіляють на декілька періодів, де поступово зростала й індивідуалізація образів.

У період Північних династій і династії Суй (397-618 рр.) у стилістиці фресок спостерігається певний примітивізм, що втілюється у домінуванні широкої декоративної манери письма [16]. Означена живописна техніка відбивається на локальному зафарбовуванні великих площин композиційного поля фігури без суттєвої деталізації костюмів, прикрас, зачісок або певних атрибутів. У зображенні донаторського чину відбувається перехід від зазначення імені мецената на вертикальній табличці до появи невеликих портретних зображень жертводавців. Образи донаторів виконані у лапідарній манері, де індивідуалізація втілюється лишень через ідентифікацію імені історичної особи на табличці, що супроводжує портрет, а фасон зображеного одягу персони надає можливість встановити її статусність та соціальну приналежність (Іл.3.5, Іл.3.6).

Наступним періодом розвитку стінопису та зростання індивідуалізації портретів є період правління династії Тан (618-905 рр.), який визначається

дослідниками як доба розквіту образотворчого мистецтва, насамперед, настінних розписів. Стилїстика у зображенні портретів набуває витончено-елегантної форми, що виражається через активне застосування лінійного малюнку як у прорисовці облич, міміки персонажів, індивідуальних рис обличчя, так і у моделюванні фігури, жестів рук, складок одягу, деталізації прикрас та відповідних атрибутів [16], [87], [125], [242].

У цей період питання індивідуалізації портретів донаторів реалізується через надання їм образам відповідних етнічних рис, що було обумовлено наявністю при владі вихідців з різних народів, які привносили свої традиції до художньої культури Китаю. У портретах донаторів домінують групові композиції, що налічують від кількох десятків персонажів до понад тисячі осіб. Яскравим прикладом групової композиції з майстерними прийомами індивідуалізації та персоніфікації є портрет імператора та міністрів, зображення яких знаходиться на західній стіні печери 220. Даний розпис є репрезентативним твором групового портрету доби Тан. Персонажі змальовані у момент проповіді, де фігура імператора є композиційним центром фрески. Це втілюється не лише через розташування його портрету, а й завдяки впровадженню яскравих кольорів, зокрема червоного, який підкреслював статус ченця. Задля максимальної ідентифікації образу та надання йому персоніфікованих рис, митці намагались напрочуд точно передати усі особливості костюму імператора. Його одяг являє собою багат шарову форму, що складається з синювато-зеленої верхньої сукні з вигнутим коміром та прорисованого нижнього одягу, а саме білої сорочки. На верхній частині одягу ретельно змодельовано сонце, місяць, гори та річки, які були символами імператорської влади. Довершує величний образ широкий пояс та стрічки, до яких прив'язується печатка із зображенням дракона, що підкреслювало найвищий статус особи. Проте, в контексті даної роботи, найцікавішим є аналіз портретів міністрів, фігури яких перебиваються один одним. Їхні зображення відрізняються зовнішньою несхожістю, мімікою та виразом обличчя, а різниця у головних уборах посилює портретні відмінності. Акцент на лінійності також

підкреслює специфічні якості образів та їхні індивідуальні портретні характеристики (Іл.3.7).

До середнього періоду династії Тан (712-805 рр.) майстри дотримувались умовності у зображенні обличчя донаторів та інших дійових осіб задля створення художньої єдності багатофігурних композицій. Ця умовність виявлялась через відсутність об'єму фігур та світлотіні, повітряної або лінійної перспективи. Незважаючи на індивідуалізацію портретів у період Ранньої Тан, площинність та контурність залишаються незмінними та стають основою художньої мови китайського середньовічного живопису. На користь цього свідчить те, що при зображенні орнаментів на одязі донаторів практично відсутня деформація малюнка тканини, що формує певну декоративність композиції та підкреслює площинність зображення.

У жіночих портретах та багатофігурних сценах на теми повсякденного життя донаторів характер та індивідуалізація персонажів нівелюються. Пізніше, у період Пізньої Тан (805-905 рр.), при створенні жіночих образів важливе місце посіло зображення форм зачісок, специфічних національних прикрас та відповідних фасонів одягу. Митці намагались втілювати ідеальні уявлення про красу жінки того часу, що загострює питання про індивідуалізацію жіночого портрету та його достовірність, адже окрім художньої цінності, портрети донаторів мають історичне, ідеологічне та генеалогічне значення, а також маркують ознаки повсякденного життя [86] (Іл.3.8, Іл.3.9).

У зображенні чоловічих портретів донаторського чину ретельну увагу приділяли детальному моделюванню фасону одягу, специфічних головних уборів, і атрибутів, які відображали соціальний статус історичної постаті.

У добу П'яти Династій та Десяти Царств (907-960 рр.) спостерігається зростання впливу донаторів на характер внутрішнього оздоблення монастиря Могао, коли на це надходять пожертви від правлячих родів Чжан і Цао, що відобразилось у численних портретах представників даних династій (Іл.3.10). Такі зображення супроводжувались детальними підписами та стали одними з найпопулярніших сюжетів у стінопису. Ретельна деталізація зображень надає

цінну інформацію щодо різноманітних аспектів повсякденного життя в цій віддаленій частині Китаю в IX ст. Митці ідентифікували зображення донаторів та їхні характерні персональні риси обличчя, міміку та пластику фігури не лишень через виразний контур, а й завдяки зображенню орнаментальних мотивів на одязі, передачу характеру їхніх костюмів, головних уборів, прикрас та атрибутів. Така увага до деталей надає можливість прослідкувати за тогочасною модою, що є відображенням як національних традицій, так і особистих смаків замовника. Загалом, в даний часовий проміжок спостерігається тотальне переоформлення значної низки печер, що пов'язано із суттєвим впливом правлячих династій та зростання ролі донатора при оформленні внутрішнього простору храмових споруд.

З цієї епохи збереглось багато цікавих прикладів донаторських портретів, де спостерігається високий рівень індивідуалізації та детального зображення як костюмів персонажів, так і зачісок, ювелірних прикрас, головних уборів, орнаментальних малюнків на костюмах та атрибутів, що ідентифікують соціальний статус людини. Серед таких портретів можна відмітити зображення принцеси Хотану (печера 61), портрет короля Хотану (печера 98), портрет короля Ю Ян (печера 98), жіночий портрет Ліан Го (печера 19) та ін., про що варто навести певні міркування [115] (Іл.3.11, Іл.3.12).

Портретне зображення принцеси Хотану вписано у багатофігурну горизонтальну композицію, де усі діючі особи сюжету розташовані поруч одна з одним. Представницю монархічної родини зображено у колі почту. Чітка ідентифікація образу стала можливою завдяки наявності уточнюючого надпису над портретним зображенням: «Ця картина зображає Леді Лі, народжену третьою дочкою Його Імператорської Високості Лі Шенгтіаном, Королем Великого Королівства Хотан, а тепер супутницю Великого Інструктора, Почесного Цао Янлу» [125, с. 165-178]. Фігура принцеси знаходиться в центральній частині фрески та, завдяки великому розміру головного убору з короною і поздовжнім прикрасам та темному кольору вбрання, її портрет стає композиційним центром. З темним кольором костюму контрастує обличчя

принцеси із «плямами краси», що виділяється світлим акцентом; лоб, брови та губи пофарбовано у білий колір. Такий стиль макіяжу, що був поширеним серед жіночої аристократії у добу Тан та Сун, зображено й на обличчях жінок зі свити принцеси, які вбрані в однакові яскраві червні костюми з одноманітними орнаментальними мотивами на тканинах [125, с. 187-193]. Тут чітко прослідковується контраст між індивідуалізованим портретом донатора із прорисовкою персоніфікованих рис, та поверховим окресленням постатей свити (Іл.3.13, Іл.3.14).

Митці династії Сун (X ст.) виступали проти статуарного зображення людини та прагнули відобразити її душевний стан через фізіогноміку та рухи для місткішої передачі характерності. Це прагнення проявилось у створенні індивідуалізованих унікальних образів з передачею специфічних рис обличчя, пропорцій та характерних манер персонажа [82]. Однак, паралельно із зазначеною тенденцією, створювались групові портрети донаторів, в яких фігури мають умовний характер, змальовані в однаковій позі та вдягнені у ідентичні костюми. Ритміка такого зображення досягається завдяки чергуванню кольорів вбрання та вертикальним вставкам у вигляді своєрідних картушів (Іл.3.15).

В означений період на культуру та образотворче мистецтво Китаю мали суттєвий вплив традиції інших народів, що було пов'язано із зовнішньою політикою країни. Запозичення мистецьких іншокультурних традицій суттєво вплинуло на характер зображальних мотивів у світських сюжетах фресок. Найбільшого впливу зазнали портрети донаторів, які у X ст. стали масштабнішими та сповненими величі. В аспекті означених трансформацій індивідуалізація портретів стала обов'язковим елементом живопису, оскільки не лише ідентифікувала історичну постать, а була спрямована на демонстрацію національного походження людини, візуалізацію її характерних рис. Це впливало на формування певної іконографії портретів, що уміщувала у собі відображення національного одягу, головних уборів, характерних поз і манер. Означена деталізація та скрупульозне відображення національних рис були

спрямовані на виділення даних портретів поміж інших циклів фресок Дуньхуану.

У добу Західної Ся та Юань (1036-1300 рр.) прослідковується суттєвий вплив тибетських традицій та іконографії. В розписах переважають постаті тангутських, уйгурських та монгольських жертводавців, зображення яких супроводжується підписами китайською та тибетською мовами, де тибетські написи розташовуються вище, що, ймовірно, свідчить про переважання тибетців як останніх мешканців монастиря [16] (Іл.3.16 – Іл.3.19).

Цікавим прикладом індивідуалізованого портрету донатора є розпис печери 409, що датується періодом Західної Ся [125, с. 203]. Означена фреска репрезентує зображення чоловіка-жертводавця разом із типізованими образами служників, що махають на нього віялами і прикривають від яскравого сонця спеціальним навісом. Цей доволі помпезний антураж надає змогу зробити припущення, що дана особа є представником правлячої династії. На користь цього також свідчить й одяг покровителя, якого зображено у національному костюмі із орнаментом у вигляді драконів. Окрім детального опрацювання одягу, прикрас та головного убору донатора, мистець приділив увагу моделюванню характерних рис обличчя (Іл.3.20).

Хоча індивідуалізація портретних зображень жертводавців була пов'язана зі зростанням впливу донаторів на художнє оформлення печер, творчість майстрів все ж таки знаходилась під певним впливом буддистських мистецьких канонів. Наприклад, колористика фресок будується на основі поєднання бірюзового, вохристого, білого та теракотового кольорів. Така спокійна гама врівноважує щільність заповнення внутрішнього простору печер та надає можливість спокійно розглядати всі елементи рисунку [82] (Іл.3.21). Відмінною рисою фресок Дуньхуану є також наявність численних орнаментальних мотивів, які займають всю площу стелі та частини стін, а зображення персонажів часто накладаються одне на одне, що створює щільне заповнення композиційного поля. Проте, портрети донаторів виступають на контрасті із загальною системою розписів, оскільки займають окреме місце на площині стіни, яке

збільшується відповідно до зростання впливу донаторів. Портрети меценатів не перетинаються з іншими сюжетними лініями, що свідчить про унікальність даного циклу та його особливе місце в системі розписів Дуньхуану.

Підсумовуючи вищезазначене, підкреслимо, що стилістика зображень донаторів у монастирі Могао відрізняється прагненням до реалістичності та особливою пластикою фігур. Починаючи з періоду розквіту стінопису за часів династії Тан, митці приділяли багато уваги зображенню міміки та жестів персонажів. Застосування характерної для китайського живопису лінеарності посприяло створенню індивідуалізованих портретних зображень, де багата варіативність ліній обумовила формування жвавості виразу обличчя, висвітлення не лише специфічних національних рис, а й емоційного стану людини та створила загальну живописність художніх творів. Саме завдяки панівній ролі лінійного рисунку стало можливим змалювання всіх прикмет зовнішності історичної постаті.

Надання національних рис та індивідуалізація портретних образів у циклах світських сюжетів яскраво контрастує із сакральними мотивами, де чітко прослідковується вплив індійських традицій, що відчувається у характері поз, жестів та облич, які мають індуїстські риси, пропорції та колористику (зустрічаються приклади фігур синього кольору). У зображеннях світських мотивів наявне прагнення впровадження персональних національних особливостей людини, характерних рис обличчя, де доповненням індивідуалізованого портрету стало ретельне відображення характерного одягу з орнаментаціями, а також костюмні відмінності та уявлення про моду у зображенні чоловічих та жіночих образів.

3.1.2. Національно-культурні ознаки донаторів як прояви міжкультурного діалогу. Серед донаторів, які спонсорували будівництво та оздоблення гrotів протягом усього часу існування Дуньхуану, були як представники різних верств суспільства, так і люди різних національностей: ханці (китайці), тибетці, уйгурці (хотанці, турфанці та ін.) согдійці та сіаньбей.

Таке різноманіття жертводавців було обумовлене тісними міжкультурними зв'язками, виникнення яких стало можливим завдяки унікальному розташуванню міста Дуньхуан, формуванню плідних економічних зв'язків та загальній політиці Китаю доби середньовіччя.

Місто Дуньхуан, являючи собою важливу частину торгівельної артерії Великого шовкового шляху, було осередком асиміляції іноземних культур із місцевими національними традиціями. Активне соціальне життя даного регіону сприяло притоку купців, мандрівників, проповідників та ченців з країн Середньої Азії, Індії, Тибету та інших держав, що, у свою чергу, обумовило привнесення іноземних традицій у місцеве життя та знайшло відображення у мистецтві. Активізація торгівлі між різними країнами призвела до проникнення з Індії в Китай буддизму, який асимілювався з місцевими традиціями та культурою.

Однак глобальність міжкультурних зв'язків Китаю виявилась в рамках державних процесів та змін. Для укріплення власних позицій та формування вигідних політичних зв'язків, правителі середньовічного Китаю уклали шлюби із представниками правлячих династій сусідніх держав, через що створювали сприятливі умови для взаємопроникнення культур. Так шлюб китайського правителя Дуньхуану X ст. з дочкою уйгурського володаря Ганжчоу став підґрунтям для формування сино-уйгурського правлячого класу [116, с. 411]. Присутність носіїв іншої культури у монархічних династіях втілювалась у замовленні художникам до відображення у портретах характерних національно-етнічних, культурних рис, соціального положення та релігійної приналежності. І хоча всі зображення супроводжувались написами із зазначенням імені донатора та його походження, вони не мали портретної схожості із конкретною історичною особою.

Як було зазначено вище, у гротах Могао зображувались ханці, тибетці та інші представники азійських країн. Вищезгадані національні групи відносять до монголоїдної раси, тому їхні етнічні ознаки, насамперед, риси обличчя, мають схожий характер. Для них характерним є середній або невисокий зріст.

Колір шкіри варіюється від світлих до темно-смаглявих відтінків, а волосся, здебільшого, чорне та пряме. Обличчя сплюснене з широкими вилицями, що випинаються вперед, широким носом, що заледве виступає. Губи дещо товщі за формою, аніж у європеїдів. Очі мають вузьку форму, через специфічну складку сильнорозвиненої верхньої повіки, що має тенденцією посилення до внутрішнього кутка, райдужка очей завжди темна [228].

Оскільки риси обличчя донаторів-ханців та тибетців мають схожі форми, то їхня ідентифікація у фресках здійснюється здебільшого завдяки культурним ознакам, зокрема, костюму (фасон одягу, форма зачісок та головних уборів, характер прикрас і атрибутів). Наприклад, митці зображали жертводавців-ханців у традиційному костюмі – довгих штанах та вільній кофті або халаті із запахом зліва направо із зав'язкою. Кофта і халат мали мішкоподібні рукави, звужені внизу та прикрашені манжетами. При зображенні жінок, знатних або літніх китайців, поверх штанів малювали довгу плахту. На основі цієї конструктивної форми повсякденного одягу розвинувся урочистий ритуальний костюм, що відрізнявся різноманіттям деталей, складністю головного убору, вишуканістю прикрас та кольорами [228], [115].

Колористичне рішення, орнаментика та форма ритуального костюму ханців здебільшого насичена глибокою символікою. За часів середньовіччя китайські національні традиції закріплювались, що вплинуло на канонізацію офіційного імператорського вбрання, яке почали прикрашати зображенням дев'яти драконів та низки символічних образів: сонце, місяць і зірки (світло, що виходить від престолу), гори (стабільність і міцність володарювання), дракони (здатність гнучко діяти в мінливих умовах), птахи (краса і витонченість), очерет (чистота і бездоганність) і вогонь (світло) [228]. Символізм є однією з найважливіших рис китайського живопису, для якого характерна витончена мова образної інакомовності. У китайській живописній традиції деталь заслуговувала уваги майстра лише тоді, коли дозволяла розкрити загальний зміст зображення. Деякі образи зустрічаються досить часто, наприклад, чотири благородних рослини: орхідея, бамбук, хризантема і слива-мейхуа. Кожна з цих

рослин символізує певну якість характеру людини. Витончена орхідея асоціюється з ніжністю ранньої весни, бамбук – символ високих моральних якостей, хризантема є втіленням торжества осені, а квітуча дика слива асоціюється з чистотою помислів і стійкістю до негараздів долі [238].

Зазначені національні ознаки та присутність традиційних китайських символів надають можливість виокремити донаторів-ханців серед багаточисленних зображень жертводавців у розписах гротів Могао.

Поміж ранніх зображень донаторів іноземного походження можна виокремити фрески гроту 85, де знаходяться портрети жертводавців у костюмах, що відрізняються від традиційних ханських шат. Чоловіків представлено у капелюхах, сорочках та штанах, підперезаних шкіряним поясом, на який вішали таке знаряддя як водограй, мотузку, крем'яний камінь та ніж. У написах, що супроводжують означені зображення, зазначені іноземні назви, такі як: «Хухейну», «Інь'аньгуй», «Шичонджі» тощо. Велика кількість дарувальників – представники національності сяньбей, фігури яких зображувались у невеликому масштабі та з різноманітними виразами обличчя [242, с. 189] (Іл.3.22).

Репрезентація іноземних національно-культурних традицій у портретах донаторів почала виявлятися у добу Північної Чжоу. Однак тут іноземний вплив присутній у змальовуванні супровідних атрибутів, а не у моделюванні характерних рис обличчя. Яскравим прикладом є фреска у гроті 297, де представлено динамічну сцену з музикантами та танцюристками. Біля зображень даних персонажів є напис, який свідчить про те, що вони «несли пожертви Будді». Серед музичних інструментів митці зобразили лютню, арфу та флейту, а дві танцівниці крутять талією і, стрибаючи, махають руками. Вказані музичні інструменти та танцювальні па мають іноземне походження [242, с. 352].

Найважливішим періодом розвитку стінопису та зростання ролі передачі національно-етнічних рис у портретах донаторів стала доба Тан. Стилїстика портретних зображень набула в цей час витончено-елегантної форми, завдяки активному застосуванню лінійного малюнку як у прорисовці облич, міміки

персонажів, індивідуальних рис людини, так і у моделюванні фігури, жестів рук, складок одягу, деталізації прикрас та відповідних атрибутів [16, с. 68].

Саме за часів династії Тан у портретах донаторів зростає роль національно-етнічних рис, що обумовлювалось знаходженням при владі вихідців з різних народів, які збагачували художню культуру Китаю своїми мистецькими традиціями. Відображення національно-етнічних та культурних ознак стала важливим фактором ідентифікації історичних постатей і у групових портретах. Яскравим прикладом надання персоніфікованих національних рис донаторам є розпис печери 158, що називається «печера нірвани». Основний простір даного гроту займає велика статуя Будди у нірвані, а стіни прикрашені фресками із зображенням учнів Будди, його послідовників, ченців та донаторів, поміж яких турфанці, уйгури, тибетці, казахи та ханці. Представники різних народностей вбрані у традиційні костюми, що дає можливість їхньої національно-культурної ідентифікації. Їхні портрети відрізняються характерними етнічними рисами обличчя, мімікою та виразом, а різні особливості вбрання та головних уборів посилює відмінності. Лінеарність допомагає привернути увагу до специфічних ознак образів та їхніх індивідуальних портретних характеристик (Іл.3.23, Іл.3.24).

Тенденція використання іноземних національно-культурних рис у донаторських портретах з'явилася після 781 р., коли протягом 67 років влада була зосереджена в руках уйгурського племені турфань. Даний історичний період відомий в історіографії як період династії Середня Тан (781-848 рр.).

У ці часи на Тибеті будівництво буддистських монастирів було дуже розповсюдженим. Повага до даного релігійно-філософського вчення була притаманна правителям-тибетцям, які ставали головними спонсорами будівництва та оздоблення храмових споруд. Це призвело до виникнення великої кількості портретів представників правлячої династії у фресках Дуньхуану. Цікавим прикладом є репрезентація циклу портретних зображень родини Чжан Ічао, в якій були представники китайського та тибетського народів. Мистецькі традиції обох культур яскраво проявилися у характерних

рисах портретів. Йдеться про зображення тріумфальних процесій Чжан Ічао (печера 159), портрет його дружини (печера 156) та зображення видатних ченців (печера 17). Означені розписи відносяться до періоду Пізньої Тан (848-907 рр.), коли майстерність живописців досягла свого розквіту, що проявилось у максимальній ретельності моделювання портретних образів з їхніми національно-етнічними та культурними особливостями. Поміж цих гротів слід виокремити печеру 159, де збереглася найбільша кількість зображень донаторів-тибетців. Цікавим прикладом розпису цієї печери є композиція із зображенням короля тибетців у супроводі процесії іноземних князів. У цьому груповому портреті ретельно промальовані як етнічні риси обличчя, так і деталі національних костюмів з прикрасами, різноманітними головними уборами та атрибутами соціальної приналежності (Іл.3.25).

У добу П'яти Династій та династії Сун портрети донаторів збільшились у кількісному співвідношенні, масштабах зображень та ретельності прорисовки національно-культурних ознак. За часи правління родини Цао гроти були прикрашені зображеннями в натуральний розмір людського росту та навіть більшими. Цао контролювали район Дуньхуану протягом 122 років, формуючи союзи з сусідами, уйгурами, а саме хотанцями, а також з місцевими елітами, що можна зрозуміти з написів біля портретів у печерах. На міцні зв'язки родини Цао вказують чисельні зображення уйгурців, зокрема, портрети вищого духівництва Шачжоу, які були представниками найвпливовіших уйгурських родин [115, с. 15].

Окремо зазначимо, що поміж донаторських портретів Дуньхуану важливе місце займають зображення уйгурців. Означена національна група відноситься до тюркських народів та являє собою поєднання монголоїдної та європеїдної рас, що відобразилось на їхніх ознаках. Уйгурці розподіляються на субетноси, поміж яких є хотанці та турфанці. Портрети представників означених народів зустрічаються у відповідних циклах донаторів Дуньхуану.

У портретах уйгурських жертводавців важливу роль відіграло розташування та масштаб зображень. Дарувальники вважали себе за головних

спонсорів релігійного мистецтва. Як ініціатори підтримки культу та сповнені бажанням отримати спасіння душі, уйгурські донатори воліли, щоб їхні портрети мали великий масштаб та розміщувались поруч із сакральними сюжетами. Їхні портрети з'являються біля зображень китайських та індійських монахів, що проповідували буддизм та несли відповідальність за його розповсюдження та асиміляцію з місцевими традиціями [116, с. 3].

Одним з наймасштабніших портретів уйгурського донатора є зображення короля Хотану – Лі Шенціяна (сягає у висоту 2,82 м), який знаходиться у гроті 98. Дослідження свідчать, що Лі Шенціан – це ханське ім'я хотанського короля Віджая Самбхава (прізвище Лі він отримав на знак того, що його пращури служили при дворі ханського імператора за часів Тан). Портрет ідентифікує напис у картуші ліворуч від зображення. Ми бачимо зображення монарха у традиційному ханському вбранні – довгому халаті із візерунками у вигляді драконів, королівській короні з коштовностями, китичками (міяньлю), з мечем та у туфлях на підборах [125, с. 234]. Позаду постаті короля розташовано портрет його дружини – королеви Цао, яка вбрана у традиційний ханський костюм із великою короною. Масштабний розмір цього портрету та ханські шата репрезентованої володарки спрямовано на демонстрацію поваги з боку родини Цао, адже донька короля Хотану, принцеса Леді Лі, одружилась із китайським правителем Цао Іцзином.

Необхідно підкреслити, що печера 98 є однією з найбільших гротів Дуньхуану, де вхідний коридор сягає у довжину 6,8 м., а розміри головної кімнати складають 13,2 x 15,6 м. Саме тут знаходиться більше ніж 200 зображень донаторів, значна частина яких змальована у масштабі, що перевищує зріст людини. На південній на північній стінах коридору змальовано портрети Цао Іцзина та його попередників Чжан Ічао, Чжан Хуайшен та Суо Сюнь. Цикл означених портретів означає спадкоємність влади. На східній стіні головного простору гроту зображено портрети дружин короля у національному уйгурському вбранні, головних уборах та коштовних прикрасах. Головною жіночою постаттю даної процесії є портрет принцеси Хотану Леді Лі. Одразу

позаду неї розташовано зображення китайських дружин Леді Сонг та Леді Суо [115, с. 69-75].

Портретне зображення принцеси Хотану, що знаходиться у гроті 61, вписано у багатофігурну горизонтальну композицію, де усі дійові особи сюжету розташовані поруч одна від одної. Титуловану особу зображено у колі свити. Чітка ідентифікація образу стала можливою завдяки наявності уточнюючого напису над портретом: «Ця картина зображає Леді Лі, народжену третьою дочкою Його Імператорської Високості Лі Шенгтіаном, Королем Великого Королівства Хотан, а тепер супутницю Великого Інструктора, Почесного Цао Янлу» [125, с. 235]. Принцеса постає у парадному костюмі темного кольору та великій короні, прикрашеній подовженими прикрасами. Обличчя Леді Лі уособлює собою естетичні уявлення того часу про жіночу красу – лоб, брови та губи пофарбовані у білий колір, а на обличчі змальовані спеціальні «плями краси». Такий стиль макіяжу був популярним серед жіночого аристократичного кола за добу Тан та Сун. Він присутній і на обличчях жінок зі свити принцеси, які вбрані в однакові яскраві червоні костюми з одноманітними орнаментальними мотивами на одязі. У даному розписі прослідковується прагнення до чіткого моделювання персоніфікованих національно-етнічних рис та культурних ознак жіночих донаторських портретів. Зображення жінок-благодійниць з родини Цао, також зустрічаються у гротах 100 і 108. Вони змальовані у складних національних костюмах, що являють собою еkleктичне поєднання уйгурських та китайських традицій.

У гроті 100 розміщуються портрети Цао Йекіна та його дружини, уйгурської принцеси, під час подорожей. Ці зразки суголосні з картиною, що описує подорожі Чжан Ічао та його дружини у період Пізньої Тан. Портрет Цао Йекіна, який намальовано на південній стіні, супроводжується фігурами танцюристів, музикантів, служителів, покоївок, рабів та кавалерів різних національностей. Портрет уйгурської принцеси займає центральне місце на північній стіні. Жертводавиця одягнена у конусоподібний фартух з широкими краями і халат з відкритою колодою та вузькими рукавами. Перед нею йде

процесія музикантів та танцюристів, за ними – коляски покоївок та рабів, коні та паланкіни. На цих фресках зображено родину Цао та прослідковується заміна режиму сім'ї Чжан на уряд Цао [242, с. 200-202].

Аналіз розписів печери 98 надає можливість виявити, за доби П'яти Династій уйгурська культура помітно домінувала над китайською. Це підтверджується тим, що при укладенні шлюбу між китайською та уйгурською королівською родинами, китайська принцеса мала відмовитись від власних традицій та адаптуватись до уйгурської культури та моди. Натомість, у Дуньхуані присутні зображення, де уйгурська принцеса, після заміжжя із китайським губернатором, продовжувала бути повноцінним представником своєї культури, що втілювалось у фасоні одягу, характері головного убору та прикрасах (печера 61) [115, с. 22].

Дослідження стінопису Дуньхуану свідчить, що традиції жіночого уйгурського вбрання впливали й на чоловічі костюми, що прослідковується у характері довгих рукавів, які прикривають руки, та формі чоловічих головних уборів.

У портретах уйгурських жінок-дарувальниць з аристократичного кола розповсюдженим стало зображення пухких дівчат з круглими обличчями, тонкими бровами та маленькими червоними губами (Іл.3.26 – Іл.3.28). За часів правління династії Тан у зображеннях жіночих портретів превалювала тенденція до візуального зменшення розмірів губ, які б мали нагадувати тендітний бутон троянди. У зачісках жінок наявні золоті прикраси та вишукані гребінці. Уйгурське вбрання відрізняється наявністю оздоблення комірця ошатним гаптуванням. Це візуально вирізняє портрети уйгурських жінок-донаторок від китайських. У портретах уйгурок митці дотримувались певного формального підходу: зображення обличчя створювалось однією непереривною лінією, лише підборіддя намальовано окремим штрихом; ніс прямий з невеликою хвилею, яка позначала ніздрі; брови поголені та змальовані однією прямою лінією; губи мають форму маленького бутона троянди; очі дуже вузькі та зображуються двома смугами; волосся пряме та зібране у складну зачіску,

яка прикрашена золотими гребінцями та стрічкою, що спускається донизу [115, с. 26].

Після династії Північна Сун у Могао було менше портретів жертводавців. У середині Західної Ся з'явилися деякі портрети донаторів уйгурської національності, серед яких уйгурський король та його родина у гроті 409. Правителя зображено у білій фетровій шапці із драконовими візерунками, халаті з візерунками у вигляді драконів та довгих валяних чоботях. Позаду нього розміщено фігури прислужників, військових та озброєних солдат. З портретів дружини самодержавця стає зрозумілим, що вона носить рясно прикрашену шапку, відкритий комір, червоний халат з вузькими рукавами. Портрет жінки монарха за манерою виконання, стилем і характером нагадує знайдені зображення уйгурських донаторів печери Безиклік уйгурського періоду в Гаочані (Турфан).

Пізніше, за доби Західної Ся з'явилися портрети жінок-жертводавиць, що належать до національності дангсян. Обличчя покровительок довгі та худі, вони носять головні убори з хутра, вдягнені у сорочки з вузькими рукавами та спідниці, а взуття в формі лука – це модифікована версія китайської моди центральних регіонів. З часів династії Юань дійшла лишень пара портретів донаторів. Їхні обличчя широкі та пухкі. Меценатки вбрані у великі капелюхи з широкою облямівкою, халат з вузькими рукавами, черевики (люлексу). Це типовий монгольський костюм. Жінки-жертводавиці носять вишиту сукню, а їхній халат настільки довгий, що дві покоївки повинні тримати вбрання, щоб воно не торкалось землі та не псувалося. Це наряд, типовий для монгольської дами. Хоча відомо лише кілька портретів жертводавців періоду Західної Ся та Юань, вони чітко відображають їхні національні особливості в одязі та прикрасах [242, с. 215-216].

Оскільки акт спонсорської допомоги мав не тільки засвідчити благочестя донатора, а й залишити по собі пам'ять у прийдешніх поколіннях, достовірна передача портретної схожості людини із зображенням мала принципове значення. Таку ж важливу історичну роль відігравала ретельна увага до

відображення національно-етнічних та культурних ознак – портрети патронів мали нести риси представників різних народностей, верств суспільства та рангів.

Діаметрально протилежна ситуація виникала за репрезентації сакральних сюжетів, де в одному образі бачимо поєднання декількох національно-етнічних рис. Найвиразніше це проявляється у зображеннях бодхісаттв танського періоду, де самі персонажі мають китайські риси, їхні пози та костюми нагадують індійські прототипи, а представлена атрибутика має персидський характер [86, с. 98-127]. Така суміш культурних ознак в одному зображенні може свідчити про прагнення митців створити універсальний характер буддистських персонажів, передати ідею єдності та всеосяжності сакральних образів.

Втілення національно-етнічних та культурних особливостей у портретах донаторів має важливе історичне значення, оскільки розкриває цілий пласт національної культури Китаю, дозволяє прослідкувати за відмінностями репрезентації представників різних станів суспільства середньовічного Китаю. Аналіз портретних образів також надає можливість виявити зв'язок художніх особливостей стінопису із історичним контекстом життя Дуньхуану, де китайські традиції поєднувались із іншопольтурними впливами. У результаті дослідження виявлено, що при створенні чоловічих та жіночих донаторських портретів мали значення як національно-етнічні, так і культурні ознаки. На визначальну важливість ретельного змалювання означених рис вказує прагнення жертводавця залишити по собі слід у історії та продемонструвати своїм сучасникам та майбутнім поколінням власну побожність.

Встановлено, що до національно-етнічних ознак донаторських портретів належить, насамперед, передача специфічних рис обличчя людини, що дозволяла ідентифікувати національну приналежність донаторів, оскільки серед них були представники ханської, тибетської, уйгурської та інших етнічних груп. Оскільки ханці та тибетці за походженням – представники монголоїдної раси, а

уйгури поєднують у собі монголоїдну та європеїдну раси, то увага до специфічних етнічних рис обличчя мала принципове значення.

Проте, необхідно зазначити, що розписи Дуньхуану збереглися не рівномірно. Частина стінопису має пошкоджений характер, у т.ч. зображення покровителів, обличчя яких часто не є цілісними. Такий стан унеможливило фізіономічний аналіз портретних зображень жертводавців, і ідентифікація образів донаторів лише по етнічним рисам стає неможливою. У таких випадках саме національно-культурні ознаки грають визначальну роль в ідентифікації портретів протекторів. Визначено, що поміж культурних ознак визначну роль відіграють костюми, до яких входить: національний одяг, прикраси, форма зачіски, характер головного убору та атрибути певної соціально-професійної приналежності. Означений комплекс ознак надає можливість не лише визначити регіональне і національне походження жертводавця, а й розпізнати його соціальне положення та статус.

3.1.3. Особливості чоловічого та жіночого портретів донаторського чину. Дослідження портретних зображень донаторів під кутом зору їхньої гендерної приналежності виявили наступну диференціацію образів:

Чоловічі портрети. Поміж чоловічих образів жертводавців у стінописі Дуньхуану можна виділити: членів імператорської династії, аристократів, представників духовництва, воїнів, іноземних послів, чиновників, вчених, мудреців, селян та ремісників. Поміж образів сановників найпомпезнішими є, безперечно, портрети імператорів, королів та принців. На статусність осіб, перш за все, вказують такі елементи образу як одяг, зачіска та атрибути.

Жіночі портрети. Серед образів жінок-дарувальниць у фресках можна виокремити портрети представниць вищої аристократії, образи придворних дам, служниць, простолюдинок та повій.

Репрезентація чоловічих та жіночих образів у середньовічному стінописі Китаю спирається на уявлення про естетичний ідеал краси. Необхідно підкреслити, що у зовнішності хань-китайців, які являють собою переважну

більшість населення середньовічного Китаю, прослідковуються особливі риси обличчя, серед яких: сплющене обличчя з високим чолом, пряме чорне волосся, звужена форма очей та високо поставлені брови, які у живописі зображувались похилою лінією із піднятими кінцями. Поєднання місцевих національних культур країни із іноземними традиціями обумовили трансформацію ідеалів краси, що втілювалось у характері портретних зображень, фасонах костюмів, формі зачісок, прикрас тощо. У портретах чоловіків, які належали до інтелектуальних кіл, митці намагались передати приховану грацію, вишуканість манер, освіченість та витонченість почуттів.

З урахуванням змін художніх смаків та вподобань, ідеали жіночої краси трансформувались частіше, ніж чоловічі. У всі часи високо цінувались білизна шкіри обличчя та рум'янець на щоках, що було штучним елементом, адже для хань-китайців характерною є смаглявіша шкіра. Поширеним було зображення червоних губ невеликого розміру та відтворення тендітності постаті та рухів. Все це було об'єднувальним фактором у репрезентації образів жінок-донаторок. Однак існували відмінності у канонах жіночої фігури – за часів правління династії Тан втіленням краси та гармонії вважались повні, повновиді жінки, а у період династій Сун та Юань шанувалась витонченість, жіночність, мініатюрність, стриманість рухів та жестів [54, с. 243-248]. Ці питання дуже ретельно дослідженні в дисертації Ген Чжижуна, який прослідкував формування еталону жіночої краси, а також процес його канонізації у живописові [27, с. 38-43]. Все це вказує на те, що питання індивідуалізації портретів чоловіків та жінок знаходиться у площині відповідних естетичних ідеалів чоловічої та жіночої краси.

Дослідження донаторського циклу окрім питання індивідуалізації, композиційних прийомів розташування та загальної стилістики стінопису, передбачає аналіз великої кількості супровідних елементів портрету, а саме: костюму, прикрас, зачісок та певних атрибутів, що є маркерами соціальної приналежності особи.

Визначна роль як чоловічого, так і жіночого костюму в соціальній стратифікації та моді китайського середньовічного суспільства була пов'язана із особливостями його соціально-економічного розвитку та філософським вченням [208, с. 5-12]. Протягом багатьох століть була розроблена символіка орнаментальних мотивів, характерна конструктивна форма та кольорові рішення китайських костюмів. Китай був провідною країною у мистецтві шовкової орнаменталізації, де майстри володіли навичками розпису, вишиванням та іншими художніми оздоблювальними техніками. Китайські митці у своїх роботах майстерно передавали мереживну парчу, одноколірний шовк з візерунками, тонкий шовковий газ. Орнаменталізація одягу була пов'язана з народними етичними поглядами, уявленнями про життя та природу. Зображення, якими прикрашали одяг, мали глибоку символіку [193].

Жінки-жертводавиці ханської національності зображувались у спідниці-плахті, яка була невід'ємним елементом костюму представниць середніх і вищих верств суспільства. Образ довершував складний головний убір, форма якого будувалась на поєднання кола та квадрата (символ злиття Неба і Землі). Головний убір прикрашався нитками з нефритовими кулями, які символізували краплі дощу. Жіночий костюм включав пишно прикрашений фартух, що прикріплювався до поясу спереду, і сітку кольорових шнурів із вплетеними нефритовими кільцями. За часів середньовіччя жіночий костюм відрізнявся від чоловічого пишним декором та багатоколірністю [228].

У чоловічому костюмі на зміну кофті та плахті приходять довгий халат, часто з бічними розрізами. Коли такий костюм почав грати роль національного урочистого вбрання, відбулось зростання колористичного символізму та орнаментального оздоблення, що стало вираженням соціально-ієрархічного статусу людини. Особливістю офіційного китайського халату став закритий комір з круглим вирізом горловини, а також рукави різноманітної ширини.

Надання символічного значення зображальним мотивам притаманне переважно традиційній культурі Китаю. Слід підкреслити, що в китайській традиції живопис вирішував завдання морального вдосконалення особистості.

Соборність сприйняття мистецтва руйнувалась багат шаровістю сенсу живописного символу. Культура людини, яка сприймала мистецький твір, визначала глибину розуміння образу. Цілісність художнього бачення була не на рівні сприйняття, а існувала, власне, в образній системі [208, с. 17].

Поміж орнаментальних мотивів, що зустрічаються в мистецтві Китаю, були анімалістичні (реалістичні та фантастичні) мотиви та флористичні зображення, які втілювались у дизайні як чоловічого, так і жіночого костюмів. Так, у декоруванні середньовічних чоловічого китайського вбрання найчастіше використовувались дракони, птахи, кажани тощо. Різноманітний рослинний декор, навпаки, був властивіший для жіночому одягу. Серед флоральних мотивів, що оспівували природу, життя, красу та тендітність, широко використовувалися квіти сливи та нарциса (символізували зиму), півонії (уособлювали весну), квіти лотоса (персоніфікували літо і сонце), гілки хризантем (втілювали осінь). Поміж анімалістичних орнаментальних мотивів поширеними були символи подружнього щастя – зображення метелика або пари качок-мандаринок. Вишиті різнобарвні візерунки формувались у декоративні кола під назвою «*туань*», які також зустрічаються в дизайні чоловічих костюмів [220].

Окрім зоо- та фітоморфних знаків, найулюбленішим мотивом в оздобленні чоловічих костюмів, були хвилі та хмари, що мали форму різноманітних спіралей. Дані форми уособлюють дощ, який був символом злиття двох протилежних сил – Неба і Землі, Інь та Ян.

Окрім символіки зображальних елементів, важливе значення у мистецтві Китаю мала семантика кольорів. Зелений – колір весни та молодих пагонів, червоний – літа і вогню, жовтий – землі хлібів, що досягають, білий – колір осені, коли засіки наповнюються білосніжним зерном рису. Разом з тим, білий колір означає захід, де вмирає Сонце, тому для траурних шат використовуються нефарбовані тканини. Чорний – колір зими, найтемнішої пори року, а чорний з червоним відтінком (колір *сюань*) символізує зародження світла в надрах півми та є образом сонцестояння [208].

Колористика чоловічих та жіночих ханських нарядів відрізнялась так само, як і сюжетний репертуар декору. Наприклад, за раннього середньовіччя, верхня частина чоловічих шат мала червоні та чорні кольори, які символізували Батька-Небо. Натомість, у жіночих костюмах превалював жовтий колір, який символізував Матір-Землю [220]. Пізніше, за часів правління династії Тан, колірна система ханських костюмів перейшла від гендерних відмінностей до відмінностей за соціальною ієрархією: жовтий стає кольором імператорської одягу, а червоний – вищих сановників. Наступне місце за ієрархією кольорів займає зелений, синій та білий кольори. Поєднання орнаментальних мотивів із семантикою кольорів породило такі символи, як червоний фенікс (південь та вогонь) та білий тигр (захід і смерть) [208, с. 15]. Означені мотиви уособлюють мужність та найчастіше зустрічаються в оздобленні чоловічих костюмів середньовічного Китаю.

Багата символічність як зображальних елементів, так і колірного рішення китайської живописної традиції свідчить про умовність та певну декоративність художньої мови.

Визначним елементом соціальної ідентифікації особистості у середньовічному Китаю були зачіски. Їхня форма та оздоблення відповідними прикрасами не лише свідчили про соціальну приналежність людини, а надавали інформацію щодо сімейного статусу і віку (у жіночих зачісках) та вказували на певну національність та віросповідання. Традиційним для Китаю було довге волосся як у жінок, так і у чоловіків. Остригти волосся означало вчинити зневажливу дію по відношенню до свого роду та батьків. Наголо брили голови лише ченці.

У період середньовіччя маньчжурський режим диктував чоловікам необхідність гоління передньої частини голови. Волосся з верхівки заплітали в косичку і перев'язували чорною шовковою стрічкою. Практика плетіння кіс у народів Китаю почала розповсюджуватись за часів правління династії Тан та продовжувалась і пізніше – чоловіки-правителі Північного Китаю за часів династії Ляо (907-1125 рр.) носили зачіску у вигляді коси на потилиці. Цей

звичай був присутній і у племенах чжурчженів, які жили на півночі країни та заснували династію Цзінь (1115-1234 рр.).

Таким чином, зображення різноманітних зачісок та прикрас у жіночих портретах, використання відповідного вбрання, головних уборів та атрибутів у чоловічих портретах позначали соціальне становище донатора, а також моду, що відповідала тій чи іншій добі [208].

Наочним прикладом такого портрету є повнофігурне зображення принцеси Хотану, Леді Лі у гроті 61 доби правління П'яти Династій, (907-960 рр.) яке віддзеркалює типові риси тогочасного ідеалу краси – здебільшого через трактування обличчя, відображення жіночої моди та статусних ознак китайської аристократії.

Аналіз фресок Могао надає можливість встановити, що чоловічих портретів донаторів більше, аніж жіночих, а їхня варіативність свідчить про значно ширші можливості чоловіків у різних соціальних сферах китайського середньовічного життя та про їхню, здебільшого, панівну суспільну позицію. Однак, така ситуація не була притаманною виключно азійським країнам, а є доволі типовою у світовій практиці даного історичного періоду.

Незважаючи на гендерні відмінності донаторських портретів, їхня іконографічна і стилістична основи відповідають загальним художньо-естетичним процесам певної доби існування монастиря Дуньхуан.

3.2. Іконографія донаторського чину: етапи формування канону

Однією з характерних рис фресок Могао є зосередженість на моделюванні фігур, як божественних, так і світських. У ході створення образів буддистського пантеону та історичних постатей, була розроблена певна іконографія поз, що засвідчує регламентовану систему зображення персонажів або сюжетних сцен, опис та систематизацію типологічних ознак та схем, прийнятих в мистецтві. Найяскравіше іконографія виявилась у репрезентації сакральних персонажів. Фігуру Будди відображали відповідно до канонів

релігійного вчення – у фронтальній позі з урочистим і священним поглядом. Бодхісаттви, зазвичай, зображуються у профіль у різних витончених позах. Також приділяється увага пропорціям фігур: зазвичай, майстри дотримуються чіткого співвідношення між головою і тілом, що дорівнює 1:7. В результаті фігура бодхісаттви стає витонченішою, а пози постатей у танку, які літають, здаються ще чарівнішими. Перебільшення пропорцій тіла досягає свого піку під час правління династії Західна Вей, коли при зображенні рук бодхісаттв особливу увагу приділяли витягнутим пальцям та витонченим жестам, які виходять за межі фізіологічної реальності. Означений художній прийом гіперболізації пропорцій тіла наділяв сакральні образи більшою чарівністю та витонченістю у порівнянні з людськими [208].

Разом з тим, у вищезгадану добу при зображенні історичних постатей митці прагнули до реалістичності, що втілювалось у репрезентації портретів іноземців у профіль. Така поза дозволяла художнику точніше передати характерні риси обличчя людини: форму носа, глибину посадки очей тощо. У фресках Дуньхуану відображенням духовності персонажа були поза фігури та навіть пропорції тіла, які пройшли наступні етапи формування:

1) *зображення невисоких фігур повної комплекції* спостерігається у період правління Шістнадцяти Царств та Північної Вей;

2) *найвищий канон витонченості у зображенні фігур* відмічається у період пізнього часу династій Північна Вей та Західна Вей. Пропорції тіл умисне витончені, навіть у чоловічих зображеннях наявні жіночі риси: тонка талія, елегантні жести рук, м'який погляд;

3) *наближення до реалістичних пропорцій тіла* розпочинається у період династії Північна Чжоу та династії Суй. Однак найбільшій майстерності у відтворенні натуралістичних пропорцій фігури відбулись митці досягли за часи правління династії Тан та дотримувались у наступні часи [86, с. 127-128].

Варіативність поз у фресках не була широкою. Митці найчастіше створювали профільне, напівпрофільне (тричетвертне) та анфасне зображення. У сакральних мотивах при репрезентації образу Будди та бодхісаттв часто

застосовували урочисту й величну анфасну позу. Анфасне розташування фігури дозволяла митцю передати багатство духовного світу персонажа, розширити пластичні і ритмічні можливості живопису шляхом надання зображенню вишуканості, об'ємності та різноманіття контурних ліній. Але у світських сюжетах, зокрема, портретах донаторів, таке розташування персонажів не застосовувалось і здебільшого розповсюдився тричетвертний поворот фігури.

Іконографічна система зображення меценатів у фресках вибудовується у добу династії Тан. У зв'язку зі збільшенням масштабу, портрети покровителів переміщуються з нижньої частини фресок на центральну частину стін коридору біля входу в храм. Фігури донаторів, що тримають в руках квіти, у молитві звернені у бік центральної скульптури Будди [86, с. 98].

Починаючи з танської доби портрети донаторів стають парадними. Якщо раніше важливим було зазначення імені жертводавця та акцентування уваги на його чеснотах, то тепер на передній план виходить не тільки індивідуалізація, а загальне враження від портрету. Велика увага приділяється ретельності змалювання костюму, прикрасам та деталям одягу. Постаті донаторів набувають канонічності поз та жестів.

У системі розпису гротів Могао портрети донаторів переважно повнофігурні. При зображенні жертводавців митці дотримувались певної схематизації. Так, при зображенні індивідуальних портретів чоловіків-донаторів їх змальовували у повний зріст у невеликому тричетвертному повороті фігури із відставленою назад ногою, що створювало ефект плинного руху. В портретах жести рук наділяли образи динамізмом та легкістю. Руки зображалися зігнутими у ліктях, де одна рука притулялась до грудей, а інша – трішки відставлялась від тіла. Така поза рук створювала ефект, що дарувальник ніби звертається до когось, веде бесіду під час плинного та неквапливого руху. При створенні групових портретів чоловіків-донаторів, а також у сюжетних композиціях зустрічаються приклади, коли центральна фігура жертводавця відтворюється із широко розкинутими руками.

У гротах, що відносяться до ранніх етапів розвитку храмового малярства, наприклад, до часів Північної Вей, можна зустріти портрети жінок-жертводавиць у тричетвертному повороті тіла із зігнутими у ліктях руками, які своєю пластикою формують діагональний рух. Така поза нагадує танок, що, ймовірно, було властивішим для жінок неаристократичного кола.

Типізованим зображенням жінок-дарувальниць вищого стану є репрезентація фігур у невимушеному тричетвертному повороті тіла та голови. Вони демонстрували пряму поставу, величавість, певну монолітність та цілісність образу. Характерним для портретів жінок-жертводавиць є зігнуті у ліктях руки, які були щільно прикуті до тіла, а долоні знаходились на рівні серця. Така поза одночасно свідчила про жіночу скромність, ніжність та покірність, та надавала можливість художникам вичерпніше передати всі характерні аспекти національних та парадних костюмів. У групових портретах жінок-донаторок ця поза зберігалась незмінною.

З самого початку оздоблення комплексу Дуньхуану художники почали звертати увагу на скрупульозне виявлення внутрішніх почуттів героя через вираз очей та форми брів. Китайські майстри накопичили багатий досвід протягом тривалого періоду практики і створили набір моделей, щоб висловити засобами образотворення щастя, гнів, привітність та радість. Вони допомагали створювати різні типи зображень та додавати до них певні символи [242, с. 351]. Слід наголосити на тому, що найбільша варіативність у створенні портретів донаторів виявилась при зображенні виразу облич, насамперед, очей. За багатовікову історію китайського живопису був сформований їхній певний канон, до якого входили наступні типи:

1. *«Радісний»* тип очей, форма яких нагадує рибу. Верхня повіка має дугоподібну форму, що надає погляду спокійного виразу. При написанні опущеного краю очей погляд висловлює задумливість, а при створенні піднятого краю – радість. Цікавим прикладом є розписі печери 159, де на фресці зі репрезентацією сюжету «Цар Турфан відправляється в інспекторську поїздку» завдяки характерному малюнку очей образи принців різних держав

наповнені спокоєм і радістю. Означений тип очей прослідковується у чисельних зображеннях бодхісаттв та образах Будди.

2. «*Замислений*» тип очей, форма яких нагадує серп Місяця. Тут верхня повіка має вигляд горизонтальної лінії, а в центрі ока змальована половина зіниці. Означений тип очей найчастіше зустрічається у сакральних мотивах, зокрема образах бодхісаттв (печери 71, 148).

3. «*Добрий*» тип очей, що мають форму лука (верхня повіка у формі дуги, нижня – натягнута тятива). Зіниця очей, яка залишається в центрі, спрямована униз. У результаті цього на обличчі переважає вираз урочистості, доброти та миролюбства.

4. «*Сердитий*» тип очей змальовується завдяки зображенню густих, зсунутих до перенісся брів. Очі, які широко відкриті, мають круглу форму (опукле очне яблуко). Завдяки цьому обличчя персонажу має грізний та гнівний вигляд. У фресках Дуньхуану цей тип очей застосовували при створення образів чотирьох царів-охоронців сторін світу, восьми небесних полководців та небесних богатирів. При збереженні загальної типології, серйозний вираз обличчя персонажів вирішувався художниками по-різному. Так, у гротах 158 та 285 вираз очей чотирьох царів сердито-серйозний, а в печері 220 – у персонажа густі брови, розлючений погляд, напружені м'язи обличчя, відкритий рот, оголені зуби, що яскраво вибудовує запальний характер зазначеного персонажа. Цей тип очей не застосовувався при створенні портретів донаторів.

5. «*Сумний*» тип очей трикутної форми. Вигляд підкреслюють підняті брови, а за напівопущеним повіком можна розгледіти половину очного яблука. У фресках Могао ступінь смутку звичайної людини і ченця відрізнявся. Чим вищим був статус монаха (чим ближче ченець наблизився до Будди), тим більше знання йому відкрито і тим менше у нього відкритих виразів печалі – сліз та суму (Табл.3.1).

Однак, окрім ретельного моделювання форми очей, для цілісного та повного вираження характеру персонажу необхідне ретельне моделювання й інших рис обличчя, а також розташування рук і тіла в цілому [86, с. 135-137].

Зазначимо, що ретельне відтворення очей, як головного елемента образу персонажів, розвивалось нерівномірно. За доби Північної Вей зображення людей мало схематичний характер: обличчя створювалось завдяки нанесенню широкої лінії, яка йшла від верхнього повіка через бічну частину носа на вилицю. Тут очі мають мигдалевидну форму, яка не відображає певного емоційного стану. Ця схема стала універсальною та застосовується як в образах бодхісаттв, так і в ілюстраціях джатак та сутр (печери 272, 275, 257, 254, 263), і в образах небесних музикантів (печера 435).

У характері малюнка прослідковується зародження тієї лінеарності, яка стала визначальною для китайського середньовічного мистецтва. Проте у даний період панував однаковий контур, де товщина ліній була незмінною, що надавало творам певної декоративності. Митці моделюють форми схематично, без деталізації, а драпірування, що закривало лишень половину фігури, приховувало анатомічні особливості. Об'єм тканин моделювався виключно завдяки контурному малюнку.

Ця стилістика рисунку, має прототипічні зв'язки із візантійською іконографією за своїм характером, адже і там лінія відігравала визначальну роль у зображенні. Проте у візантійській традиції двомірність фігур була концептуалізована, оскільки надання формам об'єму була не заохочувалося, бо привертало увагу до тілесної сутності на шкоду духовному змісту. У буддистській образотворчості відсутність повноцінного об'ємного моделювання форм не відкидала прагнення до створення живих образів. Але у китайському живописі не було такого міцного фундаменту, як у Візантії з її античною спадщиною. Тому іконографічні канони китайського буддизму, засновані на індуїстській традиції, не мали необхідності відкидати минулі постулати, а формувались на новому культурно-філософському ґрунті, де важливу роль відігравали місцеві культурні традиції.

Схема зображення обличчя персонажу, що зародилась за доби Північної Вей, продовжувала існувати у часи Західної Вей. Однак вона застосовувалась лише у репрезентації сакральних персонажів. Яскравим прикладом є розпис

гроту 249, де в центрі композиції представлено образ Будди-проповідника в оточенні жебраків. У цих образах митці намагались моделювати не тільки риси обличчя, а й фігуру, завдяки застосуванню широкої безперервної лінії. Цей прийом використовували лишень при зображенні оголених частей тіла. Натомість постаті монахів-донаторів, які розташовані в нижньому регістрі стінопису, були невеликими за розміром. Портрети жертводавців мають силуетний та площинний характер із доволі умовною деталізацією (Іл.3.29).

У пізній період Західної Вей система зображення обличчя змінюється – з'являється тенденція моделювання форми та прослідковується прагнення до передачі емоційного стану персонажів. Цікавими прикладами є стінопис печери 285, де в образах небесних музикантів наявний «радісний» тип очей, а у зображеннях небесних царів прослідковується прагнення митців до виокремлення яскравих емоцій через застосування «сердитого» типу очей (Іл.3.30).

У ці часи у зображенні сакральних мотивів метод репрезентації фігур схожий із християнською середньовічною традицією скульптурного оформлення порталів католицьких храмів, що віддзеркалилося у канонічності поз Будди, бодхісаттв, апсар тощо; витягнутих пропорціях тіла; овальному ореолі за головною фігурою, що пропорційно була значно більша за інші.

У період Північної Чжоу відбувається певний відхід назад до умовності та відсутності уваги до емоційного стану персонажів. Риси обличчя змальовувались схематично одним монотонним контуром. Поміж стінописів можна навести приклад розписів гrotів 248, 290, 299 та 428, де обличчя персонажів змальовані за допомогою двох однакових за довжиною та товщиною смуг – темної та світлої. Такий художній прийом було застосовано для моделювання об'єму форми, однак це призвело до певної декоративності та експресивності зображень (Іл.3.31). За часів династії Суй зображення обличчя персонажів перейшло від умовності до вишуканої стриманості. У моделюванні фігур відсутнє прагнення до моделювання об'єму, персонажі пофарбовано у

локальний темний колір, а риси їхніх облич моделюються тонкими білими лініям (печери 404, 420, 295) (Іл.3.32).

Найвищого розквіту застосування лінійного малюнка та різних типів зображення очей досягло за часи династії Тан. Пропорції тіл фігур, їхні жести, пози та міміка наблизились до реалістичних. У цей час митцям вдається передати багату гаму емоцій персонажів. У багатофігурних композиціях, на кшталт сцен із небесними музикантами, усі герої відрізняються виразом обличчя, нахилами голови, пластикою рук та жестів. Завдяки застосуванню «радісного», «замисленого» та «доброго» типу очей митці створюють атмосферу, наповнену гармонією та миролюбством (печери 112, 220). Важливу роль у цей час відіграє індивідуалізація, для передачі якої митці використовують увесь арсенал лінійного малюнка. Яскравим прикладом різноманіття у створенні образів та передачі різних емоцій є розпис гроту 220, де представлено імператора у супроводі іноземних послів (Іл.3.33 – Іл.3.35).

Починаючи з часів династії Тан в обличчях донаторів митці передають багатство емоцій, завдяки пильному змалюванню мімічних зморшок та прагненню до персоніфікації. Поміж яскравих прикладів можна відзначити зображення Вамалакітрі у печері 103, чоловічий портрет у гроті 201 жіночий портрет у печері 17 тощо (Іл.3.36, Іл.3.37). Надалі, у добу П'яти Династій, Північної Сун, Східної Ся та Юань, сформована живописна практика та розвинута лінеарність розвиваються й надалі, що видно на прикладі відтворення різних емоційних станів у донаторських портретах.

3.3. Формально-стилістичні засади донаторського портрету

3.3.1. Живописні принципи та стилістика фресок Дуньхуану. Фрески середньовічного Китаю є частиною «мистецтва відтворення» з його прагненням до засвоєння реальності у суб'єктивному відображенні. У процесі історичного розвитку китайського мистецтва сформувались унікальні композиційно-стилістичні особливості та принципи, що відрізняють його від європейської

художньої практики. Головним принципом китайського живопису є *«принцип цілісної єдності твору»*, – єдність духовного і реального, форми та змісту. Живописні твори є відбитком духовного стану митця та звернені до душі глядача. Цілісність художнього твору досягається завдяки дотриманню наступних принципів традиційного китайського живопису:

– *принцип «єдності протилежностей» («інь-ян»)*, що походить від даоської філософії, у живописі втілюється у протиставленні лінії та плями, вертикалі та горизонталі, фігури та фону, світлого та темного, розрідженості та згущення, руху та стійкої напруги. Усе мало бути підпорядковуватися балансу та цілісності [208]. Цей принцип втілюється у стінописи гrotів Могао, де прослідковується контраст у репрезентації фігур – *світлі фігури на темному фоні* (найчастіше зустрічаються за часів ранніх династій (печери 257, 272, 275 та ін.)) або *темні фігури на світлому фоні* (поширений прийом з періоду Західної Вей (печери 268, 285, 422 та ін.)). Окрім контрасту фігур та фону, тут поєднуються лінеарність (сприяє деталізації) та робота з кольоровою плямою – формування силуету;

– *принцип «структурної цілісності» («гу-фа кай-хе»)* виражається у цілісності живописного твору, об'єданого «єдиним подихом». Він полягає у створенні гармонійної та чіткої композиційної структури [208], що повною мірою відобразилося у Дуньхуані. Це горизонтальне членування площини стін з канонічною системою розташування фігур, де по центру розміщувалось зображення Будди, обабіч нього – сакральні постаті та сцени з джатак і сутр, а нижній регістр займають фігури жертводавців. З часом співвідношення регістрів змінювалось – фігури донаторів збільшувались у масштабі та від супровідного мотиву трансформувалися у самостійний жанр;

– *принцип «оптимальної кількості елементів»* поєднується з попереднім принципом і полягає у розміщенні декількох елементів композиції в доступному для огляду полі. В китайському традиційному живописі було визначено, що найкращими для сприйняття є дво-, три- та п'ятичасні композиції [208]. У Дуньхуані прослідковується п'ятичасна композиційна

побудова розписів. Горизонтальні ряди не рівнозначні – найбільшим з них є центральний ряд, в якому розміщуються сакральні фігури, насамперед образи будд. Другою за масштабом виступає галерея зображень бодхісаттв та інших буддистських образів, а найменшими за розміром є ряди із репрезентацією донаторських портретів та орнаментальні фризи;

– *принцип «руху життя» («шен-дун»)* втілюється в акцентуванні на природних ритмах, що породжується завдяки чуттєвому сприйняттю природи та художньо-перетворювальній силі уяви митця (ритм гірських вершин, морських хвиль) [208]. Означений принцип прослідковується як у побудові фону фресок Могао, так і при репрезентації сцен сільського життя або сюжетів з сутр. Найвагомим прикладом є живописні розписи, які відносяться до періоду Високої Тан (печери 45, 103, 172);

– *принцип «знаходження спільності та різноманіття» («чжан-фа»)* полягає у вирішенні проблематики поєднання об'єктів, послідовності їхнього розташування, масштабності елементів, виокремленні акценту та формуванні загальної композиційної схеми. У традиційному живописі зображення фігур мають роз'єднаний характер. Кожна постать вимальовується з переконливою точністю та сумлінністю. Наявність інтервалів між зображеними портретами підкреслює самостійне значення фігури. Означене віддалення зображальних об'єктів означало, що форми необхідно пов'язувати не візуально, а ментально задля сприйняття твору більш осмисленим та чуттєвим [208], [208]. Даний принцип якнайкраще виявився у репрезентації циклу донаторських портретів Дуньхуану, де постаті розміщувались окремо одна від одної, а у проміжку між ними змальовувався картуш із зазначенням імені жертводавця, його походження та чеснот. Таке розташування фігур також втілюють наступні *принципи рівноваги та збереження простору*;

– *принцип «рівноваги» («цзянь-цзя»)*, що базується на узгодженні між формами та інтервалами між ними. Митці прагнули досягнути гармонію між ритмами контурів зображених об'єктів та ритмічним розподілом простору. Означене завдання досягалось завдяки поєднанню природного та абстрактного

ритмів, а також ритму відносин. Ритмічний рух та силова напруга надають рівновазі більшої стійкості. В традиційному живописі відношення фігур та інтервалів між ними є вкрай важливим, оскільки пустота («кун») має глибинний філософський зміст та базується на даоському розумінні значення «не-сущого, де перебуває все суще» та живе дух «ци» [208];

– *принцип «зображення простору» («ци-фу»)* має важливе значення при створенні живопису та співвідношенні основних і додаткових елементів композиції. При зображенні природних мотивів художники виділяли передній, середній та дальній плани, кожен з яких мав свій кут сприйняття. Такий підхід на стінах Дуньхуану можна спостерігати у міських пейзажах, де архітектурні форми змальовані в протоаксонометричній проекції. Він також пов'язаний із наступним *принципом багатопланої перспективи*;

– *принцип «багатопланої перспективи»* виявлявся у відображенні необмеженого простору. Рух та динаміка у зображенні вибудовувались за принципом «лун-мо» – «драконячі вени». Означений термін застосовувався для позначення сполучних ліній композиції;

– *принцип «зображальної реальності» («ши»)* виражається у тому, що вона не утотожнюється з природною реальністю, проте має внутрішню правду та самостійну естетичну цінність. У китайському середньовічному живописі зображальна реальність не копіює видиме, не відтворює геометричну побудову речей або пропорційні норми. Вона спрямована на досягнення внутрішньої реальності речей та вияву сили життя [208], [208]. У фресках Могао даний принцип наявний у відображенні сюжету Чистої Землі на Заході, де змальовувались сакральні постаті будд, бодхісаттв, апсар та небесних музикантів на фоні різнобарвних конструкцій, які нагадують фрагменти традиційної архітектури Китаю (печера 217);

– *принцип «декоративності»* відноситься до загальної організації композиційного поля, що проявляється у простоті та ясності малюнку, вишуканості контурів фігур, досягненні рівноваги і стійкої напруги, естетизація всіх елементів композиції. Декоративність досягається завдяки стилізації

природніх форм, ритмічним закономірностям, пропорційним співвідношенням, масштабності елементів, застосуванню неприродного (символічного) кольорового забарвлення форм (об'єктів, персонажів), схематичним повторам та двомірності простору. Все це надає живопису художньої виразності та знаходить своє відображення у фресках гротів Могао. Так, *ритмічна закономірність* прослідковується при створенні фігуративного фризу із зображень донаторів; *пропорційні співвідношення* присутні у репрезентації як світських, так і сакральних фігур (у період ранніх династій пропорції нереалістичні, у період пізніх династій – уподібнюються до реальних), *масштабність елементів* яскраво проявляється через збільшення розмірів сакральних постатей будд та бодхісаттв у порівнянні із портретами донаторів (до династії Тан), присутнє *неприродне кольорове забарвлення форм* (за часи Північної Вей, Північної Чжоу та династії Суй), прослідковується площинність (*двомірність*) фігур;

– *принцип «ідеографічного пропорціонування»* виражається у залежності величини фігур від їхнього ієрархічного статусу: висловлюваний зміст превалює над реальними масштабами об'єкту [208]. У стінописах Дуньхуану означений принцип китайського живопису поєднується із вищезазначеним принципом декоративності, де масштаб сакральних фігур буддистського пантеону значно превалює над світськими постатями (до династії Тан). А у репрезентації донаторського чину ідеографічне пропорціонування проявляється через зменшення фігур простолюдинів – слуг і рабів по відношенню до зображень аристократів та чиновників;

– *принцип «майстерності володіння пензлем та тушшю» («бі» «мо»)* визначає єдність малюнку та каліграфії. При написанні ієрогліфів важливим є їхня виразність та графічна довершеність ліній. Мистецтво каліграфії («*шуфа*») означає здатність митця передавати через знак, пляму та лінію символічне значення образу тексту [208]. Означений принцип прослідковується у мистецтві Дуньхуану на додачу до зображальних елементів, на кшталт заповнення картушу біля портретів донаторів.

Все вищезазначене надає можливість стверджувати, що фрески Могао є взірцем китайського традиційного живопису, де реалізовано всі засадничі принципи даного виду мистецтва.

Формування особливої стилістики зображень жертводавців у стінописі печер Дуньхуану пройшло довгий шлях [208]. У період Шістнадцяти Королівств та ранніх років правління Північної Вей характер розписів був простим за змістом, з насиченим колоритом, виразною лінеарністю, реалістичними пропорціями фігур, круглими та пухкими обличчями персонажів з урочистим та спокійним настроєм. В образах сакральних персонажів при змалюванні костюмів спостерігається поєднання китайських традицій з індійськими та персидськими мотивами. Однак, найважливішим було формування національних стилістичних ознак, де до лінійного малюнка додається техніка тривимірного моделювання, що створює ефект світла та тіні.

За часи Північної Вей в малярстві Могао з'явилися нові теми та сюжети з китайської міфології. Традиційним стає вохристий фон розписів, який надає фрескам яскравості, теплоти та динамічності. Митці змальовують фігури з худими обличчями, які мають загострену форму, із виразними очима та широкою усмішкою. Персонажі розписів вбрані у невагомні шата: у даних фресках завдяки зображальним засобам митцями створюється ефект вільного лету елементів одягу та враження безтурботності і романтизму. Такий стиль зародився у центральній частині Китаю і його можна назвати китайським стилем центральних регіонів [242, с. 125].

Під час правління династії Північної Чжоу, після культурного обміну між північним та південним Китаєм, два відмінні мистецькі стилі почали зливатися одне з одним. Витонченість стилю центральних регіонів поєдналась зі стилістикою західних районів, що сформувало нову художню мову в розписах Дуньхуану. Це призвело до створення нового тривимірного забарвлення, завдяки якому формувався теплий, ніжний та витончений образ персонажів, пронизаний внутрішньою жвавістю і життєвою силою. Це відбилося на підкресленні настроїв персонажів, їхньої міміки та жестів. У фресках

Дуньхуану демонструвалась глибша соціальна обізнаність та бадьорість, що було ознакою нового художнього стилю Північної Чжоу.

Два різних стилі раннього мистецтва Дуньхуану мали свої соціальні засади. Історичне підґрунтя, ідейний напрям та естетичні ідеали тих часів сприяли розвитку власного художнього стилю. Після розпаду Західної Цзінь, центральні регіони Китаю зазнали великої смуги і сум'яття. Лянчжоу став відомим «притулком для біженців війни». Тисячі родин переселилися з центру країни до Цзюцюаню та Дуньхуану, принісши із собою свою культуру та конфуціанську ідеологію, яка вкоренилася у свідомості людей Дуньхуану та його мистецтві. Це вплинуло на місцеву ідеологію та культуру і пристосувалось до місцевих конвенцій та звичаїв, щоб укорінюватися та зростати [242, с. 123-124]. Історична причина даного явища полягала в тому, що засновники гротів Могао, ченці Юе Заун (Цун) та Фа Лянг, прийшли на це місце з різних боків – один зі сходу, інший – із заходу. Вони обидва були втіленням буддистської монастирської дисципліни та уособленням медитативної вишуканості.

Китайський стиль центральних регіонів зародився під впливом традицій східних районів, де панував стиль живопису художників Гу Кайджі та Дай Куй. [27, с. 38]. Цей художній стиль був обумовлений способом життя та естетичним вподобанням вищого класу династій Вей та Цзінь. Багаті землевласники та жителі Південного Китаю користувалися офіційною владою, мали чималі прибутки, великі маєтки, незліченну кількість кріпаків та вели екстравагантне та легковажне життя, зосереджене на безтурботній віддаленості. Це сформувало відношення до тіла як до осердя краси. Чоловіки були ніжними та тендітними і слугували фоном для стилю «вдалого і красивого обличчя», який панував у всьому Китаї, об'єднуючи північ і південь протягом останніх років правління династії Північна Вей.

Кожен з двох вищеназваних стилів китайського мистецтва мав свої чіткі соціальні підвалини та інтерналізовані впливи з різних напрямків.

На ранніх етапах розвитку розписів Дуньхуана їхня стилістика споріднювалась із фресками гротів Туягу в Гаочані та інших, де суттєвим був

вплив індійських та персидських традицій, що проявляється у мотивіці (сюжет про богів Сонця і Місяця), в одягу (напівоголені тіла, специфічні прикраси, корони), жестах та позах. Означені прояви іноземних культур злились із китайськими традиціями, що знайшло своє відображення у Дуньхуані. За часів Шістнадцяти Королівств та ранніх років Північної Вей збереглися ключові характерні риси та емоційний стан персонажів, які притаманні буддистському мистецтву західних регіонів.

На ранніх етапах розвитку стінопису сакральні та світські постаті (царі, князі, аристократи та персонажі оповідань) зображувались із напівоголеною верхньою частиною тіла, з накидками та шарфами на плечах, босоніж, але із пишно декорованими шипованими коронами на голові. Проте, цей західний костюм (також відомий як костюм Кука) не простежується у фресках на схід від Дуньхуану. Це дає підстави констатувати, що мистецтво західних регіонів справило найвідчутніший вплив на живопис гrotів Могао. Поєднання костюмів та прикрас індійського та персидського стилів було розповсюджено у всіх печерах Західних регіонів, а в Дуньхуані проявилось найсуттєвіше до реформації тайхейської доби Північної Вей. А після епохи Тайхе буддистське мистецтво центральних регіонів почало впливати на Дуньхуан.

Вищезазначений вплив індійської культури на стінопис печер Могао спостерігається не лише у стилістиці, а й у технології, де увиразнення світла і тіні створювалось завдяки нанесенню шар за шаром червоного кольору із використанням білого пігменту. Цей метод застосовувався для моделювання об'ємної форми та називається «*аутуфа*» («тривимірний метод») [102], [6], [69], [83]

Імператор Вей Сяовен переніс свою столицю до Лояну і провів політику синізації, зробивши конфуціанську власність нормою. Конфуціанські вчені з півдня Китаю працювали над створенням системи етикету та церемоніалу. Монарх скасував багато племінних звичаїв своїх предків, заборонив надягати костюми Сіаньбея і перетворив китайський костюм на офіційну імператорську форму. Самовладець також зробив китайську мову офіційною, виявився

видатним покровителем буддизму та прагнув до звеличення імператорського двору, зростання моральної шляхетності та духовності. Це спрямування втілилось у спонсоруванні Вей Сяовенем будівництва 30 тисяч буддистських святинь, де знаходились більше 200 тисяч ченців та черниць. У розписах Дуньхуану цього часу фігури стали тендітнішими, а риси обличчя набули романтичного виразу. Близько 525 р. у печерах комплексу з'являється неабияка кількість зображень царів, принців, придворних дам, озброєних службовців, донаторів, які різко контрастують із попередніми фігурами західного стилю. Їхні образи були сповнені спокоєм, а фігури змальовувались у халатах вільного крою, підперезаних широкими поясами.

У розписах також почали з'являтися національні міфологічні теми, які потрапили до гротів з кам'яних гробниць під час процесу злиття конфуціанства, буддизму і даосизму, що значно збагатило зміст печерного мистецтва та його синтез. Він мав прояв у тому, що в ілюстраціях буддистських історій з'явилися китайські костюми та образи літераторів Південного Китаю. Після епохи Тайхе цей стиль південних династій поширився на північ, залишивши відгомін у північному мистецтві [102, с. 125-129].

Слід наголосити, що традиційний китайський живопис поєднує в собі естетичні якості каліграфії та поезії, музики та зображення. Alegорія, символ і поетичне образне тлумачення світу сформували основу суті національного мистецтва Китаю. Вся китайська міфологія пов'язана з боротьбою людини проти стихій, з наївним і образним тлумаченням явищ природи, образи якої допомагають у висвітленні власних почуттів і думок в мистецтві. У живописі реалістично відтворені об'єкти розташовувались в площині відповідно до їхнього символічного змісту, незалежно від реального простору. Оскільки китайські митці цікавилися більше ідеями речей, ніж їхньою наочністю, то співвідношення їхніх розмірів підпорядковувалися композиції. Масштаби фігур персонажів залежали не від реальних розмірів, а від їхнього ієрархічного статусу. Знаком високого становища персонажа було його зростання, і він зображувався більшим порівняно з іншими менш значущими фігурами.

Величина зростання є одним з традиційних композиційних прийомів у мистецтві Китаю, і все це спостерігається в зображеннях донаторських портретів.

У китайському живописі визначальним є питання жанровості. Твори об'єднуються не за предметним наповненням, а за смисловим змістом. Для даного наукового дослідження важливим є розгляд жанрів «люди» («жен-у») та «люди і предмети» («шей-су жен-у хуа»). До жанру «жен-у» належать твори з відображенням конкретних історичних подій або реконструкції сюжетів стародавніх героїчних легенд. У стінописі печер Дуньхуану означений жанр простежується у репрезентації сутр та джатак. Жанр «шей-су жен-у хуа» був пов'язаний із портретними зображеннями та змалюванням світських мотивів, зокрема, життя імператорського двору, церемоніальних процесій та великосвітських занять. До даного жанру також відносяться сцени із зображенням міського життя. Портретні зображення розподіляються на «чоловічий портрет» та «жіночий портрет» («шей-ню хуа»). У рамках національної художньої традиції чоловічий портрет мав реалістичний, героїчний та філософський характер. Натомість жіночий портрет мав естетизований, романтичний вигляд та створювався як вираження звеличення жіночої вроди та вишуканості [102 с. 34-36].

Окрім питання жанровості, у китайському мистецтві важливим є визначення стилю, який вважають художнім принципом зображення та технікою малювання. У китайській традиції виділяють два історично стійких художні принципи: «гун-бі» і «се-ї». Перший з них, «гун-бі» («ретельний пензель») заснований на тонкому графічному опрацюванні деталей через чіткий лінійний малюнок. У цій манері виконувалися поліхромні розповідні та жанрові композиції. «Се-ї» («вираз ідеї») відрізняється живописною волею спонтанного лаконічного малюнку, покликаною висловити сутність предмета і дозволяє глядачеві домислити зображення. У манері «се-ї» найчастіше створювались монохромні композиції в жанрах «гори-води» («шань-шуй») і «квіти-птахи» («хуа-няо») [89], [26, с. 73]. Зображення портретів, зокрема донаторів,

відноситься до стилю «гун-бі», де характер графічного малюнку надає можливість максимально точно передати характерні риси обличчя людини та відобразити її емоційний стан.

3.3.2. Лінеарність у художньо-пластичному трактуванні образів жертводавців. У китайському середньовічному живописі основними засобами художньої виразності були пляма, штрих та лінія. Поміж цих засобів саме лінія грала вирішальну роль у створенні художнього образу. Найбільше різноманіття ліній відчувається у портретних зображеннях, де для створення просторового ефекту та передачі статичності або динаміки митці застосовували близько вісімнадцяти її різновидів. Застосування техніки лінійного малюнка було втіленням естетичної концепції китайського живопису з «ілюструванням духовних значень форми» [242, с. 142].

На ранньому етапі розвитку фресок Дуньхуану сформувалось два напрямки, що протягом існування монастиря продовжували розвиватись і змінюватись, набували деталізації та індивідуалізації (у світських сюжетах). Один з них застосовувався при відображенні буддистських божеств з великою образною складовою, оповитою релігійною таємницею, а інший – містив зображення персонажів людського світу та був би реалістичнішим і сповненим життя [242]. На ранніх фресках митці здебільшого використовували т.зв. «залізні лінії». Під час династії Суй був створений вільніший «стиль орхідеї» з листям, який набув популярності у добу Тан. Найтипівіший приклад застосування «лінії орхідеї» присутній у зображеннях Авалокітешвари в Могао у печері 45 періоду Висока Тан.

У цей час майстри використовували чорні чорнила для завершальних ліній окреслення контуру фігур. Обличчя персонажів ретушували великою кількістю маленьких ліній, які здавалися глядачам золотистими. Біло-пудрові лінії також наносились на бганки шарфів та спідниць, щоб максимально яскраво передати рухи вільного польоту. Подібні декоративні лінії, які активно застосовувалися при побудові фігур, можна побачити на фресках гротів 220 та

217. Митці династії Тан чергували первинні та допоміжні лінії. Контур обличчя і фігури персонажа створювався первинними лініями, а заломы одягу передавалися широкими та суцільними лініями. Волосся на голові та бороду малювали набагато непевнішими та тоншими лініями. Таке поєднання ліній створювало ефект плановості, тривимірності та об'єму (розписи печери 220 з портретами небесних воїнів, та печери 217 із зображеннями учнів Будди). Вони не лише мають яскраві риси обличчя, підкреслені широким та твердим контуром, але також їхні тіла розпізнаються під тканинами одягу. Саме у добу Тан митці продемонстрували свою майстерність твердого сильного натиску та швидкого руху пензля, що можна побачити у рухах танцюристів та летові шарфів апсар у печерах 220, 321 тощо. Тут ми нагадаємо про те, що сказав Су Шихас у своєму вірші, висловлюючи комплімент майстерності живопису Ву Даоз:

«Стрімко, неначе шторм,
Художник накладає широкі мазки,
Атмосфера зароджується всередині майстра,
Ще до того, як його пензель сягне поверхні...»

Такий непростий прийом, що поєднується з почуттям бурхливої атмосфери митця, надав художнім творам надзвичайної життєвої сили, перетворивши стіни фрески у динамічні картини. Утім, стрімкість була не єдиною рисою майстерності художників періоду Тан. Малюючи контури обличчя, кінцівки та суглоби, рух пензля повинен був сповільнюватися. Загалом, митці Тан у різний спосіб змінювали рухи пензля відповідно до кожного конкретного випадку, розподіляючи різну міру ваги та швидкості, піднімаючи пензель вгору та вниз, ніби оркеструючи музичний твір з добре узгодженим ритмом [242, с. 155-157].

Китайський митець мав володіти темпом та ритмом руху пензля та вміти точно відобразити потрібну силу натиску на пензель. У китайській живописній традиції лінія стає живим мазком та головним зображальним засобом. Дослідниками китайського мистецтва виявлено вісімнадцять типів, що

застосовуються для створення лінеарного живописного твору. Означені лінії можна класифікувати за технікою:

– плавні м'які лінії, що спрямовані на формування витончених образів квітів, хмар, морських хвиль: «плавна лінія» («гао гу юсі мяо»), «лінія вільного мазка» («сін юнь люшуй мяо»), «лінія орхідеї» («лань е мяо»), «штрих-мазок» («дінг тоу шу вей мяо»), «лінія дотику» («цао і чу шуй мяо»), «лінія-змія» («цю інь мяо»), «лінія зі зростанням товщини» («цзянь бі мяо»);

– приривчасті лінії: «лінія води» («чжань бі шуй вень мяо»), «вільний мазок» («ма хуан мяо»);

– жорсткі лінії, які створюють графічність: «лінія дроту» («ті сянь мяо», «цинг сюань мяо»);

– змішаний тип ліній, де поєднується плавність та твердість: «лінія одягу» («хунь мяо»), «лінія-сапка» («цзює тоу мяо»), «лінія очерету» («чже лу мяо»), «лінія сухої гілки» («ку чай мяо»), «лінія бамбуку» («чжу е мяо»), «лінія оливи» («гань лань мяо»), «лінія кістки фініка» («цао хе мяо») [86, с. 151-153].

У фресках Дуньхуану в донаторських портретах застосовувались майже усі зазначені типи ліній. На підставі аналізу стінопису можемо зазначити, що у період ранніх династій (Північна Лян, Північна та Східна Вей, Північна Чжоу) набули ширшого використання лінії «гао гу юсі мяо», «цю інь мяо», «сін юнь люшуй мяо», «ті сянь мяо», «цзянь бі мяо». У добу Суй і Тан лінеарність малюнку набуває розвитку та з'являються лінії «хунь мяо», «цао і чу шуй мяо», «лань е мяо» та ін. А за часів Сун та П'яти Династій поширення набувають лінії «цзює тоу мяо», «чжань бі шуй вень мяо», «чжу е мяо».

Саме лінійний малюнок формує площинний характер та силуетність зображень у фресках Дуньхуану. Різноманітність ліній у китайському живописі спрямовувалось на вираження багатства духовного світу персонажу та відображення його характеру, залежно від образотворчих уявлень митця тієї чи іншої епохи. Цікавим прикладом є розпис печери 130 династії Тан, де знаходиться портрет дружини чиновника в оточенні своїх служниць. В образі жінки-покровительки змальовано суворість та серйозність персонажу,

натомість фігури служниць з почту дами значно жвавіші та різноманітніші. За допомогою чималого арсеналу вказаних технік лінеарного малюнку митці передавали душевний стан людини та її внутрішній світ через зображення обличчя: характерних фізіологічних рис, виразу, емоцій.

Віртуозне володіння лінією дозволило митцям Дуньхуану зосередити увагу при створенні донаторських портретів, зокрема, облич жертводавців, на змалюванні очей, які, на думку китайських живописців доби середньовіччя, найістотніше відображали духовний світ героїв та персонажів. Відомий живописець Гу Кайчжи стверджував, що саме очі передають характер людини. Він був певен, що «легше зобразити рух рук, що грають на музичному інструменті, ніж погляд, який проводить політ диких гусей» [86, с. 164].

Характер передачі портретних зображень у стінописі Дуньхуану пройшов шлях від широких мазків та роботи з силуетом та кольоровою лямою – до різноманіття лінійного малюнку, витонченості у змалюванні як рис обличчя, так і супутніх деталей костюму (ювелірні прикраси, головні убори, соціальні атрибути, зброя).

При змалюванні портретних зображень донаторів ранніх династій (Північна Лян, Північна і Західна Вей, Північна Чжоу, Суй) превалювало застосування плавних та м'яких ліній, що формували загальний силует зображення без моделювання чітких рис обличчя меценатів (печери 263, 268, 275, 285, 301, 390, 435 та ін.). Поява змішаних та жорстких ліній є ознакою зростання рівня майстерності китайських митців часів Середньовіччя. Застосування цих типів ліній призвело до розвитку портретного мистецтва, де стало можливим не лише відображення персоніфікованих та національно-етнічних характерних рис жертводавців, а й передача настрою осіб через моделювання живої міміки обличчя. Ця тенденція сформувалась за часів династії Тан та продовжувала вдосконалюватись протягом періоду П'яти Династій та у період династій Сун, Західної Ся та Юань (печери 12, 19, 29, 61, 85, 98, 103, 158, 159, 220 та ін.).

3.3.3. Світлотіньове моделювання та колористика портретів. У донаторських портретах окрім лінійного малюнка, важливу роль відіграє робота кольорових плям, силуетів та об'єму. Найпоказовішим прикладом формування об'ємної форми т. зв. західного стилю розписів є фреска гроту 158 – печери нірвани, що була побудована у період Середньої Тан (Іл.3.38). Основний простір гроту займає велика статуя лежачого Будди Шак'ямуні, що є композиційним центром та змістовою домінантою простору. Всі розписи печери разом зі скульптурою утворюють єдине сюжетне оповідання, в якому знайшли своє місце та відображення портрети імператорів Китаю, архатів, чотирьох царів-оборонців сторін світу, представників різних народів та зображення учнів Будди, які є свідками переходу Будди у нірвану [104, с. 93-95]. У цих розписах наявно позначилися спроби митців моделювати об'єм. Додавання світлотіні відбувається рівномірно по всій формі. Особливу увагу художники приділили міміці героїв, адже для відображення емоційних переживань майстри намагались «виліпити» форму обличчя персонажів. Тут прослідковується початок анатомічних спостережень митців та прагнення до розширення діапазону зображальних засобів.

Світлотіньове моделювання відчувається не лише у відтворенні обличчя, а й у моделюванні фігур та драпірування. Це виконувалося інтуїтивно, без розуміння особливостей побудови голови та тіла людини. Насиченість тону однакова, без нюансних переходів та повітряної перспективи, відсутня плановість. У цих фресках, попри прагнення до натуралістичного моделювання форми, залишається певна декоративність. На спроби реалістичного відображення діючих осіб композиції вказує ретельна увага митців до зображення костюмів. На тій частині розпису, де представлено портрети королів та імператорів Китаю, майстри змалювали правителів у національних вбраннях, які відповідали благородному походженню персон. У портретах титулованих осіб Китаю превалює лінеарність та площинність. Фігури розміщуються не лінійно, як у портретах донаторів, а накладаються одна на

одну. Такий прийом розміщення постатей у композиції характерний як для сакральних, так і для світських сюжетів.

Окрім лінеарності малюнку та спроб моделювання об'ємної форми, у стінописі гrotів Дуньхуану важливу роль відігравав колорит. За доби Північної Вей він будується на поєднанні білого, сірого, чорного та бірюзового кольорів на теракотовому фоні, який стає сполучним елементом у складних багатофігурних композиціях.

За часи династії Західної Вей колір фону стає світлим, що суттєво змінює сприйняття внутрішнього простору гrotів. Основною схемою розписів стають темні фігури на білому тлі. У розписах, окрім комбінування білого, сірого, чорного, теракотового та блакитного кольорів, з'являються червоні, жовті, сині та зелені акценти. Варіативність колористичних рішень у поєднанні з лінеарністю формують живописність розписів. Ця ж колористична схема – темні фігури на світлому фоні – залишається й у наступний період Північної Чжоу: у розписах переважає силуетність малюнку, де кольорові плями грають першочергову роль. Колорит розписів формується на основі поєднання білого, бірюзового, зеленого, чорного, червоного та теракотового кольорів.

За часів династії Суй колорит стінопису побудовано на базі холодної кольорової гами – через чергування білого, чорного, синього, бірюзового, зеленого кольорів з теракотовими та яскравими червоними акцентами. В цілому, стінопис даного періоду має певний «плакатний» характер, що проявляється у контрастних комбінаціях кольорів та насиченні композицій динамічними лініями *«чжань бі шуй вень мяо»* та *«цю інь мяо»*.

У період династії Тан колористика фресок ускладнюється – з'являється кольоровий фон (печера 321), активніше застосовується плановість у розташуванні фігур, удосконалюється моделювання рослинних форм. У першу половину правління династії Тан митці використовували багату палітру кольорових пігментів: лазурит, мінерально-зелений, корицю, вермільйон, земляний червоний, гамбоджу, синій індиго, золотий, чорні чорнила тощо. Така варіативність була обумовлена високим рівнем майстерності створення фарб,

що робить фрески Могао живописними, насиченими та яскравими. У цей період митці сміливіше застосовують червоний колір (в одязі персонажів світських сюжетів), що надає зображенням урочистості та помпезності. При цьому, контурні лінії творів мають чорний колір, що додає фрескам графічності та чіткості. На відміну від більш ранніх зразків, розписи періоду Тан демонструють рівномірну роботу кольором як головним інструментом у зображенні реальності та досягненні декоративного ефекту.

Етапи розвитку розписів Дуньхуану відслідковуються через різні кольорові схеми забарвлення фону. Загальне сприйняття розпису, його яскравість та насиченість значною мірою залежить від кольору фону. У період правління Ранньої Тан деякі митці застосовували для моделювання колориту тла земляний червоний, що створювало почуття густоти, інші – віддавали перевагу земляному кольору стіни, який дещо гармонізував композицію. За часи Високої Тан майстри інколи використовувати побілені стіни більш ранніх часів як тло для досягнення яскравого колориту розписів.

Схема фарбування за часів династії Тан розрізняється на техніку лесування та техніку поєднання лінійного малюнку з локальним зафарбовуванням поверхонь. Техніка лесування полягає в додаванні шар за шаром різних тонів одного і того ж кольору, щоб заради створення складної тональності і тривимірного ефекту (печера 409). Пелюстка лотоса, пофарбована у період Високої Тан, може бути результатом 16-20 шарів додавання кольорів. Ця техніка створює тональне насичення, товщину і блискучий ефект. Інший підхід – акцент на контурності малюнка у поєднанні з локальною живописною плямою зображення був спрямований на побудову чіткого силуету та підкреслення усіх деталей композиції – від передачі міміки обличчя персонажу до моделювання бгенок на одязі та відтворення складних ювелірних прикрас і головних уборів (печери 61, 85, 98, 103, 172).

Синтез означених технік відбувся за часів династії Суй, в образотворчому мистецтві якої превалювала та розвивалася техніка Ранньої Тан із додаванням різних нових колористичних стратегій та підходів. Наприклад, використання

червоного кольору на щоках, що отримало назву «червоне обличчя лотосу із периковим макіяжем» та «макіяж сутінків» [242, с. 156-157]. У танську добу майстри створювали як темні фігури на світлому тлі, так і світлі силуети на темному фоні. Це засвідчує відсутність жорстких канонів, свободу творчості художників та їхнє прагнення до варіативності живописної мови. За періоду П'яти Династій спостерігається активне поєднання зеленого та червоного кольорів в межах одного композиційного поля, що створює динамізм і яскравість. У цей період митці змальовували або темні фігури на світлому тлі (печера 220) або світлі фігури на різнокольоровому орнаментальному фоні (грати 98, 100, 146).

У добу Північної Сун характер лінійного малюнка стає делікатнішим: інколи взагалі спотерігається його відсутність. Силуетність та кольорове рішення розпису набувають суттєвого значення. У стінописі переважає поєднання білого, червоного, теракотового та зеленого кольорів. Розписи даного періоду сповнені легкості, що якнайкраще проявилось у світських мотивах де представлені ландшафти та сцени з повсякденного життя простих людей (печера 61). Така ж візуальна легкість залишається і за часів династії Західної Ся, однак у цей час вже присутні приклади яскравого контрастного поєднання насиченого червоного та зеленого кольорів, що формує певну декоративність композиції. В даний період контурність знов набуває важливого значення (Іл.3.39, Іл.3.40).

У період правління династії Юань все частіше з'являються розписи, колористичне рішення яких побудовано на нюансних поєднаннях вохри, теракоти та білого кольорів (печера 3). Однак, паралельно із цим, продовжується традиція створення контрастних динамічних композицій, що поєднують вохру із синім кольором (печера 465) (Іл.3.41 – Іл.3.51).

З вищезазначеного можна зробити висновок, що середньовічні китайські митці досягають художньої виразності не за допомогою відомих у західноєвропейському живописі прийомів, таких, як: зміна світлотіні, лінійна перспектива і пропорції, а завдяки різноманітному лінійному характеру

малюнка, площинності та силуетності. За визначенням дослідника П. Піна, китайське середньовіччя є добою «мистецтва відтворення», де наявне прагнення до освоєння реальності крізь призму суб'єктивізму [226].

Дослідження стінопису гротів Дуньхуану довело, що колористичні стратегії у різні періоди трансформувались та набували варіативності. Наприклад, у трактовці фону митці перейшли від насиченого локального теракотового тла (Північна Вей) та білого фону (Північна Чжоу) до складних фантазійних міських пейзажів та пасторальних сцен (з часів династії Тан).

В цілому, для стінопису Дуньхуану характерна силуетність у відображенні фігур, що формує певну декоративність художньої мови. Контраст у поєднанні темного фону та світлих фігур (ранні Північні династії) та світлого тла із темними силуетами (після династії Суй) реалізує принцип «*інь-ян*», який має філософський вимір, що виражається у єдності протилежностей. Завдяки застосуванню цього контрастного поєднання і попри значні пошкодження деяких стінописів печер ранніх династій, можна розпізнати силуети не тільки сакральних персонажів, а й портрети донаторів.

Слід зазначити, що за часів династії Тан з'являються світлі зображення на світлому фоні. Таке рішення нівелює контраст силуетів та формує нюансну колірно-тональну палітру (печери 57, 322, 329 та ін.). Завдяки відсутності різних тональних контрастів фігур по відношенню до фону, створюється певне «мерехтіння» зображення – фонові елементи візуально зливаються з фігурами, формуючи єдиний орнаментальний простір. Таке враження посилюється коли митці розподіляють тональні акценти рівномірно по всій площині розпису, а композиційний центр не підкреслюється особливою напругою колірно-тональних градацій (печери 97, 98, 112, 158, 159, 328 та ін.).

Колористику розписів Дуньхуану можна умовно розділити на *мажорну* та *стриману*. Перша з них характеризується застосуванням насичених фарб, створенням тональних та кольорових контрастів. Вона була поширенішою, ніж стримана. Протягом усього розвитку стінопису печер Дуньхуану у фресках були присутні контрастні поєднання зеленого та червоного, темного та світлого.

Натомість стримана колористична гама характеризується зближенням тональних та кольорових співвідношень. Її перші зразки спостерігаються у розписах доби Північної Чжоу (печери 249, 296), однак найбільшого розповсюдження вона набула за часів династії Юань (печери 1-3).

Варіативність колористичних рішень, прийомів трактовки фігур та виразність лінійного малюнка у стінописах Дуньхуану формує неповторну живописну мову даного ансамблю та демонструє зростання рівня художньої майстерності китайських митців часів середньовіччя (Табл.3.2. – 3.6.).

Висновки до третього розділу

У роботі виявлено, що у пластиці буддистської художньої традиції прослідковується прагнення до персоналізації, реалістичності та деталізації. Індивідуалізація портретів донаторів не лише свідчить про зростання рівня майстерності середньовічних китайських митців, а спрямована на підкреслення їхньої значущості, соціальної статусності та прагнення залишити по собі пам'ять серед нащадків. На користь цього свідчать як обов'язкові підписи із зазначенням імен донаторів та їхніх чеснот, так і прагнення до максимальної портретної схожості історичної постаті із зображенням.

Донаторський чин у розписах печер Дуньхуану віддзеркалює розвиток суто китайських художніх традицій з впливами інших культур, зокрема уйгурської, хотанської, тангутської, тибетської, монгольської тощо, що проявляється у типажах та костюмах.

Іконографія фігур донаторів, їхні пози та атрибутика втілюють мотив молитовного звернення до божества. Велику частину циклу складають жіночі портрети, які демонструють тогочасну моду. Якщо танські зображення свідчать про розквіт саме китайських художніх традицій, то пізніше, коли Дуньхуан підпадає під вплив не ханських правителів, це віддзеркалюється на відповідних зображеннях донаторів. Але всі впливи поєднуються в один мультикультурний

простір Дуньхуану, який саме завдяки портретам жертводавців стає уособленням великої китайської культури середньовіччя.

Аналіз донаторського чину фресок Дуньхуану дозволив класифікувати портрети жертводавців:

- *за кількістю фігур*: одиничні портрети та багатофігурні композиції;
- *за масштабом та місцем розташування*: інскрипція у нижньому регістрі стінопису; маленькі фігури у нижньому регістрі розпису (під основними сакральними сюжетами); великі портрети у верхній частині стіни (над дверима); масштабні зображення у середній частині стіни;
- *за характером живописної манери*: акцент на лінеарність, площинність та кольоровий силует; акцент на об'ємній формі за рахунок світлотіньового моделювання;
- *за стилістикою*: стиль центральних регіонів та стиль західних регіонів (вплив іноземних культур);
- *за національно-етнічними та культурними ознаками*: ханці, тибетці, уйгури (хотанці, турфанці), монголи, казахи, сяньбей, согдійці;
- *за гендерною ознакою*: чоловічі та жіночі;
- *за соціальною стратою*: правляча династія, аристократія та вельможі, іноземні послы, воєначальники, мудреці, ченці, монахині та простолюдини.

Дослідження циклу донаторських портретів у стінописі Дуньхуану надало можливість виявити основні принципи їхньої репрезентації:

- *принцип індивідуалізації та персоніфікації*. Реалізується через прийоми відображення національно-етнічних і культурних ознак (риси обличчя, характер національного вбрання, символіка), а також завдяки інскрипції із зазначенням імені донатора, його походження та чеснот;
- *принцип репрезентації соціального статусу*. Втілюється через масштаб зображення (відповідно до ієрархічного положення жертводавця) та моделювання атрибутів та прикрас, що свідчать про статус донатора (наприклад, корона);

– принцип емоційного забарвлення. Прослідковується у групових портретах, де покровителі відображаються з живою мімікою та динамічними жестами. В одиничних портретах обличчя донаторів, їхня постать, жести та міміки висловлюють спокій, душевну врівноваженість та релігійну відданість (Табл.3.7. – 3.9).

Широка варіативність лінеарного малюнка, різні колористичні схеми та підходи до репрезентації постатей дарувальників у фресках Дуньхуану свідчать про зростання рівня художньої майстерності китайських митців середньовіччя й підсилення уваги до донаторського циклу в цілому. Якщо у період ранніх Північних династій зображення донаторів грали другорядну роль та були представлені у вигляді типізованих фігуративних фризів, то у пізніший період розвитку стінопису Дуньхуану портрети жертводавців стають одними з найголовніших сюжетних циклів стінопису. На це вказує і збільшення масштабів зображень, і зростання рівня індивідуалізації та персоніфікації з акцентуванням на національно-етнічних рисах та соціальному становищі осіб, і спроби моделювання об'ємної форми (як виняток, порівняно із площинними зображеннями сакральних фігур). Саме аналіз донаторського циклу розписів надає найширший спектр інформації про китайську культуру часів середньовіччя та розкриває феномен буддистського храмового малярства й мистецтва в цілому на прикладі комплексу печер Дуньхуану.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз наукової літератури, історіографії та джерельної бази за темою дослідження, а також натурні розвідки показали велике історико-культурне та художнє значення донаторського чину у системі храмового малярства монастирського комплексу печер Дуньхуану, що стали відображенням значного пласту національної культури та історії Китаю IV – XIV ст. Попри актуальність даної теми для вивчення національної спадщини, культурної інтеграції та геополітичних процесів сьогодення, цей цикл не знайшов класифікації, аналізу та осмислення в наявних дослідженнях, носив фрагментарний характер у межах загального аналізу окремих історичних епох (Дуань Венчжи, Цинь Мей, Ван Сюнь, Жень Лань Сінь, Фан Чжинши та Лю Йонгжень, Чао Шенгліанг, Чжанг Янмей, Чен Ю, Х. Соренсен. Л. Рассел-Сміт та ін.). Поряд з тим виявлено, що сьогодні стінопис печер Дуньхуану є об'єктом віртуальних обстежень та міжнародних проектів реконструкції із застосуванням сучасних комп'ютерних технологій 3D-сканування та моделювання (Лю Донгмін, Ліу Ганг, Ліу Янг та Діао Чангуа, Пан Юнхе, Фан Жинши та Лі Зуйксюнг), що широко демонструє і донаторський цикл, але не надає йому мистецтвознавчої оцінки. Комплексне застосування загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання та методів мистецтвознавчого аналізу дозволяє проаналізувати історико-культурний контекст донаторського портрету в храмових розписах Дуньхуану, визначити його типологію, композиційні особливості, іконографію та стилістику.

2. Встановлено, що донаторський чин належав до циклу світських сюжетів, які разом із сакральними мотивами були організовані в ієрархічну систему розписів внутрішнього простору печер, що мали ознаки канонічного мистецтва. На підставі комплексного аналізу донаторського чину в храмовому малярстві доби середньовіччя, зокрема, порівнянні даного циклу в буддистському та християнському, зокрема, візантійському зображальному канонах визначено універсальні композиційні прийоми його репрезентації, а

саме: розміщення багатофігурних композицій у горизонтальних регістрах або зі складним нашаруванням фігур одна на одну (у зображенні простолюдинів), а також відсутність повітряної перспективи та розташування постатей донаторів обабіч головної сакральної постаті. Принципово відрізнялася стилістика, що відповідала певним канонам: буддистські розписи відображали реалістичність фігур, розташованих у тричетвертному повороті, у той же час, візантійські портрети малювались фронтально у статичних позах та мали переважно декоративний характер. Тілесність фігур поступалась релігійному відчуттю, а міміка та жести були обмежені не лишень канонам, а й особливістю техніки виконання. Але мета зображення меценатів була схожою – увічнення особистості донаторів та збільшення їхньої статусності через демонстрацію побожності.

3. Встановлено, що портрети донаторів стали віддзеркаленням суспільно-політичних, культурних і мистецьких процесів, які демонстрували множинні зміни, що відбувались у Дуньхуані за всю історію його існування. Це портрети реальних людей різних прошарків суспільства, відомих своїми релігійними заслугами, та їхнього оточення. Постаті покровителів гармонійно вписуються у структуру сакральних розписів, несуть ідеологічне значення, підкреслюють ідею спадкоємності благочестя одного роду. Виявлено соціальну типологію меценатів, представників різних верств середньовічного суспільства, які віддзеркалюють у зображеннях його ієрархічні страти. Це представники правлячої династії та вищої аристократії, місцеві правителі та їхні дружини, іноземні послы та купці, воєначальники, солдати і чиновники, вчені, селяни і ремісники, ченці, миряни та окремі родини. На соціальний типаж донатора вказував картуш з написом, зображений поруч, де позначалося ім'я жертводавця, його походження, соціальний статус та чесноти. Також про приналежність донатора до певного прошарку свідчили костюми, прикраси та атрибути.

4. У роботі визначені композиційні принципи розташування донаторського чину в системі розписів. Окреслена ієрархія зображень, де на

першому плані зображалися ченці, на другому – представники аристократії та вищі сановники, на третьому плані змальовувались чиновники, військовики та середній клас, а потім – простолюдини та слуги. Виокремлено основні композиційні прийоми розташування образів жертводавців, а саме:

- розміщення невеликих груп портретів у нижньому регістрі;
- створення фігуративного фризу у нижньому регістрі розпису по периметру гроту;
- розташування великомасштабних фігур донаторів у середній частині стінопису в коридорі;
- репрезентація донаторських портретів у середній частині розпису в основній залі печери;
- розміщення невеликих фігур жертводавців у верхньому регістрі розпису над дверним порталом.

5. Дослідження циклу донаторських портретів призвело до вияву питання персоніфікації зображень історичних постатей. Визначено, що надання індивідуалізації портретних образів у циклах світських сюжетів контрастує із сакральними мотивами, в яких чітко простежується вплив іноземних традицій (індійських та персидських) та певна уніфікація образів. У світських мотивах наявне прагнення до відтворення національних рис людини, характерних особливостей обличчя, де доповненням до індивідуалізованого портрету стало ретельне відображення характерного одягу з орнаментаціями, скрупульозне опрацювання жіночих зачісок та прикрас, а у чоловічих портретах – відповідне вбрання, головні убори та атрибути, що були символами соціального статусу. Індивідуалізація портретних зображень стала рефлексією на значне зростання впливу донаторів на художнє оформлення печер.

6. Доведено, що у репрезентації портретів жертводавців визначальну роль грали національно-етнічні та культурні ознаки. Аналіз численних зображень дозволяє констатувати, що поміж жертводавців були представники різних національностей: ханці (китайці), тибетці, уйгурці (хотанці, турфанці та ін.), монголи, казахи, согдійці та сіаньбей. Таке різноманіття меценатів було

обумовлене тісними міжкультурними зв'язками, що виникли завдяки унікальному географічному розташуванню міста Дуньхуан, формуванню плідних економічних зв'язків та загальній політиці середньовічного Китаю.

Виявлено зв'язок художніх особливостей стінопису з історичним контекстом життя Дуньхуану, де китайські реалії поєднувались з іншокультурними традиціями. Встановлено, що до національно-етнічних ознак донаторських портретів відноситься, насамперед, відображення специфічних рис обличчя людини, яка часто дозволяє ідентифікувати національну приналежність жертводавця, бо серед донаторів були представники монголоїдної раси (ханці, тибетці, монголи та казахи) і ті, хто поєднував в собі монголоїдні та європеїдні риси (уйгури – хованці та турфанці). До культурних ознак можна віднести зображення вбрання людини, до якого належить фасон одягу та його орнаментация, форма головного убору, характер прикрас та атрибутів. Означені елементи зовнішнього вигляду можуть бути маркерами історичного періоду, регіону походження, національної приналежності та соціального статусу.

7. Виявлена певна обмеженість поз донаторів із домінуванням профільного, напівпрофільного (тричетвертного) та анфасного зображення із найбільшим розповсюдженням тричетвертного повороту фігури. За доби династії Тан вибудовується іконографічна система зображення донаторів – фігури жертводавців з квітами у руках, звернені у бік центральної скульптури Будди змальовуються у тричетвертному ракурсі.

Встановлено, чоловіки на портретах зображуються на повний зріст у невеликому тричетвертному повороті фігури із відставленою назад ногою, що створювало ефект плинного руху, де жести рук додавали образам динамізму та легкості. Руки змальовувались зігнутими у ліктях: одна рука притулялась до грудей, а інша – трішки відставлялась від тіла. При створенні групових портретів чоловіків-донаторів розповсюдженою була молитовна поза рук – долоні торкаються одна до одної, а кисті рук знаходяться на рівні грудей. Також існують приклади групових портретів, де центральна фігура покровителя

представлена із широко розкинутими руками або розписи, в яких всі персонажі зображуються у різних динамічних позах.

Типізованим зображенням жінок-жертводавиць вищого рангу є репрезентація фігур у невимушеному тричетвертному повороті тіла та голови. Постава зображених представниць аристократичних кіл демонструє величавість, певну монолітність та цілісність образу. Однією з важливих прикмет жіночих портретів є змалювання зігнутих, щільно прикутих до тіла ліктів рук, а долоні яких знаходились на рівні серця. Така поза одночасно свідчила про жіночу скромність, ніжність та покірність, та надавала можливість художникам ретельніше передати всі характерні аспекти національних та парадних костюмів. У групових портретах жінок-благодійниць означена поза зберігалась незмінною.

8. Виявлено, що стилістика зображень донаторів відрізняється прагненням до реалістичності та особливою пластикою фігур. Починаючи з часів правління династії Тан, митці приділяли багато уваги зображенню міміки та жестів персонажів. Застосування характерної для китайського живопису лінеарності посприяло створенню індивідуалізованих портретних зображень, де багата варіативність ліній зумовила формування живого виразу обличчя, відтворення не лише специфічних національних рис, а й емоційного стану людини та створила загальну живописність художніх творів. Саме завдяки провідній ролі лінійного малюнку стало можливим підкреслити особливості зовнішності історичної постаті. Окрім виразної лінеарності митці активно працювали з кольоровою плямою, яка формувала загальний силует фігури та виділяла образ на контрастному тлі (світлі силуети на темному фоні або навпаки).

9. Аналіз чисельних розписів в Дуньхуані, зокрема монастиря Могао дозволив класифікувати портрети донаторів за наступними категоріями:

– *культурно-соціальні ознаки (за соціальним статусом: представники правлячої династії, аристократія та вельможі, іноземні послы, воєначальники, мудреці, ченці, черниці та простолюдини; за національно-етнічними та*

культурними ознаками: ханці, тибетці, уйгури (хотанці, турфанці), монголи, казахи, сяньбей, согдійці; *за гендерною ознакою*: чоловічі та жіночі);

– *структурно-композиційні ознаки* (за кількістю фігур: одиничні та багатофігурні; за масштабом: найменші зображення у композиції (порівняно із сакральними сценами), портрети середнього розміру (дорівнюють фігурам бодхісаттв) та великомасштабні зображення (найбільший портрет сягає 2,82 м.); *за місцем розташування*: у нижньому регістрі, у середній частині розпису та у верхній частині стін (над дверним порталом);

– *іконографічні та формально-стилістичні ознаки* (за ступенем індивідуалізації: написи з ім'ям без портретного малюнка, типізовані зображення та портрети з детальною персоніфікацією; *за рівнем деталізації*: узагальнені розписи (до періоду Тан) та портрети з високим рівнем деталізації; *за характером живописної манери*: площинні зображення (панівне значення лінеарності, поєднання лінійного малюнка із кольоровим силуетом) та об'ємні зображення (спроби об'ємного моделювання форми).

Дослідження циклу донаторських портретів у стінописі печер Дуньхуану надало можливість виявити основні принципи їхньої репрезентації:

– *принцип індивідуалізації та персоніфікації*. Реалізується через прийоми відображення національно-етнічних і культурних ознак (риси обличчя, характер національного вбрання, символіка), а також завдяки інскрипції із зазначенням імені донатора, його походження та чеснот;

– *принцип репрезентації соціального статусу*. Втілюється через масштаб зображення (відповідно до ієрархічного положення жертводавця), моделювання атрибутів, прикрас, колористики одягу та орнаменталізації, що свідчить про статус донатора;

– *принцип емоційного забарвлення*. Прослідковується у групових портретах, де відображається жива міміка та динамічні жести донаторів. В одиничних портретах обличчя жертводавців, їхні постаті, жести та міміка вказують на спокій, душевну врівноваженість та релігійну відданість.

10. Таким чином, дослідження донаторського циклу в системі храмового малярства комплексу Дуньхуан надало можливість виявити еволюцію та етапи розвитку цього канонічного циклу за тисячоліття існування комплексу: виявити соціальний типаж жертводавців, визначити композиційні прийоми розташування портретів, окреслити іконографію та стилістику образів, виокремити їхні національно-етнічні та культурні риси, розкрити питання індивідуалізації. Визначення вищезгаданих аспектів створення зображень історичних постатей Китаю періоду середньовіччя розширює теорію мистецтвознавства новим аналітичним матеріалом та формує базу для подальших розвідок у рамках міждисциплінарних досліджень.

Це відкриває певні можливості досліджень у галузі, суміщеній з загальною історією Китаю, де ці матеріали можуть стати в нагоді для аналізу життя окремих персонажів та сімейних кланів часів середньовіччя. У сфері, поєднаній з історією костюмів, можуть бути здійснені дослідження еволюції національного одягу, прикрас, зачісок та атрибутів, що є відображенням національної приналежності та соціального статусу. У галузі, суміщеній з культурологією, можуть бути проведені дослідження ритуалів та культів, що існували у буддистських монастирях середньовічного Китаю. Щодо суто мистецтвознавчої перспективи, то результати цього дослідження дають підґрунтя для вивчення парадного портрету доби середньовіччя та пізнішого часу, проведення порівняльного аналізу зі стилістикою тогочасних китайських розписів на сувоях тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською та російською мовами:

1. Абаев Н.В. *Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае*. М.: Наука, 1983. 128 с.
2. Абулайти М. *Буддийская монументальная живопись на территории Западного Китая*. Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. 2008. 178 с.
3. Ащепков Е.А. *Архитектура Китая*. М.: Госстройиздат, 1959, 368 с.
4. Баранов И.Г. *Верования и обычаи китайцев*. М.: ИД «Муравей-Гайд», 1999. 304 с.
5. Бартаханова М.А. *Уйгурская раннесредневековая культура в системе мировой буддийской цивилизации: Социально-философский анализ*. Автореф. дис. на соик. уч. степ. канд.. философ. наук. Улан-Удэ. 2002.
6. Белозерова В.Г. *Традиционное искусство Китая*. В 2-х томах. Том 1. Неолит – IX век. М.: Русский фонд содействия образованию и науки, 2016. 648 с.
7. Бичурин Н.Я. *Статистическое описание Китайской империи*. М., 2002. 126 с.
8. Ван М. Культурно-художня спадщина Дуньхуана та етапи її вивчення. *Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підсум. роб. 2016/2017 навч. року*: зб ст. 17 травня 2017 р. ХДАДМ. Харків, 2017. С. 13-15.
9. Ван М. Культурные влияния в росписях буддийского пещерного комплекса Дуньхуан. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion. 10th edition: Through Science, to Cognition of National Heritage*. International Scientific Conference, Chisinau, 30-31.05.2018. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2018.

10. Ван М. Мотив путешествія по Великому Шелковому пути в росписах пещер Дуньхуана. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи* : зб. мат. міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. скл. і мол. учених в рамках ІХ Міжнар. форуму «Дизайн-освіта 2017», Харків, ХДАДМ, 9-12 жовтня 2017 р. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 133-136.
11. Ван М. Образи апсар у росписах печерного комплексу Дуньхуан. *Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи»*: збірник статей. 18-19 жовтня 2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 16-18.
12. Ван М. Портрети донаторів у храмових росписах Дуньхуану: національно-етнічні та культурні ознаки. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2020. Вип. 31. Т. 1. С. 172-179.
13. Ван М. Портретна галерея донаторів у росписах печер Дуньхуану. *Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підс. роб. 2017/2018 навч. року* : зб. ст. 25 травня 2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 10-12.
14. Ван М. Розвиток донаторського чину у росписах печер Дуньхуана. *Шості Платонівські читання: тези доп. міжнар. наук. конф. пам'яті академіка Платона Білецького, присвячені 20-річчю від дня смерті П.О. Білецького*, Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 24 листопада 2018 р. Київ, 2019. С.176.
15. Ван М. Сакральний мотив трьох зайців у колі, як приклад міжкультурних та міжконфесійних зв'язків. *Мистецька освіта в Україні і світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність*: тези доп. наук.-теор. конф. проф.-викл. скл., аспір. і здоб. ЛНАМ, Львів, Львівська національна академія мистецтв, 20 листопада 2019 р. Львів, 2019. С.70-71.

16. Ван М. Світські постаті в сакральному просторі: портрети донаторів у розписах Дуньхуана. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 5. С. 60-71.
17. Ван М. Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства. *Сьомі Платонівські читання: тези доп. міжнар. наук. конф. пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвяченої 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА, Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 23 листопада 2019 р. Київ, 2020. С.184-185.*
18. Ван М. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану). *Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір: тези доп. міжнар. наук.-пр. конф., Харків, ХДАДМ, 15 листопада 2019 р. Харків, 2019, С.14-16.*
19. Васильев Л.С. *Культы, религии, традиции в Китае*. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. 488 с.
20. Васильев Л.С. *Проблемы генезиса китайской цивилизации. Формирование основ материальной культуры и этноса*. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1976. 368 с.
21. Виноградова Н.А. *Искусство средневекового Китая*. М., 1962. 430 с.
22. Виноградова Н.А. *Традиционное искусство Китая. Терминологический словарь*. М.,1997. 456 с.: илл.
23. Виноградова Н.А., Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х. *Традиционное искусство Востока. Художественное оформление*. М.: Издательство «Эллис Лак», 1997. 360 с.
24. Вейс Г. *История культуры народов Мира. Костюм. Украшения. Предметы быта. Вооружение. Храмы и жилища. Обычаи и нравы*. М.: Эксмо-ПРЕСС, 2002. 956 с.: ил.
25. Воронова А.А. *Средневековая храмовая архитектура Западных Балкан: преемственность и взаимоотношение традиций на границе Востока и*

- Запада*. Автореф. дис. на соис. уч. степ. канд, искусствоведения. Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет. Москва. 2013. 27 с.
26. Ген Ч. *Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція*. Дисертація канд. мист.: 17.00.05. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 411 с.
27. Ген Ч. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі: етапи формування традиції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 4. С. 34–48.
28. Главева Д.Г. Чань-цзун. Духовная культура Китая: Энциклопедия. М.: *Восточная литература*, 2007. Т. 2: Мифология. С.709-712.
29. Глухарева О.Н. Архитектура стран Дальнего Востока. *Всемирная архитектура*. Т. 1. М., 1970. С. 419-448.
30. Гомбрих Э. Взгляд на Восток. Страны мусульманского мира. Китай. II – XIII века. *История искусств*. М.: АСТ, 1998. С. 143-154.: ил.
31. Грэй Дж. Г. *История Древнего Китая* [Пер. с англ. А. Б. Вальдман]. М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. 306 с.
32. Денике Б.П. О памятниках культуры и искусства Турфана (рез-ты экспедиции А. Лекока в Синьцзян). *ИКУ*, 1916. Т. XXIX, вып. IV. С. 162-172.
33. Дмитриев С.В. Пещерный комплекс Дуньхуан. История и изучение. Восток. *Афро-Азиатские общества: история и современность*. № 4. 2001. С. 108-115.
34. *Духовная культура Китая : энциклопедия* : в 5 т. + доп.том / гл.ред. М.Л. Титаренко: Институт Дальнего Востока Российской Академии Наук. М.: Вост. лит. 2006. 1031 с.
35. *Духовный опыт Китая* / сост., пер., коммент., В.В. Малявина. М.: Астрель: АСТ. 2006. 397 с.
36. Дюмулен Г. *История дзэн-буддизма*. М.: Центрполиграф, 2003. 317 с.

37. Дьяконова Н.В. Буддийские памятники Дуньхуана. *Тр. ОИКИВГЭ*, 1947. С. 445-470.
38. Дьяконова Н.В., Сорокин С.С. *Хотанские древности. Каталог хотанских древностей, хранящихся в Отделе Востока Государственного Эрмитажа. (терракота и штурк)*. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа. 1960. 128 с.
39. Дьяконова Н.В. Шикшин. Материалы Первой Русской Туркестанской экспедиции академика С.Ф. Ольденбурга. 1909-1910 гг. *Сообщения Государственного Эрмитажа*. СПб, 1954. С. 28-56, илл.
40. Ермаков М.Е. *Мир китайского буддизма*. СПб. : Андреев и сыновья, 1994. 342 с.
41. Жэнь Лань Синь. *Памятники пещерно-храмового ансамбля Дуньхуань в контексте буддийского искусства (на материале коллекции Государственного Эрмитажа)*: Дис...канд. искусствоведения : 17.00.09. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. 2008. 233 с.
42. Завадская Е.В. Китай. *История эстетической мысли*. М. Наука. 1985. Т.2. С. 30-35.
43. Завадская Е.В. Морфология китайской живописи. *Китай: Искусство и государство*. М.: Наука. 1973. С. 346-354.
44. Завадская Е.В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. М. Искусство, 1975. 440 с.
45. Иванов А.И. Из музейных материалов по быту китайцев. Головные уборы китайских невест. *Сб. МАЭ*. М., 1916. Т. 2-3. С. 79-83.
46. *Китайская живопись*. Санкт-Петербург: Феникс, Неоглори, 2008. 160 с.
47. Козлова М.А. *Типология буддийских пагод Китая конца IV - начала X вв.: провинции Ганьсу, Шэньси, Хэнань, Шаньдун, Шаньси*. Дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04. Гос. институт искусствознания. Москва, 2009. 435 с.
48. *Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси*: монография / Г.В. Алексеева [и др.];

- Дальневосточный федеральный университет; [ред. кол.: Г.В. Алексеева (отв. ред.). И.И. Крыловская]. Владивосток: Дальневост. федерал. ун-т. 2013. 242 с. : ил.
49. Котляр Е., Ван М. Опыт исследования межкультурных связей в китайской и еврейской художественной традиции: мотив трех зайцев в круге в росписях пещер Дуньхуана и синагог Восточной Европы. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion*. Edition XII. International Scientific Conference, Chisinau, May 28-29, 2020. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2020. С. 44.
 50. Котляр Є., Чжижун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису XVIII ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 4. С. 284-294.
 51. Кравцова М.Е. *История искусства Китая*. СПб.: Мировая художественная культура, 2005. 960 с.
 52. Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. *Китайский этнос в Средние Века*. М., 1984. 346 с.
 53. Лубо-Лесниченко Е.И. *Китай на шелковом пути: шелк и внешние связи древнего и раннесредневекового Китая*. М., 1994. 145 с.
 54. Малявин В.В. *Китайская цивилизация*. М.: Дизайн. Информация. Картография, АСТ, Астрель, 2001. 631 с.: ил.
 55. Мкртычев Т.К. *Буддийское искусство Средней Азии, I – X вв.* М.: ИКЦ "Академкнига". 2002. 286 с.
 56. Новиков А. М. *Методология научного исследования*. М.: Либроком, 2010. 280 с.
 57. Ольденбург С.Ф. Заметки о буддийском искусстве. О некоторых скульптурных и живописных изображениях буддийских джатак / Сб. «Вост. заметки». СПб., 1895. С. 337-366, илл.

58. Ольденбург С.Ф. Искусство в пустыне. *30 дней*. Л., 1925. 1. С. 41-52, 4 фото. (Из Дуньхуана).
59. Ольденбург С.Ф. Исследование памятников старинных культур Китайского Туркестана. *ЖМНП*, 353, 1903-1904, июнь. С. 366-397.
60. Ольденбург С.Ф. Пещеры тысячи Будд. *Восток. Журнал литературы, науки и искусства*. Кн. 1. Петербург: Всемирная литература, 1922. С. 57-66, 6 фото на отд. лл. (близ Турфана).
61. Ольденбург С.Ф. Разведочная археологическая экспедиция в китайском Туркестане в 1909-1910 гг. (Сущность сообщения на заседании Вост. арх. об-ва). *ЗВОРАО*, 1911. С. 20-31.
62. Пострелова Т.А. *Академия живописи в Китае в X – XIII вв.* М., 1976. 266 с.
63. Преображенский А.С. *Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начала XVI века*. М.: Северный паломник, 2012. 542 с.
64. Рерих Ю.Н. *Буддизм и культурное единство Азии*: Пер. с англ. А.Л. Барковой, с фр. А.А. Соболевой, с тибет. В.С. Дылыковой. М.: Меж-дунар. центр Рерихов: Мастер-Банк, 2002. 127 с.
65. Рибалко С. Б. *Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури*. Дисертація д-ра мист.: 26.00.01, Харківська державна академія культури. Харків, 2013. 360 с.
66. Розенберг О.О. *Труды по буддизму*. М.: Наука, 1991. 295 с.
67. *Розенберговский сборник: востоковедные исследования и материалы* / Ред. сост. Т.В. Ермакова; Институт восточных рукописей РАН. СПб.: Издательство А. Голода, 2014. 524 с.
68. Роули Дж. *Принципы китайской живописи*. М., 1989. 158 с.
69. Се Хэ. Шесть законов живописи [Пер. с кит. В.В. Малявина]. *Китайское искусство*. М., 2004. С. 283-284.
70. Скарпари М. *Древний Китай. Китайская цивилизация от неолита до эпохи Тан*. М., 2003. 291 с.
71. Стельмашук Г.Г. *Українське народне вбрання*. Львів: Апріорі, 2013. 255 с.

72. Сторожук А.Г. *Три учения и культура Китая: буддизм и даозм в художественном творчестве эпохи Тан*. Вост. фак. С-Петербур. гос. Ун-та-СПб.: ООО «Типография Береста», 2010. 552 с.
73. Судзуки Д., Кацуки С. *Дзэн-Буддизм: Основы Дзэн-Буддизма. Практика Дзэн*. Бишкек: МП «Одиссей», 1993. 672 с.
74. Сындзян Жун. *18 лекций о Дуньхуане* [Пер. Л. А. Ивлева]. Международная издательская компания «Шанс». Пекин, 2019. 820 с.
75. Сычев Л.П., Сычев В.Л. *Китайский костюм. Символика. История. Трактровка в литературе и искусстве*. М.: ИВ АН СССР, 1975. 172 с.
76. Торчинов Е.А. *Пути философии Востока и Запада: познание запредельного*. СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение. 2007, 480 с.
77. Тянь Вэйцзян. *Истории западных царств*. СУАР: Народное изд-во СУАР, 1983. 166 с.
78. Успенский Б.А. *Гентский алтарь Яна ван Эйка. Композиция произведения. Божественная и человеческая перспектива*. Издание 2-е, исправленное и дополненное. М.: «РИП-холдинг». 2013. 323 с.
79. Фицджеральд С.П. *Китай. Краткая история культуры*. СПб.: Евразия, 1998. 455 с.: ил.
80. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств. *Искусство*. 1922. № 1. 27-38.
81. *Фрески пещер Дуньхуана*. Пекин, Издательство литературы на иностранных языках, 1957. 25 с.
82. Хао Сяо Хуа. Портретная живопись Китая X — первой половины XVII вв.: особенности развития, место портрета в иерархии жанров. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2015. №1. С. 118-125.
83. Хуан Юэ. Фазы живописца [Пер. с кит. В.М. Алексеева]. *Труды по китайской литературе*. М., 2003. Кн. 2. С. 29-47.

84. Хэ Чжиюнь. *Эволюция китайского традиционного костюма в Северном Китае как отражение социокультурных кодов картины мира*. Автореф. на соиск. уч. степ. канд. культурологии. Владивосток. 2010. 28 с.
85. Цао Юэ. *Сопоставительный анализ фресковой живописи даосизма и православия XIV-XV веков в Китае и на Руси*. Автореф. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. СПб. 2008. 28 с.
86. Цзинь Мэй. *Стенопись пещер Дуньнуана династии Тан*. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2004. 212 с.
87. Цзян Ци. Рецепт портрета [Пер. с кит. К.И. Разумовского // В.В. Малявин]. *Китайское искусство*. М., 2004. С. 311-329.
88. Цзян Чунянь. *Стенопись даосского монастыря Юнлэун: XIII-XIV века н.э.* Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова М. 2008. 30 с.
89. Цзян Шилунь. *Китайская традиционная живопись «гохуа»: Каталог выставки / Сост. Л.И. Кузьменко*. Омск: Омский областной музей изобразительных искусств, 1989. 36 с.
90. Чебунин А.В. *История проникновения и становления буддизма в Китае: [монография]*. Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2009. 278 с.
91. Чжао Синьсинь. *Искусство буддийских каменных пещер Северного Китая (Династия Северной Вэй – 386-534 гг. н.э. Комплекс Юньган)*. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М.: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2012. 158 с.
92. Чжу Цзин-сюань. Записи о прославленных художниках династии Тан [Пер. с кит. В.В. Малявина]. *Китайское искусство*. М., 2004. С. 382-406.

93. Штейн В.М. *Экономические и культурные связи между Индией и Китаем в древности*. М., 1960. 236 с.
94. Яковлев Е.Г. *Искусство и мировые религии*. М.: Высшая школа, 1985. 287 с.: илл.
95. Янгутов Л.Е. *Единство, тождество и гармония в философии китайского буддизма*. Новосибирск: Наука, 1995. 224 с.
96. Янгутов Л.Е. *Китайский буддизм: исследования, тексты, словарь*. Улан-Удэ, 1998. 219 с.

Література англійською мовою:

97. Beckwith Ch. L. *The Tibetan Empire in Central Asia: A History of the Struggle for Great power among Tibetans, Turks, Arabs, and Chinese during the Early Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press. 1987. 269 p.
98. Chen Yu. *Fascinating mural stories from Dunhuang Grottoes*. Vol. 1. New World Press. 2008. 230 p.
99. Chen Yu. *Fascinating mural stories from Dunhuang Grottoes*. Vol. 2. New World Press. 2008. 281 p.
100. *Conservation of Ancient Sites of the Silk Road*. The Second International Conference of the Conservation of Grotto Sites, Mogao Grottoes, Dunhuang, People`s Republic of China. June 28 – July 3, 2004. Ed. Neville Agnew. The Getty Conservation Institute. Los Angeles. 2004. 537 p.
101. *Conservation of Ancient Sites on the Silk Road: Proceedings of the Second International Conference on the Conservation of Grotto Sites*. Ed. Neville Agnew. The Getty Conservation Institute. Los Angeles. 2010. 536 p.
102. *Dunhuang Art – Through The Eyes of Duan Wenjie*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994. 456 p.
103. Edkins J. *Chinese Buddhism*. Jazzybee Verlag, 1976. 290 p.
104. Fan Jinshi, Liu Yongzeng. *Appreciation of Dunhuang Grottoes. A selection of 50 Caves from the Mogao Grottoes, Yulin Grottoes and Western-Thousand*

- Grottoes*. Phoenix Publishing & Media Group. Jiangsu Fine Arts Publishing House. 2007. 147 p.
105. Fan Jinshi, Zhao Shengliang. *The Art of Mogao Grottoes in Dunhuang. A Journey into China's Buddhist Shrine*. Homa & Sekey Books. Paramus, New Jersey. 2009. 172 p.
106. Fraser S.E. *The Artist's Practice in Tang China. 8-10th centuries*. PhD dissertation. University of California at Berkeley. 1996.
107. Fraser, S. E. *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618–960*. Stanford, 2003. 400 p.
108. Giès J. – Cohen, M. Sérinde, *Terre de Boudha. Dix siècle d'art sur la Route de la Soie*. Paris: Réunion des Musées Nationaux. 1995. 430 p.
109. Hay J. Surface and the Chinese painter: The discovery of surface. *Archives of Asian art*, 1985. P. 95-123.
110. Hobson R. L. *The Romance of Chinese Art*. Authorities Various Authorities Kessinger Publishing, 2010. 286 p.
111. J. J. M. De Groot. *The Religious System of China*. Brill, Leiden, 1892-1910, rééd. Taipei 1964.
112. Klimkeit H.-J. *The Donor at Turfan. Silk Road Art and Archaeology*. Vol.1. 1990. 191 p.
113. Munro D.I. *The Concept of Man in Early China*. Stanford, 1969. 438 p.
114. Pelliot P. *Les grottes de Touen-Houang: peintures et sculptures bouddhiques des époques des Wei, des T'ang et des Song* (en 6 volumes) [Text, Album] Paris: P. Geuthner, 1920-1924. P. 310-352.
115. Russell-Smith L. *Uygur Patronage in Dunhuang. Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries*. Leiden-Boston: Brill, 2005. 267 p.
116. Russell-Smith L. Wives and patrons: uygur political and artistic influence in tenth-century Dunhuang. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung.* Vol. 56 (2-4). 2003. P. 401-428.

117. Seckel D., Mammitzsch U. *Buddhist Art of East Asia*. Western Washington University. 1989. 418 p.
118. Soymié M. Les donateurs dans les peintures de Dunhuang. *Cahiers d'Extrême-Asie* 11 (1999–2000). P. 1-24.
119. Stein M.A. *On ancient central-asian tracks. Brief narrative of three expeditions in innermost Asia and north-western China*. London, 1908. 192 p.
120. Stein M.A. *Preliminary report on a journey of archeological and topographical exploration in Chinese Turkestan*. London, 1901. 240 p.
121. Stein M.A. *Ruins of Desert Cathay: Personal Narrative of Explorations in Central Asia and Westernmost China* (2 vols). London, 1912.
122. Stein M.A. *Serindia: Detailed Report of Exploration in Central Asia and Westernmost China* (5 vols.). Oxford, 1921.
123. Sullivan M., Murphy F. D. *Art and Artists of 20th Century China*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1996. 354 p.
124. Sullivan M. *The Arts of China*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1984. 278 p.
125. *The Art Treasures of Dunhuang. The centuries of Chinese art from the Mogao Grottes. Dunhuang Institute of Cultural Relics*. New York: Joint Publishing Co., Honcong Lee Publishers Group, Int., 1981. 254 p.
126. *The Conservation of Wall Paintings. Proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*, London, 1987. 181 p.
127. *The Stūpa. Its Religious, Historical and Architectural Significance*. Ed. by Anna Libera Dallapiccola in collaboration with Stephanie Zingel-Avé Lallemand. Beiträge zur Südasiensforschung; Bd. 55. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1980. 359 p. one map, 162 plates. DM 68.
128. Wang M. The Problem of Individualization of Donor Portraits in the Cave Paintings of Dunhuang Grottoes. *Arta. Seria Arte Vizuale, Arte Plastice, Arhitectură*. (red. șef. Mariana Șlapac). Chișinău: Institutul Patrimoniului

- Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2020. Serie nouă. Vol. XXX, nr. 1. P. 155-161. (doi.org/10.5281/zenodo.3938713).
129. Whitfield R., Farrer A. *Caves of the Thousand Buddhas : Chinese Art from the Silk Route*. New York: George Braziller, 1990. 208 p.
 130. Whitfield R., Whitfield S., Agnew N. *Cave Temples of Mogao at Dunhuang: Art and History on the Silk Road*. 2nd Edition. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2015. 160 p.
 131. Whitfield R. *The Art of Central Asia: The Stein Collection at the British Museum*, 2 vols. Tokyo: Kodansha, 1982. 85 p.
 132. Wiercimok Ed. The Donor Figure in the Buddhist Painting of Dunhuang. *Silk Road Art and Archaeology*. Vol. 1. 1990. P. 203-226.
 133. Williams C. *Chinese symbolism and Art motifs*. North Clarendon: Tuttle publishing, 2006. 448 p.
 134. Wong D.C. Reassessment of the Representation of Mt. Wutai from Dunhuang Cave 61. *Archives of Asian Art*. 1993. Vol. 46. P. 27-52.
 135. Xia Shengping. Research on the Clothing Worn by the Patrons Painted in the Dunhuang Grottoes. *IOSR Journal of Research & Method in Education (IOSR-JRME)*, 10 (1). 2020. P. 38-43.
 136. Zenryū Tsukamoto. *History of Early Chinese Buddhism: From Its Introduction to the Death of Hui-Yuan*. Kodansha International, 1985. 1305 p.
 137. Zhang Yanmei. *Travel through the Middle Kingdm: Dunhuang Mogao Grottos*. New York: Better Link Press, 2008. 168 p.

Література китайською мовою:

138. 中国佛典翻译史稿. 王铁钧著. 北京: 中央编译出版社, [Ван Тяньюнь. *Історія перекладів китайського буддійського Священного Письма*. Пекін: Центральна преса з компіляції та перекладу. 2006. 294 с.].
139. 中国佛教. 中国佛教协会编. 上海: 东方出版中心, [Китайський буддизм. 1996].

140. 中国佛教文化论. 赖永海著. 北京: 中国人民大学出版社, [Лай Юнхай. *Китайська буддистська культура*. 2007. 334 с.].
141. 中国美術分蒙類全集 敦煌北凉,北魏 遼寧美術出版 天津人民美術出版社 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 1. Династія Північна Лян. Династія Північна Вей / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 280 с.].
142. 中国敦煌壁画全集,西魏卷/吴建编著,一天津 天津人民美术出版社 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 2. Династія Західна Вей / Під ред. Ву Цзянь. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Академія Дуньхуану, 2002. 352 с.].
143. 中国敦煌壁画全集,3,敦煌北周/段文傑主編 天津:天津人民美术出版社 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 3. Династія Північна Чжоу / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 330 с.].
144. 中国敦煌壁画全集 04 敦煌隋代 扫描版. 埃德 段文杰 天津民间美术出版社. 敦煌研究院. [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т.4. Династія Суй / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 174 с.].
145. 中国敦煌壁画全集.5.敦煌初唐/段文傑主編 天津,天津人民美术出版社 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 5. Династія Рання Тан / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 291 с.].

146. 敦煌的中国美术作品全集。中国敦煌的壁画收藏。第6卷。高唐王朝/ Ed ..段文杰。天津民间美术出版社。天津。敦煌书院 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 6. Династія Висока Тан / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 315 с.].
147. 中国敦煌壁画全集,7.敦煌中唐/段文傑主編 天津:天津人民美术出版社, [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 7. Династія Середня Тан / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 287 с.].
148. 中国敦煌壁画全集.8.晚唐卷/关友惠著,一天津:天津人民美术出版社 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 8. Династія Піздня Тан / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2001. 324 с.].
149. 中国敦煌壁画全集 09 敦煌五代 宋. 扫描版. 埃德 段文杰 天津民间美术出版社。敦煌研究院。 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 9. Період П'яти Династій та Династії Сун / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 304 с.].
150. 敦煌的中国美术作品全集。中国敦煌的壁画收藏。卷№10。元代。西夏王朝/ Ed ..段文杰。天津民间美术出版社。天津。敦煌书院 [Повна колекція творів китайського образотворчого мистецтва Дуньхуану. Колекція фресок Дуньхуану у Китаї. Т. 10. Династія Юань. Династія Сі Ся / Під ред. Дуань Веньцзе. Видавництво Тяньцзіньського народного образотворчого мистецтва. Тяньцзинь: Академія Дуньхуана, 2006. 276 с.].

151. 中国洞穴寺院和岩石寺庙。来自敦煌的莫高窟修道院。1982年，北京 [Китайские пещерные монастыри и скальные храмы. Пещерный монастырь Могао из Дуньхуана. Пекин, 1982].
152. 中国禅学思想史. 洪修平著. 北京: 中国人民大学出版社 [Хун Сюпин. Історія ідеології китайської Чань. 2007. 326 с.].
153. 中国禅宗史. 印顺著. 3版. 南昌: 江西人民出版社 [Инь Шунь. Історія китайської школи Чань, 2007. 324 с.].
154. 中国禅宗思想发展史. 麻天祥著. 修订版. 武汉: 武汉大学出版社 [Ма Тяньсян. Історія розвитку ідеології китайської школи Чань. 2007. 580 с.].
155. 中国禅宗思想史略. 麻天祥著. 北京: 中国人民大学出版社, [Ма Тяньсян. Скорочена історія ідеології китайської школи Чань, 2007. 490 с.].
156. 侯一鸣 纪念性装饰艺术中的绘画技术。1990年，福州 [Хоу Імін. Техніка розпису у монументальному декоративному мистецтві. Фучжоу, 1990].
157. 冯玉兰 中国哲学简史。1998年9月 [Фэн Юлань. Краткая история китайской философии. СПб., 1998].
158. 刘在复林刚 传统和中文。北京, 1989. 418羽 [Лю Цзайфу, Лін Ган. Традиція і китайці. Пекін, 1989. 418 с.].
159. 周迅 中國婦女的王朝飾品。 [Чжоу Сюнь. Дінастійні прикраси китайських жінок. Тайбей: Наньтянь шуцзюй, 2008. 322 с.].
160. 周錫寶 中國古代服飾的歷史 [Чжоу Сібао. Історія костюму у стародавньому Китаї. Пекін: Чжунго сшоюй, 1984. 485 с.].
161. 唐司法部。技术的组成和壁画的设计。青色, 1996年。 [Тан Мінюс. Композиція техніка и дизайн стенописи. Цзінань, 1996].
162. 唐永通 漢魏魏晉南北朝時期的佛教史 [Тан Юнтун. Історія буддизму у період Хань, Вей, двох Цзинь, Південних та Північних царств. Пекин. 1963. Т. 1, 2].
163. 嚴國棟 中國文化 [Янь Годун. Китайська культура. 2007, № 4].

164. 坂尻彰宏. —三つの索勳像—供養人像からみた歸義軍史 敦煌寫本研究年報 [Сакаюрі Акіхіро. Три ряди зображень: історія Гуаюйлін з точки зору зображень донорів. *Журнал досліджень Дуньхуану*. № 10. 2016. С. 309-325].
165. 姚美玲. 敦煌絹畫供養人題記格式解讀. 世界漢字學會第四屆年會. 韓國漢字研究 [Яо Мейлінг. Інтерпретація форма напису жертводавців шовкових картин Дуньхуань. *Четверта щорічна конференція Всесвітньої асоціації китайських персонажів*. Під ред. Хангук Ханджа Йонгу. Пусан: Університет Куйонгсонг. 2016. С. 142-148].
166. 存放在俄羅斯的敦煌手稿 [Дуньхуанские рукописи, хранящиеся в России. Шанхай. Т. 1-17, 1994-2000].
167. 孫吉 中國古代與物質文化。 [Сунь Цзи. *Стародавній Китай і матеріальна культура*. Пекін: Взньу, 1993. 509 с.].
168. 孫石浦 中國服飾及其裝飾史課程。 [Сунь Шипу. *Курс з історії китайського костюма і його обробці*. Пекін: Чжунго факчжі, 2000. 297 с.].
169. 张培君. 敦煌藏经洞出土遗画中供养人图像初探 [Жанг Пейжун. Попереднє обговорення портретів донаторів, знайдених у існуючих картинах, що знаходились у печері Скульптурного сховища в Дуньхуані. *Журнал досліджень Дуньхуану*. № 4. 2007. С. 91-97].
170. 徐立和 佛教對中國的征服 [Сюй Ліхе. *Підкорення Китаю буддизмом*. Пекин. 1988].
171. 朱宗壽。 中國紀念藝術史。 1995 年, 北京。 [Чжу Цуншоу. *История китайського монументального мистецтва*. Пекін, 1995].
172. 李映瑾. 敦煌絹畫供養人願文初探 敦煌学 [Лі Юнгін. Попереднє дослідження молитовних текстів жертводавців у шовкових картинах з Дуньхуану. *Журнал досліджень Дуньхуану*. № 28. 2010. С. 1-18].
173. 李永宁 唐末莫高壁. 1986 年, 兰州 [Лі Юн Нін. *Стінопис Могао позднього танського часу*. Ланьчжоу, 1986].

174. 梁思成朱思 中国建筑史。 1986 年，北京。 [Лян Сичен, Чжу Сі. *Історія китайської архітектури*. Пекін, 1986].
175. 梁漱溟。东西文化及其哲学 《东西方文化及其哲学》是 2009 [Лян Шумінг. *Східна та західна культура та філософія*. 2009].
176. 梁素敏 东西方文化及其哲学。 1975 年，香港。 346 秒 [Лян Сумін. *Восточная и западная культура и их философия*. Сянган, 1975. 346 с.].
177. 榮新江.歸義軍史研究 [Ронг Сінцзян. *Дослідження історії Гуаюйлінь*. Шанхай: Видавництво стародавніх книг Шанхая, 1996].
178. 段文杰 敦煌艺术散文。 兰州， 1994 年。 [Дуань Венцзе. *Очерки мистецтва Дуньхуану*. Ланьчжоу, 1994].
179. 汪旻 《志愿者在敦煌佛教的山洞和基督教拜占庭帝国的教堂：比较方面》. 《艺术殿堂》(杂志主编：刘桂香). 吉林省延吉市 是由中华人民共和国新闻出版总署、 - 刘桂香。 2019. № 3. 页面 . 5 [Ван Мін. Донаторський чин у розписах буддійських печер Дуньхуану та християнських храмів візантійської традиції: порівняльний аспект. *Храм мистецтв*. (Ред. Лю Гуйлян). Яньцзи: Головне управління преси та видавництв Китайської Народної Республіки– Женьміньбянь, 2019. № 3. С. 5].
180. 沉從文 中國古代服飾研究 [Шень Цуньвень. *Дослідження стародавнього китайського костюму*. Шанхай: Шудяньнь, 1985. 648 с.].
181. 潘洁子 敦煌壁画中的戏服材料。 北京， 1959 年 [Пань Цзецзи. *Материали по костюму у настінному живописі Дуньхуану*. Пекин, 1959].
182. 王偉迪 中國服飾文化。 [Ван Вейді. *Культура китайського костюма*. Шанхай: Гуцзі, 2001.433 с.].
183. 王惠民.曹元德 功德窟考 敦煌研究 [Ванг Хуімін. Дослідження Цао Юанде щодо печери Гонгде. *Журнал досліджень Дуньхуану*. № 4. 1995. С. 163-170].

184. 花妹 中國服裝。 [Хуа Мей. *Китайський костюм*. Пекін: Учжоу чуаньбо, 2004. 152 с.].
185. 蘇輝 (川崎ミチコ). 莫高榆林二窟の供人題記について. 敦煌中国と仏教. 牧田諦亮 福井文雅 [Су Юнгу, (пер. Кавасакі Мічіко). *Записи донорів у двох печерних комплексах Могао та Юйлінь. Дуньхуан та китайський буддизм* / Під ред. Макіта Таіруо, Фукуї Фуміаса. Токіо: Дайто шуппанша, 1984. С. 415-424].
186. 补进志。 孔子与中国传统文化。 人民日报, 1989 年。 [Бу Цзиньчжи. *Конфуцій та традиційна китайська культура*. Женьмінь жибао, 1989].
187. 詹立文。 传统研究导论。 北京, 1989. 548 羽 [Чжань Лівень. *Вступ до традиціоналізму*. Пекін, 1989. 548 с.].
188. 论中国传统文化的基本特征 王国炎, 汤忠钢 - 江西社会科学, 2003 [Ван Гоян. *Про основні особливості традиційної китайської культури*. Тан Чжунган-Цзянсі: Соціальні науки, 2003].
189. 趙勝良 魏週莫高壁畫。 1995 年沈陽 [Чжао Шенлянь. *Стінопис Могао династії Вей та Чжоу*. Шеньян, 1995].
190. 鄭炳林, 徐曉莉. 晚唐五代敦煌歸義軍政權的婚姻關係研究 敦煌研究 [Женг Бінглінь, Чен Ксаолі. Дослідження шлюбних відносин в період правління Гуйюйлінь в Дуньхуані за часи Пізньої Тан і П'яти Династій. *Журнал досліджень Дуньхуану*. № 25. 2004. С. 559-587].
191. 門惠。 中原女性服飾的歷史 [Мень Хуей. *Історія жіночого костюму Середньокитайської рівнини*. Пекін: Цзоцзя, 1995. 182 с.].
192. 關友慧. 敦煌壁畫中的供養人畫像 [Гуан Юхуй. *Портрети донорів на фресках Дуньхуану. Товариство міжнародного обміну мистецтвознавчими кафедрами, кафедра естетики та історії мистецтв*. Кіото: Кіотський університет 1987. С. 13-21].
193. 陈珊. 敦煌壁画上的服装形象 香港, 1986 年。 [Чан Шана. *Зображення костюму на фресках Дуньхуану*. Гонконг, 1986].

194. 陳俊俊, 黃能福。 中國服裝的歷史。 [Чень Цзюньцзюнь, Хуан Ненфу. *Історія китайського костюма*. Пекін: Члгунго люй'ю, 1995. 568 с.].
195. 顾冠华. 中国传统文化论略 [Гу Гуаньхуа. О традиційній культурі Китаю] *Journal of Yangzhou University: Humanities and Social Sciences Edition*. 1999.
196. 馬德. 敦煌絹畫題記輯錄 敦煌学辑刊 [Ма Де. Збірка написів на шовкових картинах з Дуньхуану. *Журнал досліджень Дуньхуану*. № 1. 1996. С. 136-147].
197. 馮令宇, 成陽, 蘇謙。 中國世界遺產。 [Фен Лін'юй, Чен Ян, Су Цянь. Китайські пам'ятки світової спадщини. 2015. 242 с.].
198. 高冠柱 中韓佛教的關係。 中國佛教。 上海 [Гао Гуаньжу. Взаємовідносини китайського та корейського буддизму. *Китайський буддизм*. Шанхай, 1996. С. 200-209].
199. 高群明 對中國服飾的廣泛研究。 [Гао Гуньмін. *Грунтовні дослідження предметів китайського костюма*. Шанхай: Веньхуа, 2001. 809 с.].
200. 黃嫩夫 王朝中國服飾的歷史。 [Хуан Ненфу. *Історія династійного китайського костюма*. Пекін: Чжунго лгай'ю, 1999. 521 с.].

Електронні ресурси українською та російською мовами:

201. Абулайти М. Настенная живопись пещерных храмов Синьцзяна. *Общественные и гуманитарные науки*. С. 14-17. URL: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/17\(43\)1/makhesuti_17_43_1_14_17.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/17(43)1/makhesuti_17_43_1_14_17.pdf) (дата звернення 25.09.2019).
202. Абулайти М.. Китайско-буддистское культовое изобразительное искусство. *Общественные и гуманитарные науки*. С. 13-17. URL: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/33\(73\)1/abulaiti_33_73_1_13_17.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/33(73)1/abulaiti_33_73_1_13_17.pdf) (дата звернення 25.09.2019).
203. Авалокитешвара. URL: <https://www.dharmawiki.ru/index.php/%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%88%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B0> (дата звернення 06.04.2020).
204. Ан С.А. О философском характере теории китайской живописи. *Мир науки, культуры, образования*. № 5 (36). 2012. С. 216-218. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-filosofskom-haraktere-teorii-kitayskoj-zhivopisi/viewer> (дата звернення 07.03.2020).
205. Белозёрова В.Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан. *Общество и государство в Китае*. М.: Учреждение Российской академии наук Институт востоковедения Российской академии наук, 2012, № 42-2. URL: www.synologia.ru/a/Пространственные_построения_в_китайском_изобразительном_искусстве (дата звернення 11.03.2020).
206. Белозёрова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи. *Общество и государство в Китае*. М.: Учреждение Российской академии наук Институт востоковедения Российской академии наук, 2015, Т. 45. № 18-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anatomiya-traditsionnoj-kitayskoj-zhivopisi/viewer> (дата звернення 11.03.2020).

207. Буркхардт Т. *Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы.* Пер. Н. Локман. 2014. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1032180> (дата звернення: 25.08.2019).
208. Ван Цзянь. Символизм китайской живописи. *Вестник Читинского государственного университета.* № 6 (57). С. 13-18. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-kitayskoy-zhivopisi/viewer> (дата звернення 22.01.2020).
209. Варова Е.И. Храмовая архитектура Китая как триада космос-человек-дао. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств.* 2014. 2 (38). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hramovaya-arhitektura-kitaya-kak-triada-kosmos-chelovek-dao/viewer> (дата звернення 21.03.2020).
210. Варова Е.И. Концепция единства человека и природы в культуровой архитектуре Китая. *Философия и искусствоведение. Известия Алтайского государственного университета.* 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-edinstva-cheloveka-i-prirody-v-kultovoy-arhitecture-kitaya/viewer> (дата звернення 21.03.2020).
211. *Византийское наследие Балкан.* URL: http://damian.ru/_palom/2020-05-kosovo/kosovo.pdf (дата звернення 27.04.2020).
212. Джатака. *Литературный энциклопедический словарь.* URL: https://literary_encyclopedia.academic.ru/6073 (дата звернення 29.03.2020).
213. Денике. Б.П. *Архитектура Китая.* Под общей ред. И. Маца. *Издательство Всесоюзной Академии архитектуры.* 1935. Ч. 2. URL: http://east.totalarch.com/architecture_of_china_boris_denike_1935_part_2 (дата звернення 14.05.2020).
214. Донатор. *Популярная художественная энциклопедия.* Под ред. В.М. Полевого. М.: Советская энциклопедия, 1986. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/993/Донатор (дата звернення 13.08.2019).
215. Живопись. *Искусство Византии.* URL: <http://www.byzantium.ru/arts.php?id=7> (дата звернення: 03.04.2020).

216. Значение слова «сутра». Каталог слов и выражений русского языка. URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%81%D1%83%D1%82%D1%80%D0%B0> (дата звернения: 31.03.2020).
217. Иваницкая Я. Ю. Иконография человека в ранней византии: принципы внешних репрезентаций. *Научные ведомости*. 2015. № 7. С. 70-75. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ikonografiya-cheloveka-v-ranney-vizantii-printsipy-vneshnih-reprezentatsiy/viewer> (дата звернения: 22.06.2020).
218. Китай в эпоху правления династии Юань (1271 – 1368 гг.). URL: <http://www.istmira.com/lekcii-po-istorii-srednix-vekov/1868-kitaj-v-epoxu-pravleniya-dinastii-yuan-1271-1368.html> (дата звернения: 16.02.2020).
219. Китайская живопись: образы, жанры, манеры и символы. URL: http://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post374480925 (дата звернения: 11.07.2020).
220. *Костюм Древнего Китая*. URL: <http://mir-kostuma.com/china/item/34-suit> (дата звернения: 11.07.2020).
221. Лазарев В. Н. *История византийской живописи. Христианство в искусстве*. М.: Искусство, 1986. URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29&chap=5&ch_12=6 (дата звернения: 03.03.2020).
222. Лепехов С.Ю. *Философские концепции ранней Махаяны и генезис буддийской цивилизации*. Автореф. дис.. на соиск. уч. степени Доктора философских наук. 09.00.03 – История философии. Улан-Удэ. 2000. URL: <https://www.dissercat.com/content/filosofskie-kontseptsii-rannei-makhayany-i-genezis-buddiiskoi-tsivilizatsii> (дата звернения: 12.02.2020).
223. Любавина М.А. *Живопись Средневекового Китая*. Ставрополь: Ставропольский государственный университет. 2012. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00262209_0.html#text (дата звернения: 26.09.2019).

224. Лю Ян. Влияние восточной философии на китайскую национальную живопись. *ВЕСТНИК КАЗГУКИ*. № 1. 2018. С. 83-88. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-vostochnoy-filosofii-na-kitayskuyu-natsionalnuyu-zhivopis/viewer> (дата звернения 18.02.2020).
225. Пещерный храм Донаторов. Высокое мастерство стиля росписей. URL: http://kimmeria.com/crimea/eski_kermen_20_05.htm (дата звернения: 14.09.2019).
226. Пин П. Композиционные принципы живописного и каллиграфического искусства Китая. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsionnye-printsipy-zhivopisnogo-i-kalligraficheskogo-iskusstva-kitaya/viewer> (дата звернения: 11.06.2020).
227. Пин П. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoj-i-evropeyskoj-zhivopisi/viewer> (дата звернения: 11.06.2020).
228. Погосян М. *Костюм Китая*. URL: <http://melina-design.com/china.html> (дата звернения: 15.07.2020).
229. Попова И. *Вторая Русская Туркестанская экспедиция С.Ф. Ольденбурга (1914-1915)*. С. 158-175. URL: http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/a_popova_2008d.pdf (дата звернения: 13.09.2019).
230. Преображенский А.С. *Ктиторские портреты Средневековой Руси и их воздействия на русскую иконографию (XI-XV вв.)*. Автореф. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения : 17.00.04. Москва: Московский государственный университет им. М.Б. Ломоносова. 2004. 32 с. URL: <http://cheloveknauka.com/v/134116/a?#?page=1> (дата звернения: 21.03.2020).
231. *Специфика художественной культуры Китая*. URL: <http://poznayka.org/s970t1.html>. (дата звернения: 15.02.2020).

232. Фицджеральд Ч. *История Китая. Художники и писатели*. URL: [http://oldevrasia.ru/library/CHarlz-Patrik-Fitsdzherald Istoriya-Kitaya/115](http://oldevrasia.ru/library/CHarlz-Patrik-Fitsdzherald-Istoriya-Kitaya/115). (дата звернення 15.01.2020).
233. Хао Сяо Хуа. Портретная живопись Китая X — первой половины XVII вв.: особенности развития, место портрета в иерархии жанров. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. №1. С. 118-125. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2015-01-22-hua.pdf> (дата звернення: 20.08.2019).
234. Харитошкина А.А. Китайская живопись в советских и российских исследованиях: Результаты и перспективы. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37834/1/978-5-7741-0224-2_2014_35.pdf (дата звернення 12.03.2020).
235. Цзян (Харитошкина) А.А. Понятие линии в китайской традиционной живописи. 2012. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/43445/1/kis_2012_015.pdf (дата звернення 20.11.2019)
236. Юрченко А.Г. Монгольская мужская прическа XIII века. *Mongolica-VI*: Сб. ст. СПб.: *Петербургское Востоковедение*, 2003. С.63-69. URL: http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/p_mongolica_6_2003_10_yurchenko.pdf (дата звернення 17.07.2020).
237. Яковлева Н.Ф. Восприятие мира в традиционной китайской живописи. *Вестник Бурятского национального университета*. 2012. С. 262-266. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospriyatie-mira-v-traditsionnoy-kitayskoj-zhivopisi/viewer> (дата звернення 02.05.2020)
238. Яковлева Н.Ф. Китайская живопись «Гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства. *Вестник ЗабГУ № 9 (88) 2012*. С. 9-12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-zhivopis-gohua-vazhneyshie-factory-razvitiya-i-klyuchevye-svoystva/viewer> (дата звернення 02.05.2020)

Електронні ресурси англійською мовою:

239. Buddhist art in East Asia: three introductory lessons towards visual literacy. ExEAS TEACHING UNIT. URL: <http://www.columbia.edu/cu/weai/exeas/resources/buddhist-art-east-asia.html> (дата звернення: 04.09.2019)
240. Buddhism in Central Asia I. *Patronage, Legitimation, Sacred Space, and Pilgrimage*. Ed. Meinert C., Sørensen H.H. Brill. Boston-London. 2018. 320 p. URL: https://static.ceres.rub.de/media/filer_public/6c/a3/6ca37889-549c-4ee8-8e7f-1153b705780c/meinert_sorensen_2020_buddhism_in_central_asia_i_website_version.pdf (дата звернення 16.07.2020).
241. *Dunhuang*: URL: <https://www.e-dunhuang.com/index.htm> (дата звернення 28.10.2018)
242. *Dunhuang art – through the eyes of Duan Wenjie*. New Delhi: Indira Gandhi National Center of the Arts. Abhinav Publications. [Ed. By Tan Chung]. 1994, 456 p. URL: http://ignca.nic.in/eBooks/India_world_ks_19.pdf (дата звернення 25.11.2019)
243. *East Asian Buddhist Art*. URL: <https://eaa.fas.harvard.edu/east-asian-buddhist-art> (дата звернення: 18.08.2019).
244. Forte E. *Images of Patronage in Khotan. Buddhism in Central Asia I Patronage, Legitimation, Sacred Space, and Pilgrimage*. Ed. By C. Meinert, H. Sørensen. LEIDEN. URL: <https://brill.com/view/book/edcoll/9789004417731/BP000003.xml> (дата звернення: 05.08.2020).
245. *Medicine Buddha Statue*. URL: <https://www.burmese-art.com/blog/medicine-buddha-statue> (дата звернення: 02.04.2020).
246. Seckel D., Mammitzsch U. *Buddhist Art of East Asia*. Western Washington University. Bellingham, Washington. 1989. URL: <https://cedar.wvu.edu/easpress/7/> (дата звернення: 02.09.2019)
247. Sørensen, Henrik H. *Donors and Esoteric Buddhism in Dunhuang during the Reign of the Guiyijun*. URL:

- https://static.ceres.rub.de/media/filer_public/c7/e5/c7e50b1e-05a0-48a3-b7aa-31d87fb858ce/meinert_sorensen_2020_buddhism_in_central_asia_i_sorensen_offprint.pdf (дата звернення 13.06.2020).
248. Sørensen, Henrik H. Donors and image at Dunhuang : a case study of OA 1919,0101,0.54. *Buddhist Road Dynamics in Buddhist Networks in Eastern Central Asia 6th–14th Centuries*. BuddhistRoad Paper 4.1. 2019. P. 3-25. URL: <https://omp.ub.rub.de/index.php/BuddhistRoad/catalog/download/121/107/621-3?inline=1> (дата звернення 13.06.2020).
249. Sørensen, Henrik H. The Meeting of Daoist and Buddhist Spatial Imagination: The Construction of the Netherworld in Medieval China. *Locating Religions: Contact, Diversity and Translocality* / Ed. by Reinhold F. Gleis and Nicholas Jaspert, 234–292. Leiden, Boston: Brill, 2017. P. 294-292. URL: https://brill.com/view/book/edcoll/9789004335066/B9789004335066_010.xml (дата звернення 15.06.2020).
250. Sukhavati. Buddhist Belief. URL: <https://www.britannica.com/topic/Sukhavati> (дата звернення 02.04.2020).
251. *The Conservation of Cave 85 at the Mogao Grottoes, Dunhuang*. A Collaborative Project of the Getty Conservation Institute and the Dunhuang Academy. 2013. URL: <https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/pdf/9781606061572.pdf> (дата звернення 25.08.2020).
252. *Wall Paintings Conservation at Mogao Grottoes (1997-2010)*. URL: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/mogao/related_mats.html (дата звернення 26.08.2020).

Електронні ресурси китайською мовою:

253. 敦煌壁画从北凉开始 [*Фрески Дуньхуану починаються з Бейлянга*]. URL: <https://new.qq.com/omn/20191104/20191104A0FBGY00.html> (дата звернення: 12.11.2019)
254. 中世紀怪誕風格的考察及其實例研究 [Ван Пін, Лі Канчежен, Чен Хуаен. *Дослідження гротескного стилю Середньовіччя та його тематичне дослідження*]. Університет Нанхуа. 1992. 175 с. URL: <http://nhuir.nhu.edu.tw/retrieve/28209/091NHU05699008-001.pdf> (дата звернення: 05.08.2020)
255. 莫离. 16 世纪以后的中西艺术交流及反思 [Мо Лі. *Обмін і відображення китайського та західного мистецтва після XVI ст.*] URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/69456368> (дата звернення: 05.08.2020)
256. 桂小虎. 東方的啟迪——中國傳統藝術對世界繪畫的影響 [Гуй Сяоху. *Просвітництво зі Сходу – вплив китайського традиційного мистецтва на світовий живопис*] 2018. URL: <http://sd.people.com.cn/BIG5/n2/2018/0323/c172835-31378216.html> (дата звернення: 05.08.2020).
257. 敦煌研究总目录：1981-2010 年- 小组讨论- 豆瓣 [Загальний каталог досліджень Дуньхуану: 1981-2010 – Групова дискусія-Дубан]. 2011. URL: <https://www.douban.com/group/topic/21190819/> (дата звернення: 10.08.2020)
258. 敦煌石窟介绍之四（北周） [Вступ до Дунхуанських гротів, частина 4 (Північна династія Чжоу)]. 2012. URL: <https://www.mafengwo.cn/g/i/1076108.html> (дата звернення: 11.08.2020)
259. 敦煌学的迅速发展. 敦煌市人民政府门户网站 [Бистрий розвиток Дуньхуановедення. Портал муніципального народного керівництва Дуньхуану]. 2018. URL: <http://www.dunhuang.gov.cn/lidunhuang/lishiwenhua/20180815/1702224550025d.htm> (дата звернення 10.06.2020)

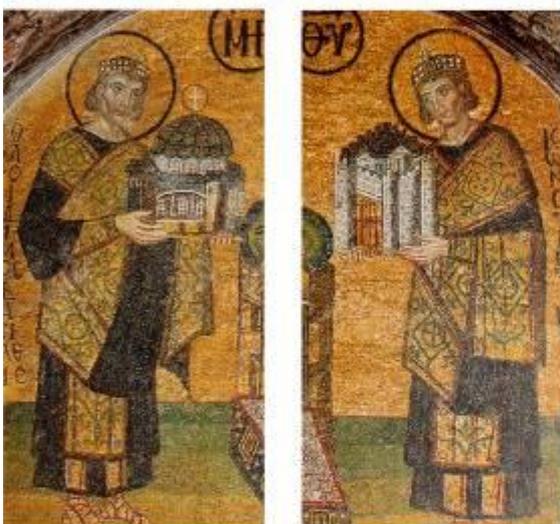
260. 敦煌莫高窟 [Гроти Дуньхуану. Могао] URL:
<https://skypost.ulifestyle.com.hk/article/2204390/敦煌莫高窟#武則天化身#供養人> (дата звернення 21.05.2020)
261. 敦煌莫高窟壁画中 探寻女性唇饰史的艺术脉络 [Дослідження художнього контексту історії жіночого декорування губ у фресках гротів Дуньхуану Могао] 2018. URL: http://www.shuhua08.com/nr.php?a_id=22584&cid=24 (дата звернення 14.06.2020)
262. 什么是敦煌艺术 [Що таке мистецтво Дуньхуану]. 2019. URL:
<https://new.qq.com/omn/20191129/20191129A0639700.html> (дата звернення 25.07.2020)
263. 張騫出使西域的一路風情 [Подорож Чжан Цяня у західні регіони]. 2017. URL: <https://www.getit01.com/p20180517150189276/> (дата звернення 13.03.2019)
264. 敦煌供养人头顶上的桃形冠到底是什么？ [Що саме являє собою корона у формі персика на голові донатора з печер Дуньхуану?]. 2019. URL: <https://www.weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404354502319839720> (дата звернення 20.04.2019)
265. 神游千年，大美敦煌 [Тисяча років поневірянь прекрасного Дуньхуану] . URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/75275290> (дата звернення 13.07.2019)
266. 【神游千年，大美敦煌】北凉-275 窟：敦煌最古老的一窟 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Печера Бейлянґ 275: найстаріша печера в Дуньхуані]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74050485> (дата звернення 10.08.2020)
267. 【神游千年，大美敦煌】北凉-272 窟：供养菩萨们的活泼“舞” [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Печера Бейлянґ 272: жвава танцювальна поза" для Будд]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74064160> (дата звернення 10.08.2020)
268. 【神游千年，大美敦煌】北凉-268 窟：带有希腊化印迹的早期艺术 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Печера Бейлянґ 268: раннє

- мистецтво з елліністичними відбитками]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74076062> (дата звернення 10.08.2020)
269. 敦煌壁画从北凉开始 [Фрески Дуньхуану починаються з Бейляngu]. 2019. URL: <https://new.qq.com/omn/20191104/20191104A0FBGY00.html> (дата звернення 09.08.2020)
270. 【神游千年，大美敦煌】北魏-257 窟【1】窟内各壁绘塑一览 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан.. Північна династія Вей. Печера 257 [1] Список живописних сцен на стінах печери]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74077415> (дата звернення 06.08.2020).
271. 【神游千年，大美敦煌】北魏-257 窟【2】西壁与北壁：佛门弟子壮观出行，堪称天马行空 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Північна династія Вей. Печера 257 [2] Західна стіна і Північна стіна: Учні буддизму вражають, подорожують, що можна назвати небесним конем]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74134122> (дата звернення 06.08.2020).
272. 【神游千年，大美敦煌】北魏-257 窟【4】南壁：高僧守戒连环画，配上一则真实历史故事 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Північна династія Вей. Печера 257 [4] Південна стіна: портрети видатних ченців, що охороняють кільце, супроводжується справжньою історією]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74148858> (дата звернення 07.08.2020).
273. 【神游千年，大美敦煌】北魏-254 窟【1】中心塔柱、阙形龕等窟内形制与边饰纹样 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан.. Печера Північної Вей 254 [1] Форма та межі візерунка центральної колони вежі та ніші печер]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74221966> (дата звернення 07.08.2020).
274. 【神游千年，大美敦煌】北魏-254 窟【5】北壁：难陀出家故事 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан.. Печера Північної Вей 254 [5] Північна стіна: історія Нанди]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74710279> (дата звернення 09.08.2020).

275. 【神游千年，大美敦煌】北魏-248 窟 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Печера Північної Вей 248]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74799235> (дата звернення 09.08.2020).
276. 【神游千年，大美敦煌】北魏-263 窟 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Печера Північної Вей 263]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74841864> (дата звернення 09.08.2020).
277. 【神游千年，大美敦煌】北魏-260 窟 [Печера тисячі Будд, прекрасний Дуньхуан. Печера Північної Вей 260]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74863918> (дата звернення 10.08.2020).
278. 中国古代带饰展 [Виставка старовинних китайських костюмів та прикрас]. URL: http://www.360doc.com/content/16/1011/15/17788473_597611956.shtml (дата звернення 21.08.2020).
279. 「東方羅浮宮」敦煌莫高窟的藝術價值. 2016. [Художня цінністю гротів Дуньхуану]. URL: <https://kknews.cc/culture/zaxog9q.html> (дата звернення 27.05.2020).

ДОДАТОК А. АНАЛІТИЧНІ ТАБЛИЦІ**ТАБЛИЦІ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ****«ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДОНАТОРСЬКОГО ЧИНУ
У РОЗПИСАХ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНУ»**

Візантійська іконографічна
традиція



Зображення імператора Юстиніана
та імператора Костянтина.
Собор Св. Софії. Константинопіль.
532-537 рр.

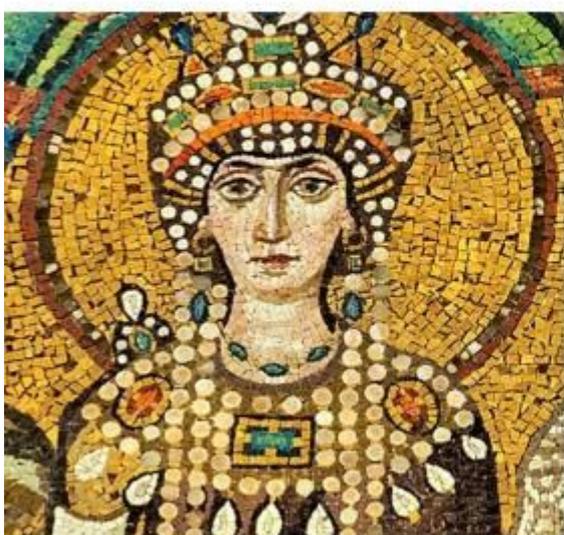
Буддистська іконографічна
традиція



Зображення чоловіків-донаторів
у фресках Дуньхуану. Печера 428.
Період Північної Чжоу. 557-580 рр.

Табл. 2.1. Порівняння візантійської та буддистської іконографічної традиції

Візантійська іконографічна
традиція



Зображення імператриці Феодори.
Базиліка Сан Віталле у Равені.
526-547 рр.

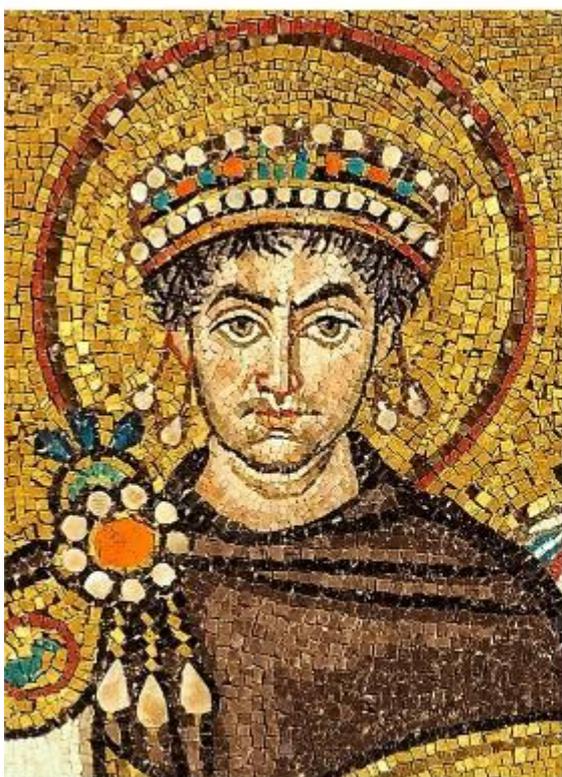
Буддистська іконографічна
традиція



Зображення жінок-донаторів
у фресках Могао. Печера 285.
Період Західної Вей. 535-556 рр.

Табл. 2.2. Порівняння візантійської та буддистської іконографічної традиції

Візантійська іконографічна
традиція



Зображення імператора Юстиніана
та єпископа Максиміана,
Базиліка Сан Віталле у Равені.
526-547 рр.

Буддистська іконографічна
традиція



Зображення чоловіків-донаторів
у фресках Дуньхуану. Печера 285.
Період Західної Вей. 535-556 рр.

Табл. 2.3. Порівняння візантійської та буддистської іконографічної традиції

Зображення донаторів
у Західних Балканах



Святі Королі Стефан Урош II,
Стефан Драгутін з дружиною
Катериною. Церква Св. Ахиллія
Арил'є. Сербія. 1296 р.

Ктиторські портрети
у Східних Балканах



Зображення Десислави та Калояна
Боянська церква.
Софія. Болгарія. XIII ст.



Зображення донатора С. Душана.
Монастир Високі Дечани.
Косово. Сербія. 1327 р.



Ктитор Родивой з родиною та
метрополіт Клевит. Кремиківський
монастир. Болгарія. XV ст.

Табл. 2.4. Порівняння іконографічної традиції Західних та Східних Балкан

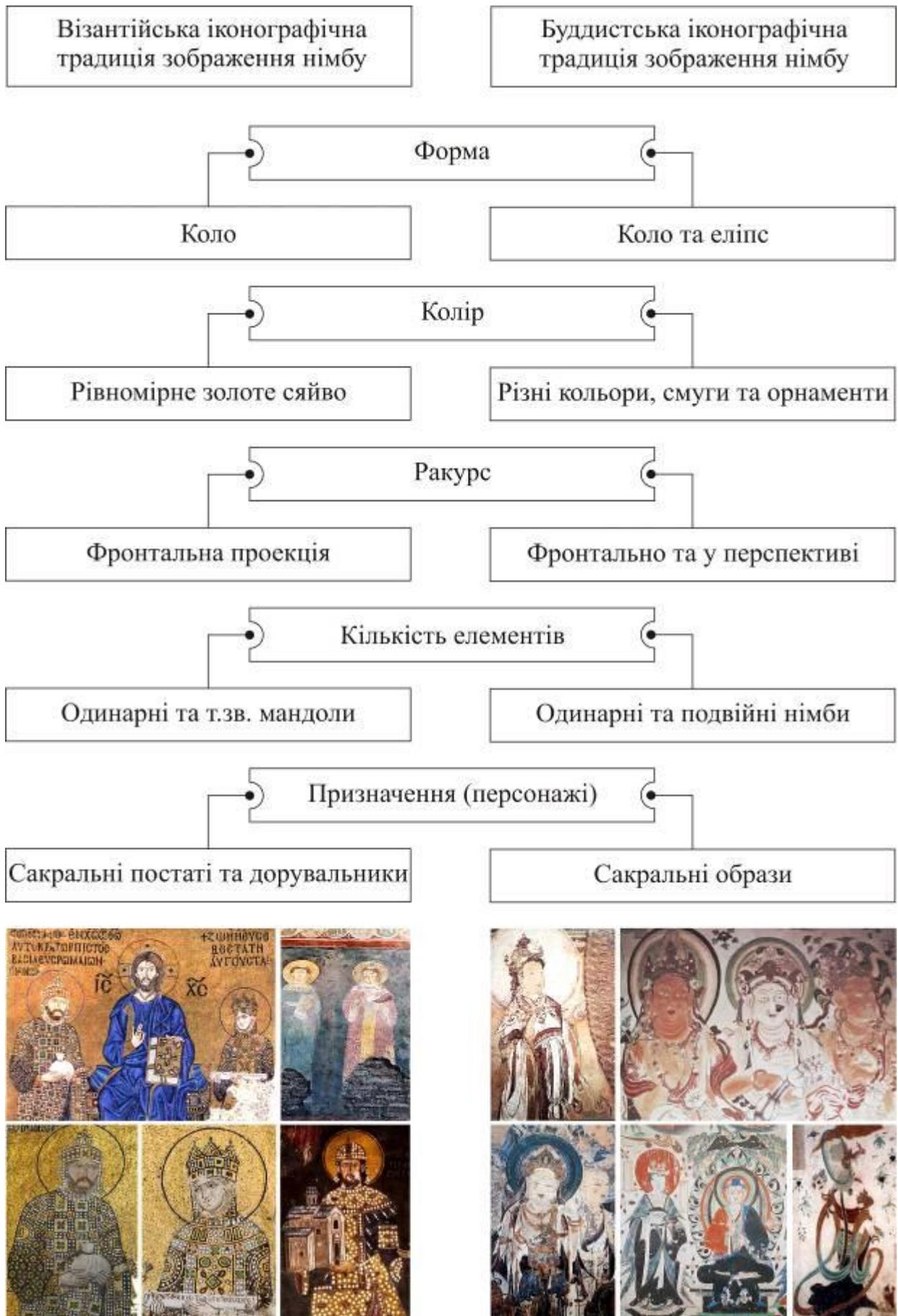


Табл. 2.5. Порівняння візантійської та буддистської традиції зображення німбів

ТАБЛИЦІ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

**«ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДОНАТОРСЬКОГО ПОРТРЕТУ:
ЕТАПИ РОЗВИТКУ, ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИКА»**



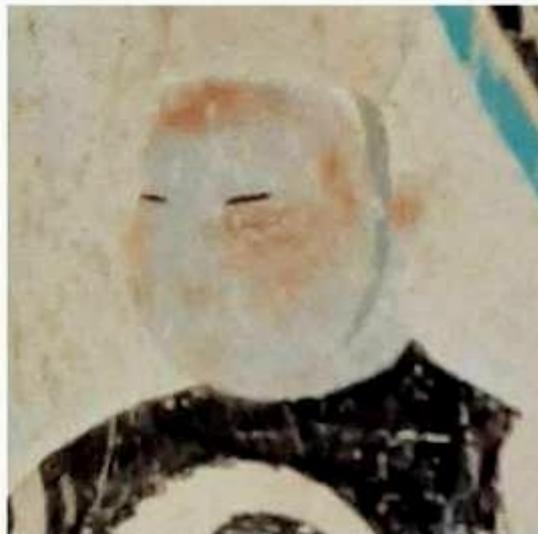
«Радісний» тип очей



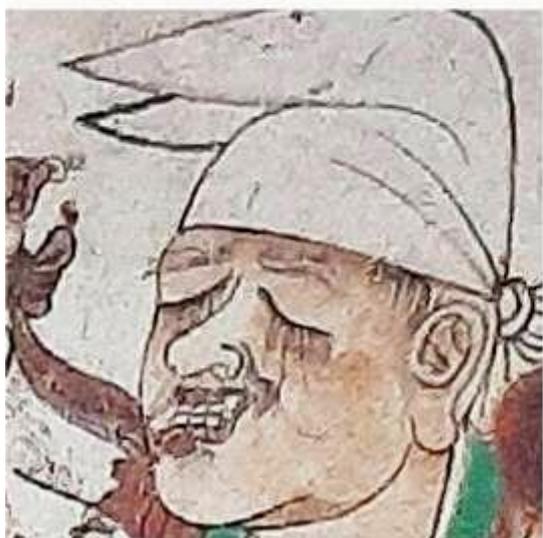
«Сердитий» тип очей



«Замислений» тип очей



«Добрий» тип очей



«Сумний» тип очей

Табл. 3.1. Типи очей у стінописних зображеннях гrotів Дуньхуану

Історичний період	Номера печер	Національно-етнічні риси	Культурні ознаки	Соціальний типаж	Композиція	Стилістика	Приклади
Північна Лян (397-439)	267-272, 275	Представники західних регіонів (уйгурці)	Схематичне зображення донаторів у національних уйгурських костюмах (хотанці, турфанці)	Представники аристократії: королі, вельможі та їхня свита	Портрети малі та розміщені у декілька горизонтальних рядах у нижньому регістрі стінопису	Зображення фігур на західний манер - проба моделювання об'єму у поєднанні з лінійністю. Лінії мають приривчастий характер та підкреслюють складки одягу	
		Представники центральних регіонів (ханці)	Схематичне зображення донаторів у національних китайських костюмах	Представники аристократії: королі, вельможі та їхня свита	Портрети малі та розміщені у декілька рядків у нижньому регістрі стінопису	Площинне зображення фігур - рівномірне зафарбовування у поєднанні з широкими мазками, що формують тіні. Світлі ліній-мазки приривчасто окреслюють контур фігур	
Північна Вей (439-534)	251, 254, 257, 259, 260, 263, 265, 487	Представники центральних регіонів (ханці)	Схематичне зображення донаторів у національних китайських костюмах	Представники духовництва та аристократи зі світою	Портрети малі та розміщені горизонтальними рядами у нижньому регістрі стінопису	Площинна манера у зображенні фігур. Тонкі лінії рівномірно окреслюють контур фігур	
Західна Вей (535-556)	246-249, 285, 286, 288, 431, 435, 437	Представники південних регіонів Китаю	Схематичне зображення донаторів у костюмах, притаманних центральній та південній частині країни	Представники духовництва та аристократи зі світою	Портрети невеликого розміру та розміщені рядами у нижньому регістрі стінопису	Застосування техніки лінійного малюнку. У сакральних мотивах лінії товсті, а у світських сюжетах лінії тонкі та рівномірно окреслюють контур фігур	

Табл. 3.2. Розвиток донаторського портрету у гротах Дуньхуану

Історичний період	Номера печер	Національно-етнічні риси	Культурні ознаки	Соціальний типаж	Композиція	Стилістика	Приклади
Північна Чжоу (557-580)	250, 290, 294, 296-299, 301, 428, 430, 438-440, 442, 461	Представники центральних регіонів Китаю (ханці)	Схематичне зображення донаторів у національних китайських костюмах	Представники аристократії зі світою, зображення слуг та рабів, портрети буддистських ченців, зображення воєначальників та воїнів	Портрети малі та розміщені у декілька горизонтальних рядів у нижньому регістрі стінопису. Всі фігури повернені обличчям в бік образу Будди	Поєднання стилів центральних регіонів та інокультурних впливів. Лінійний графічний малюнок та прагнення до об'ємного моделювання фігур. Однак ще присутня площинність	
Династія Суй (581-618)	56, 59, 62-64, 206, 253, 255, 262, 266, 274, 276-280, 284, 292, 293, 295, 302-305, 311-317, 388, 389, 393, 394, 396-398, 401-407, 410-414, 416-427, 430, 433, 434, 436, 451, 453, 455, 485	Представники центральних регіонів Китаю (ханці)	Зображення донаторів у костюмах, що відповідають як традиціям центральних регіонів, так і відображали культуру сусідніх країн	Представники аристократії зі світою, зображення слуг та рабів, портрети буддистських ченців, зображення жінок-жертводавців	Портрети малі та розміщені у декілька горизонтальних рядів у нижньому регістрі стінопису. Всі фігури повернені обличчям в бік образу Будди. Кількість портретів донаторів зростає. Фігури слуг менші за розміром, ніж постаті вельмож	Застосування лінійного малюнку у портретах донаторів. Пропорції тіла людини не натуралістичні. Зображення стилізовані - витягнуті по-вертикалі	
Рання Тан (618-704)	57, 60, 68, 71, 77, 96, 202-205, 209, 210-213, 220, 242, 244, 280, 283, 287, 321, 322, 328, 329, 331-335, 338-342, 371-373, 375, 381, 386, 390, 392	Поміж постатей жертводавців були зображені ханці, сяньбей, турфанці, уйгури, козахи та тибетці	Донатори зображувались у власних традиційних костюмах (відповідно до національності)	Представники аристократії зі світою, іноземні послі, портрети чиновників, буддистських ченців, знатних жінок-жертводавців та зображення слуг і рабів	Портрети збільшуються у розмірі та розміщуються як у нижньому регістрі стінопису, так і в центральній частині стіни. З'являються масштабні портрети та групові зображення	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями. Рівень індивідуалізації та деталізації у передачі образів досягає розквіту	

Табл. 3.3. Розвиток донаторського портрету у гротах Дуньхуану

Історичний період	Номера печер	Національно-етнічні риси	Культурні ознаки	Соціальний типаж	Композиція	Стилістика	Приклади
Висока Тан (704-780)	23, 26, 28, 31-34, 39, 41, 42, 44-52, 66, 74, 75, 79, 80, 91, 101, 103, 109, 113, 115-117, 119, 120-126, 129, 130, 148, 162, 164-166, 170-172, 175, 176, 180, 182, 185, 194, 199, 208, 214-219, 225, 264, 319, 320, 323, 374, 384, 387, 444-446, 458, 460, 482, 484, 490	Поміж постатей жертводавців були зображені ханці, сяньбей, турфанці, уйгури, козахи та тибетці	Донатори зображувались у власних традиційних костюмах (відповідно до національності) до яких входять: одяг, взуття, головні убори, прикраси, атрибути	Представники аристократії зі свитою, іноземні послы, портрети чиновників, буддистських ченців, знатних жінок-жертводавців та зображення слуг і рабів	Портрети збільшуються у розмірі та розміщуються як у нижньому регістрі стінопису, так і в центральній частині стіни. З'являються масштабні портрети та групові зображення	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями Рівень індивідуалізації та деталізації у передачі образів на високому рівні	
Середня Тан (781-847)	21, 92, 93, 112, 133-135, 153-155, 157-159, 179, 186, 188, 191, 197, 200-202, 222, 231, 236-238, 240, 258, 357-361, 365, 369, 370, 447, 469, 471, 472, 474, 475, 478, 479	Серед портретів донаторів переважали зображення тибетців	Жертводавці зображувались у традиційних тибетських костюмах до яких входять: одяг, головні убори, взуття, прикраси, атрибути	Представники аристократії зі свитою, портрети чиновників, буддистських ченців, знатних жінок-жертводавців та зображення слуг і рабів, які супроводжували вельмож	Портрети великого масштабу займають нижню частину стіни основного залу та розміщуються у середній частині стін коридору	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями. Рівень індивідуалізації та деталізації у передачі образів на високому рівні У портретах присутня передача емоційного стану людини	

Табл. 3.4. Розвиток донаторського портрету у гротах Дуньхуану

Історичний період	Номера печер	Національно-етнічні риси	Культурні ознаки	Соціальний типаж	Композиція	Стилістика	Приклади
Пізня Тан (848-906)	8-10, 12-14, 16-20, 24, 54, 82, 85, 94, 102, 104-107, 111, 114, 127, 128, 132, 138, 139, 141, 144, 145, 147, 150, 156, 160, 161, 163, 167, 168, 173, 177, 181, 183, 184, 190, 192, 193, 195, 196, 198, 221, 227, 232, 241, 336, 337, 343, 459, 470, 473	Серед портретів донаторів переважали зображення тибетців	Жертводавці зображувались у традиційних тибетських костюмах, до яких входять: одяг, головні убори, взуття, прикраси, атрибути	Представники аристократії зі свитою, іноземні послы, портрети чиновників, буддистських ченців, знатних жінок-жертводавців	Портрети не великого розміру займають одну горизонтальну смугу у нижньому регістрі стіни основного залу, а великі портрети, які розмішуються у середній частині стін коридору	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями. Рівень індивідуалізації та деталізації у передачі образів на високому рівні	
Період П'яти Династій (906-923)	4-6, 22, 36, 40, 53, 61, 72, 78, 86, 90, 98-100, 108, 137, 146, 187, 226, 261, 300, 342, 346, 362, 385, 391, 440, 441, 468, 469, 476	Поміж зображень жертводавців переважали портрети уйгурців (хотанців і турфанців) та ханців	Донатори зображувались у традиційних уйгурських та ханських костюмах, до яких входять: одяг, головні убори, взуття, прикраси, атрибути	Представники аристократії зі свитою, іноземні монарші особи та послы, портрети чиновників, буддистських ченців, знатних жінок-жертводавців у супроводі служниць	Портрети середнього розміру займають одну горизонтальну смугу у нижньому регістрі стінопису в основному залі, а великі портрети розмішуються у середній частині стін коридору З'являються сімейні портрети	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями. Рівень індивідуалізації та деталізації у передачі образів на високому рівні	

Табл. 3.5. Розвиток донаторського портрету у гротах Дуньхуану

Історичний період	Номера печер	Національно-етнічні риси	Культурні ознаки	Соціальний типаж	Композиція	Стилістика	Приклади
Династія Сун (960-1035)	7, 15, 25, 34, 35, 55, 58, 65, 67, 73, 76, 89, 94, 118, 130, 136, 152, 170, 174, 178, 189, 230, 235, 243, 256, 264, 289, 355, 364, 368, 376, 377, 427, 431, 443, 444, 449, 452, 454, 456, 457, 467, 478	Серед портретів донаторів переважали зображення ханців та уйгурців (хотанців)	Жертводавці зображувались у традиційних ханських та уйгурських костюмах, до яких входять: одяг, головні убори, взуття, прикраси, атрибути	Представники вищого духовництва, аристократи зі світою, іноземні монарші особи та послы, портрети чиновників, знатних жінок-жертводавців у супроводі служниць.	Портрети не великого розміру займають одну горизонтальну смугу у нижньому регістрі стінопису основного залу, а великі портрети розміщуються у середній частині стін коридору	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями. Рівень індивідуалізації та деталізації у передачі образів на високому рівні	
Період Західної Ся (1036-1226)	6, 16, 27, 29, 30, 37, 38, 69, 70, 78, 81, 83, 84, 87, 88, 97, 140, 142, 151, 164, 165, 169, 206, 207, 223, 224, 229, 233, 234 та інші	Поміж зображень жертводавців переважали портрети тангутців та ханців	Жертводавці зображались у традиційних ханських та тангутських костюмах, до яких входять: одяг, головні убори, взуття, прикраси, атрибути	Представники аристократії зі світою, буддистські ченці, портрети чиновників, знатних жінок-жертводавців	Розміщення донаторських портретів у середній частині стін основного залу, в коридорі та невеликих фігур над дверним проталом	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями. Високий рівень індивідуалізації	
Династія Юань (1227-1368)	1-3, 95, 149, 462-465, 477	Поміж зображень жертводавців переважали портрети монголів та ханців	Жертводавці зображувались у традиційних монгольських та ханських костюмах, до яких входять: одяг, головні убори, взуття, прикраси, атрибути	Представники духовництва та аристократії зі світою, портрети чиновників.	Розміщення донаторських портретів у середній частині стін основного залу, в коридорі та невеликих фігур над дверним проталом	Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з роботою кольорової плями Високий рівень індивідуалізації Площинність	

Табл. 3.6. Розвиток донаторського портрету у гротах Дуньхуану

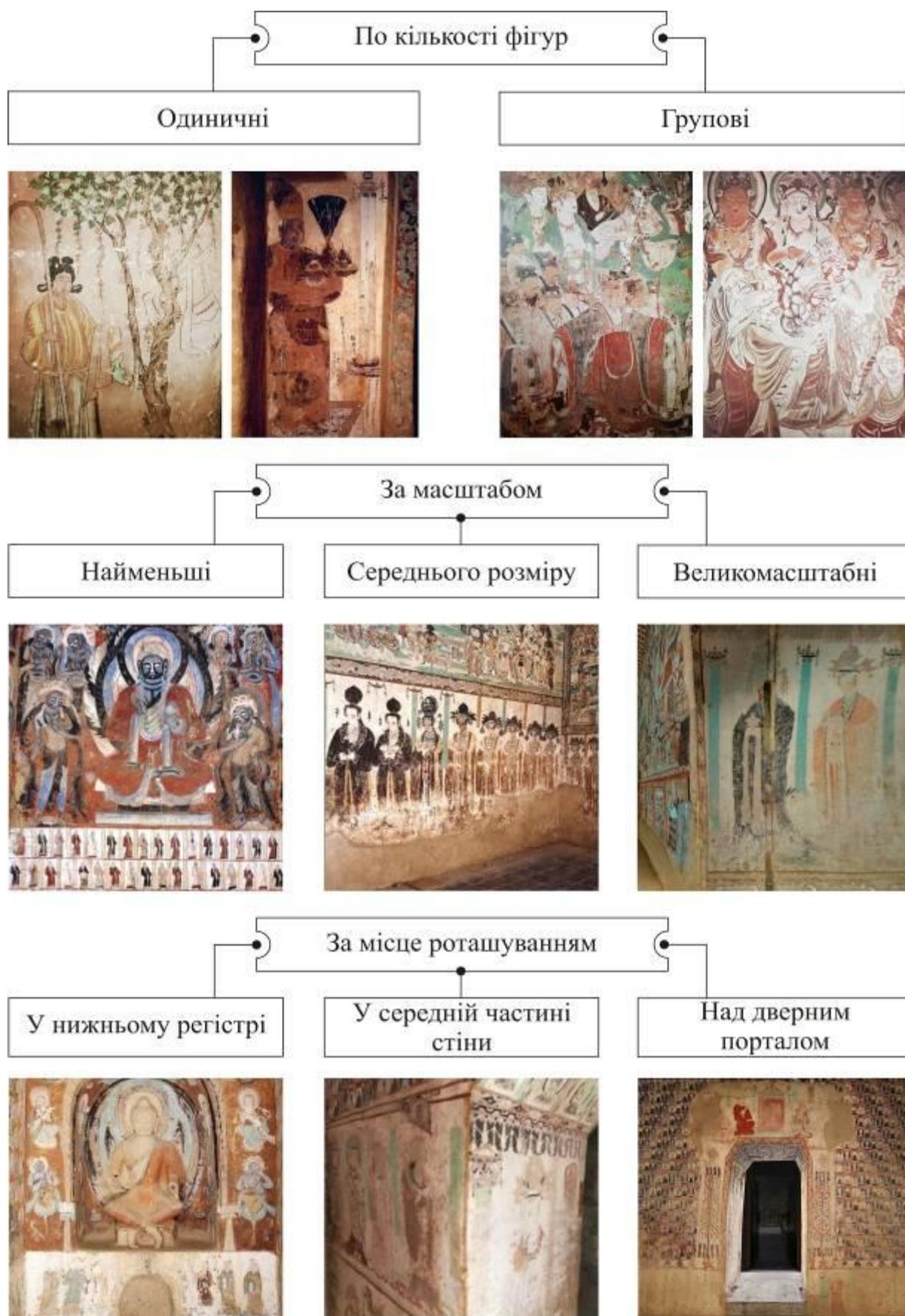


Табл. 3.7. Класифікація донаторських портретів у печерах Дуньхуану за структурно-композиційними ознаками

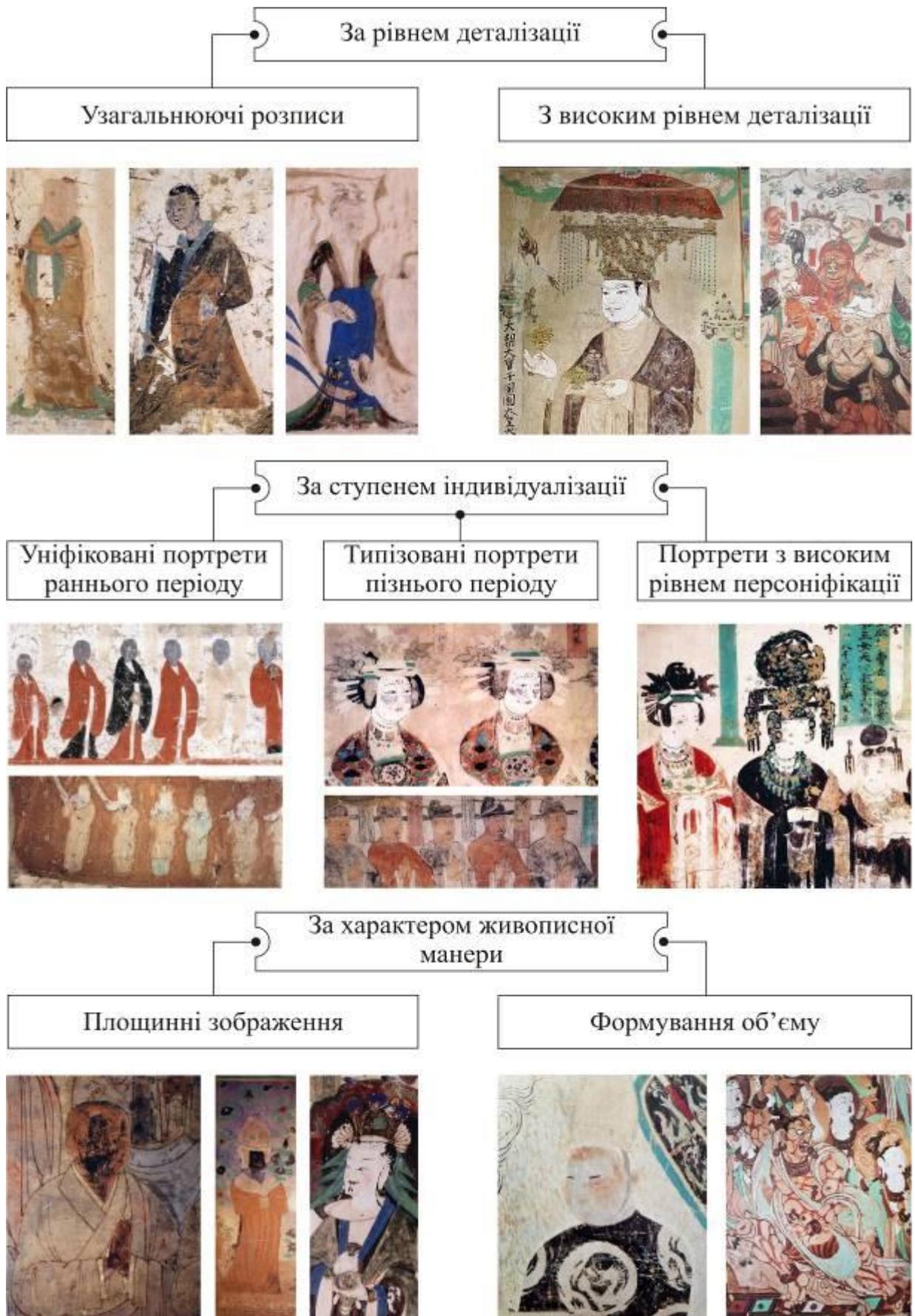


Табл. 3.8. Класифікація донаторських портретів у печерах Дуньхуану за іконографічними та формально-стилістичними ознаками

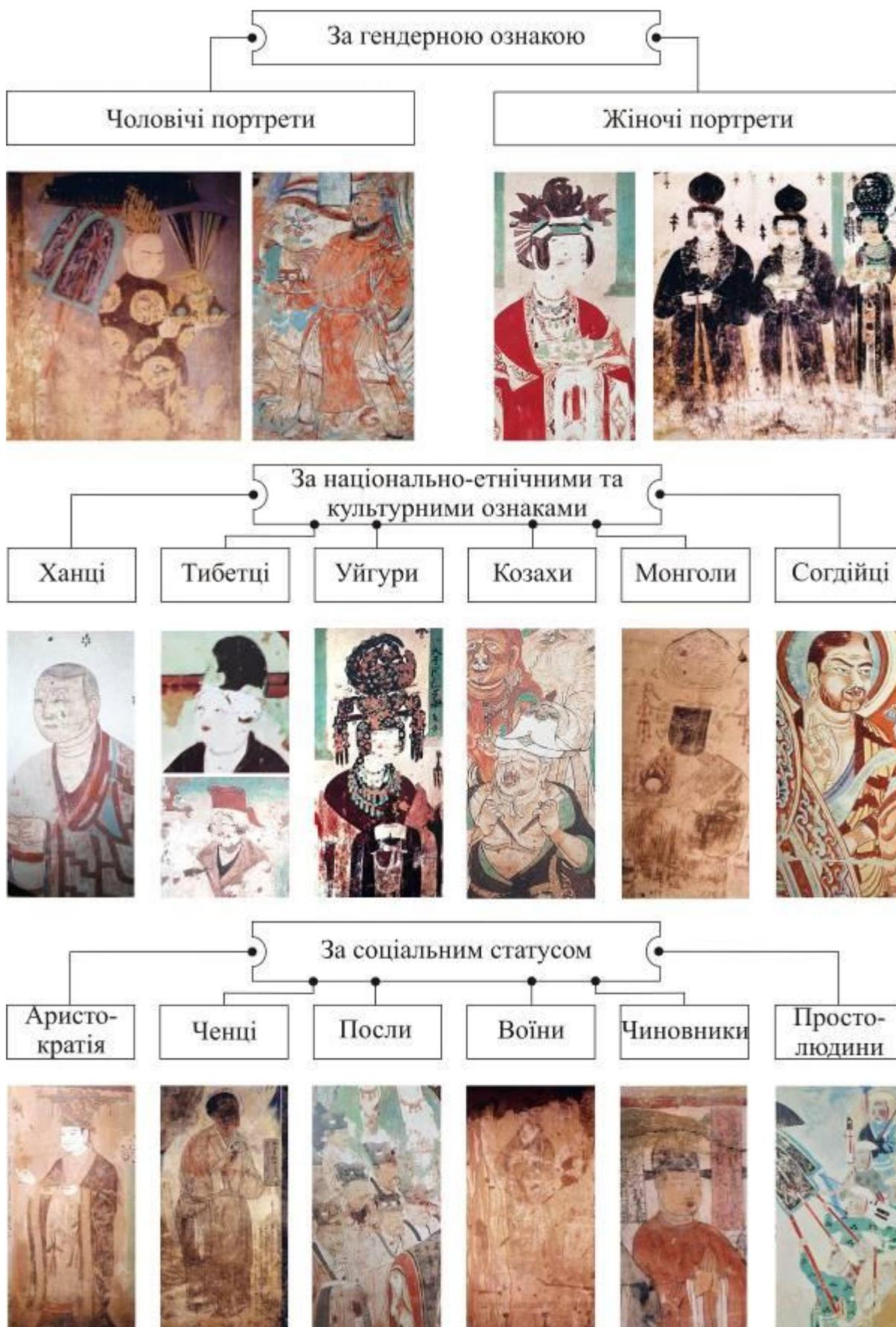
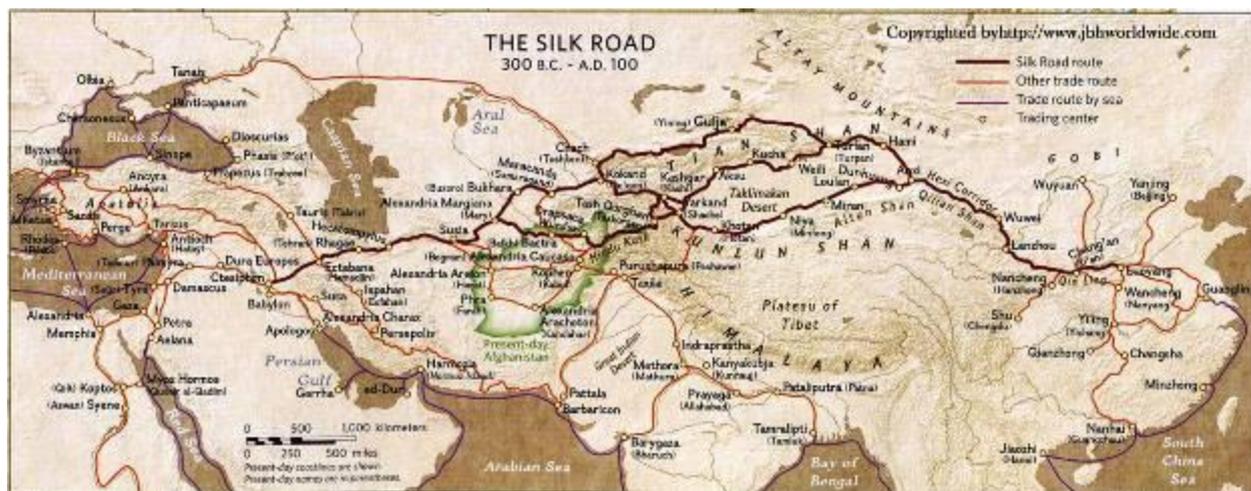


Табл. 3.9. Класифікація донаторських портретів у печерах Дуньхуану за культурно-соціальними ознаками

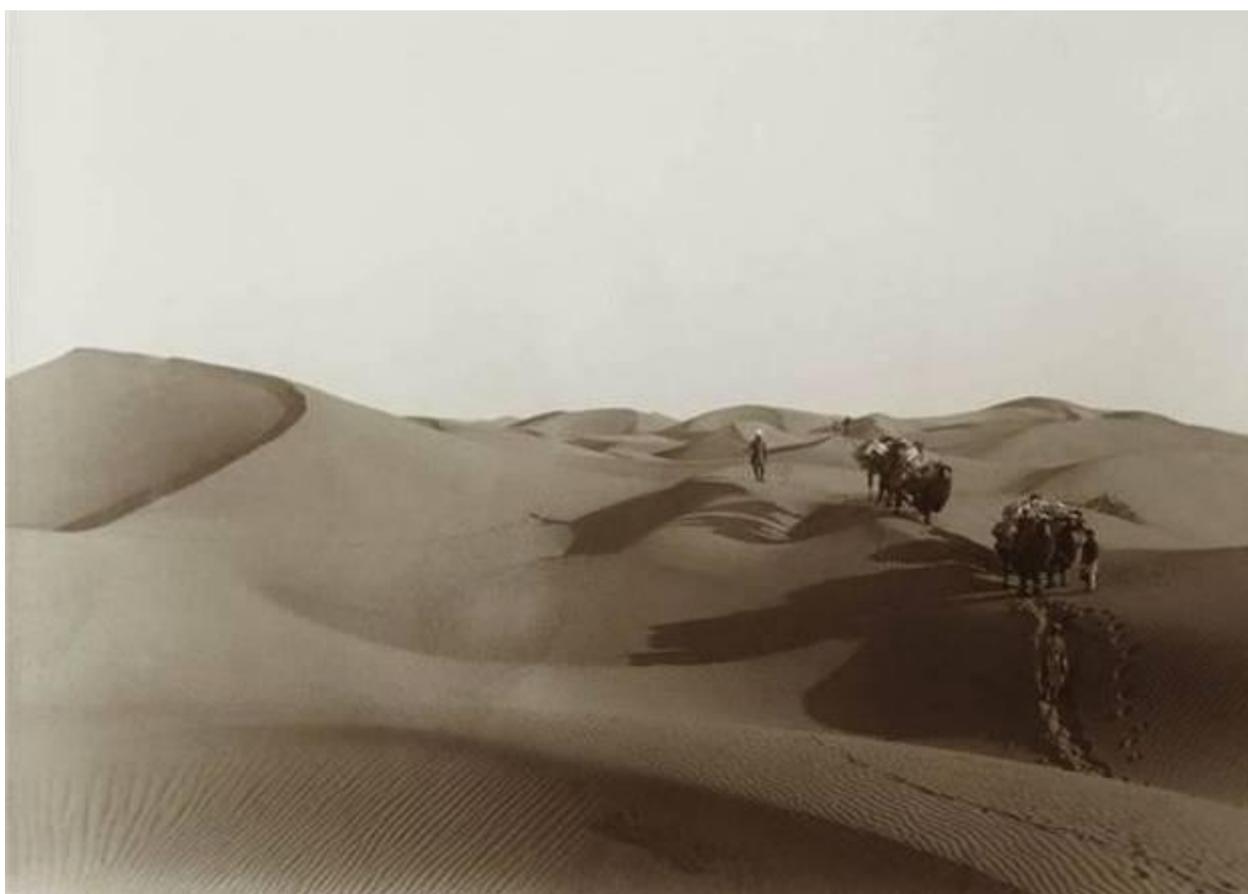
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

«ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ»



Іл. 1.1. Карта Великого шовкового шляху (300 р. до н.е. – 100 р. н.е.)



Іл. 1.2. Перехід через пустелю Такла-Макан. 1910-ті рр.



Іл. 1.3. Даоський монах Ван Юаньлу, який у 1900 р. у печері № 17 знайшов старовинні манускрипти



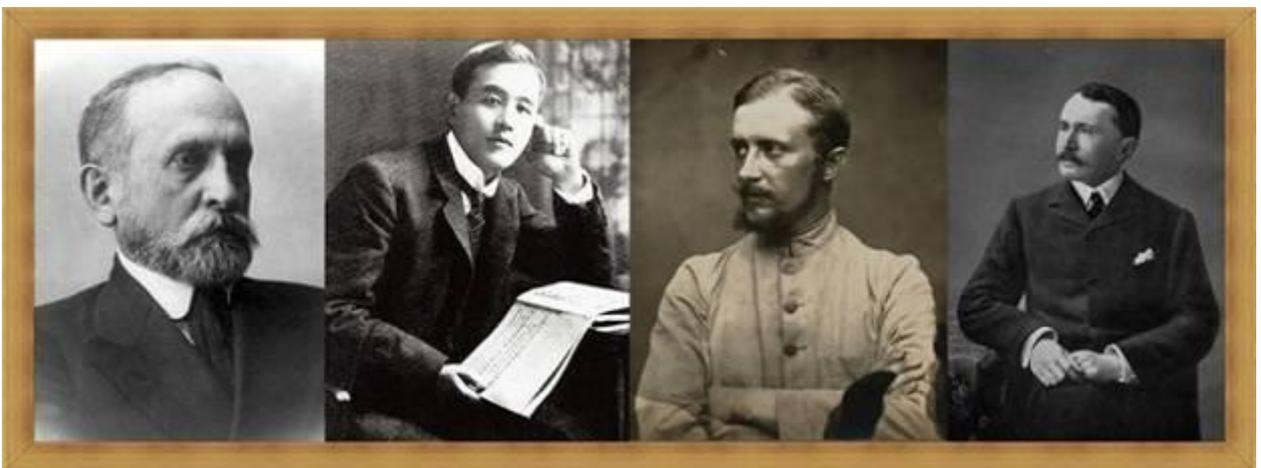
Іл. 1.4. Учасники Другої Російської Туркестанської експедиції С.Ф. Ольденбурга в гостях у російського консула в Чугучаке В.В. Долбежева: Є.А. Долбежева, В.В. Долбежев, С.Ф. Ольденбург, С.В. Біргенберг, С.М. Дубін, Б.Ф. Ромберг, Н.А. Смірнов. 1914 р.

А.

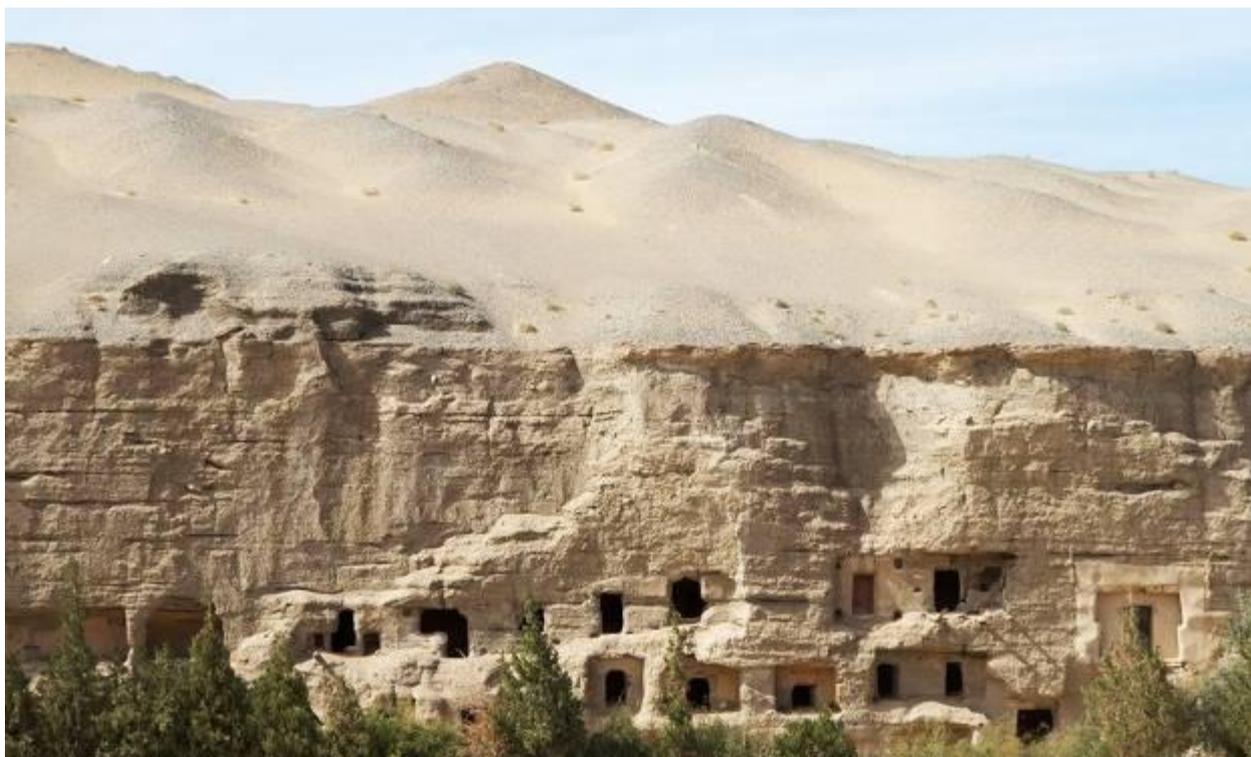
Б.

В.

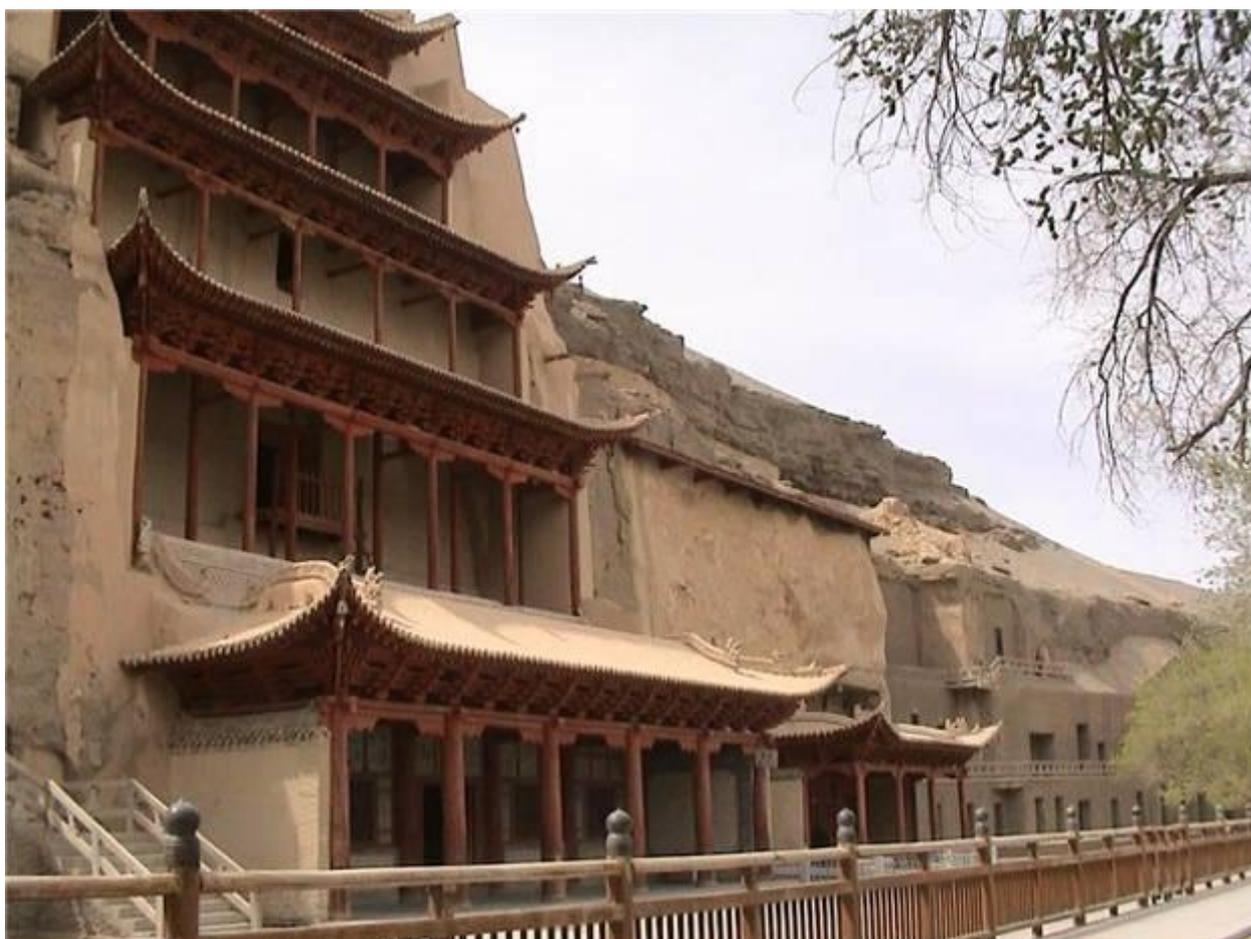
Г.



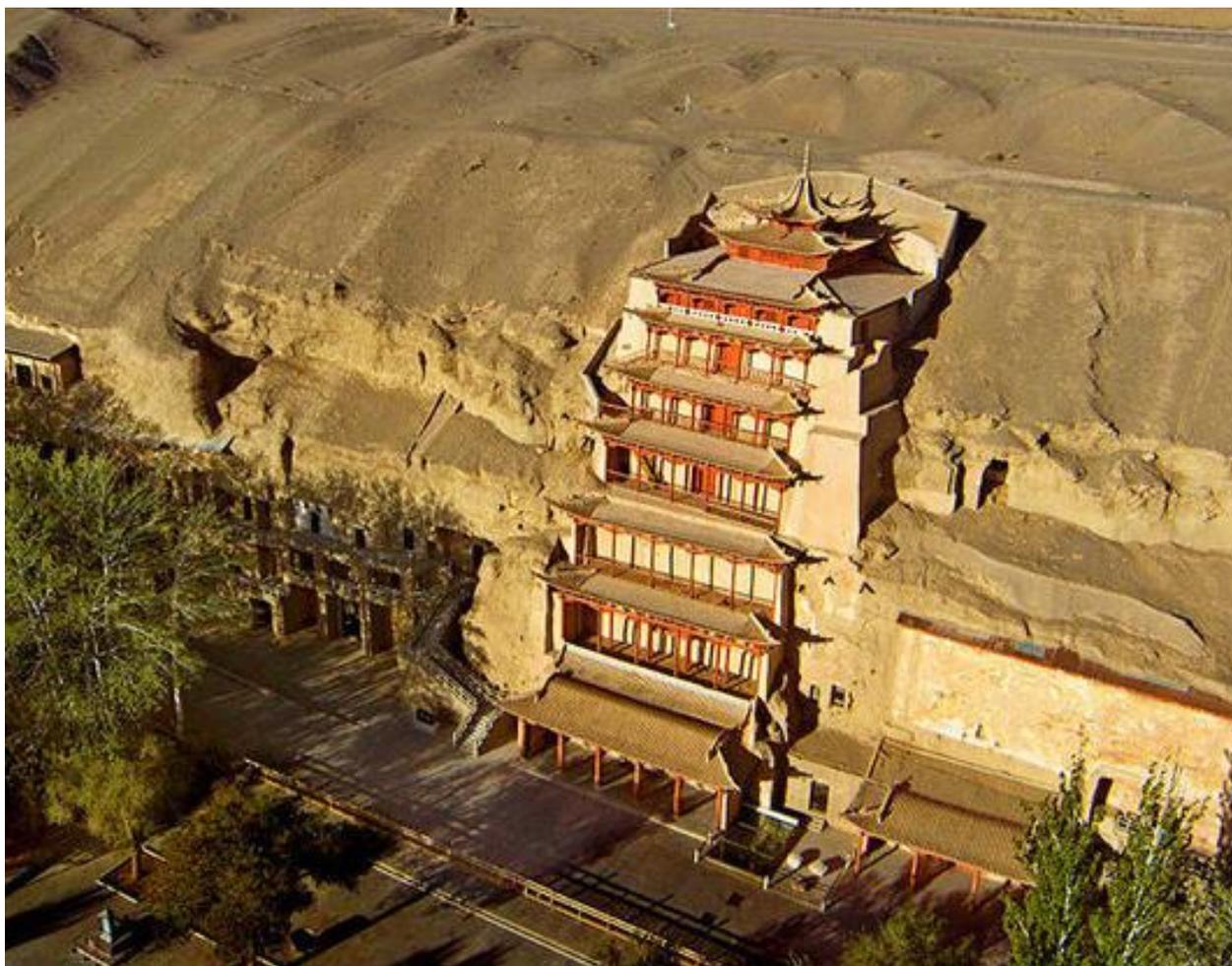
Іл. 1.5. Дослідники печер Дуньхуану.
А. С.Ф. Ольденбург; Б. О. Кодзуї;
В. П. Пелліо; Г. М.А. Стейн



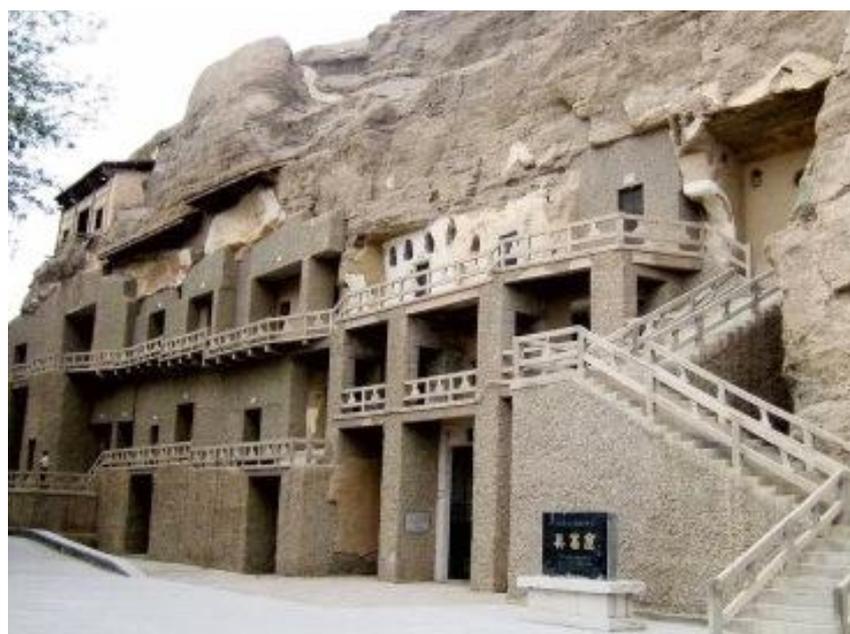
Іл. 1.6. Храмовий комплекс печер Дуньхуану



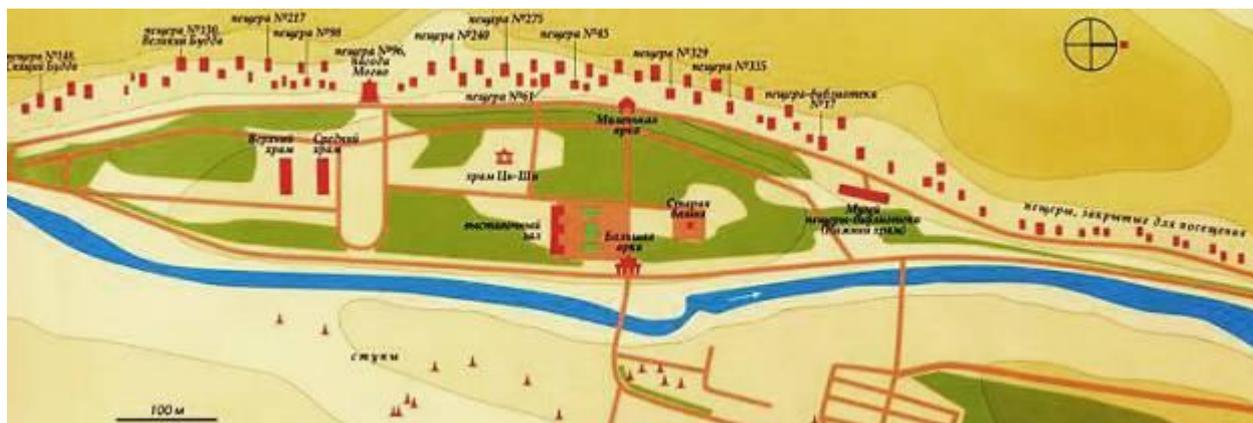
Іл. 1.7. Головний вхід у печери Могао



Іл. 1.8. Головний вхід у печери Могао



Іл. 1.9. Вхід до печер Дуньхуану



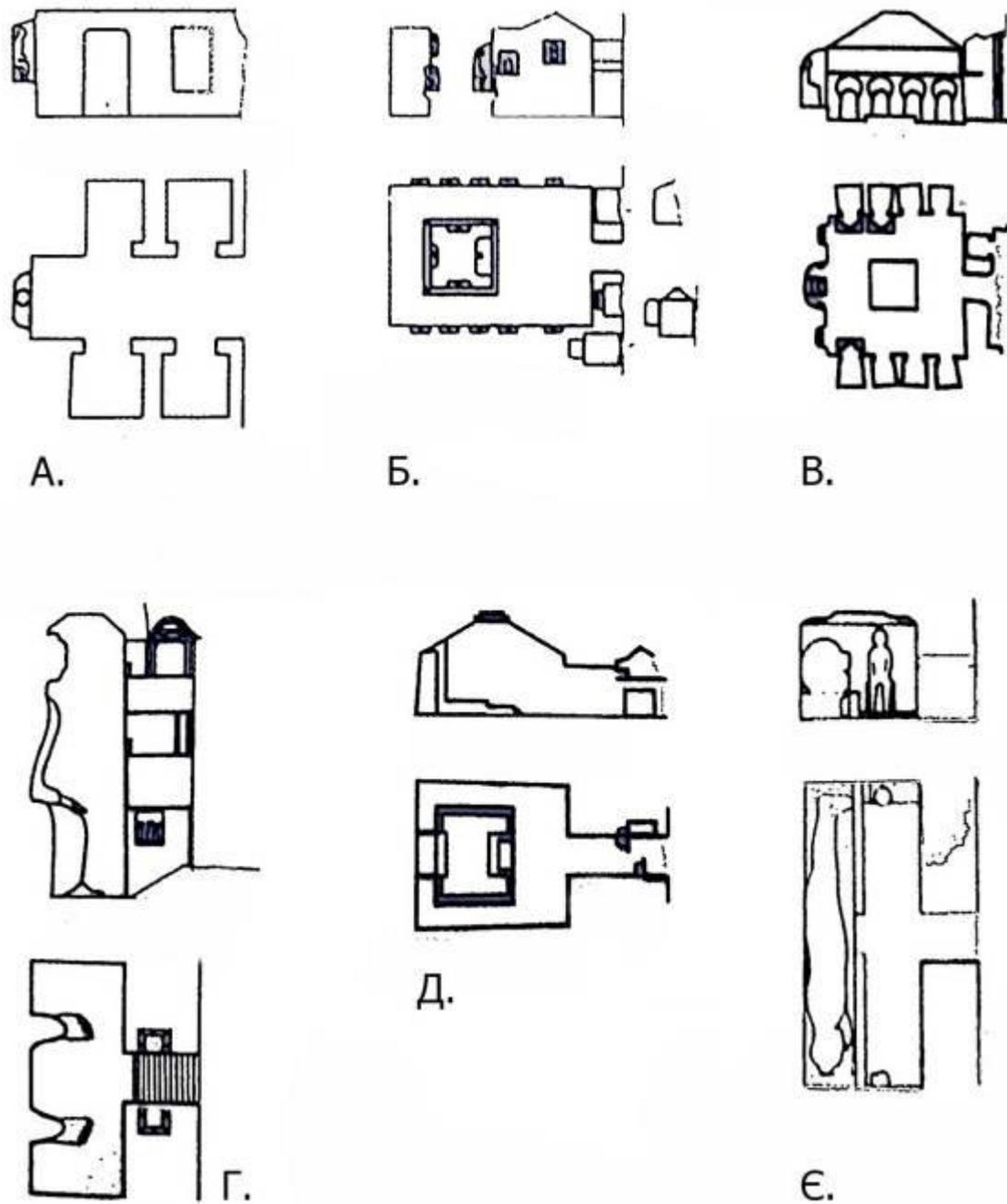
Іл. 1.10. План розташування печер Дуньхуану



Іл. 1.11. Схематичне зображення розміщення печер буддистського монастиря Дуньхуану

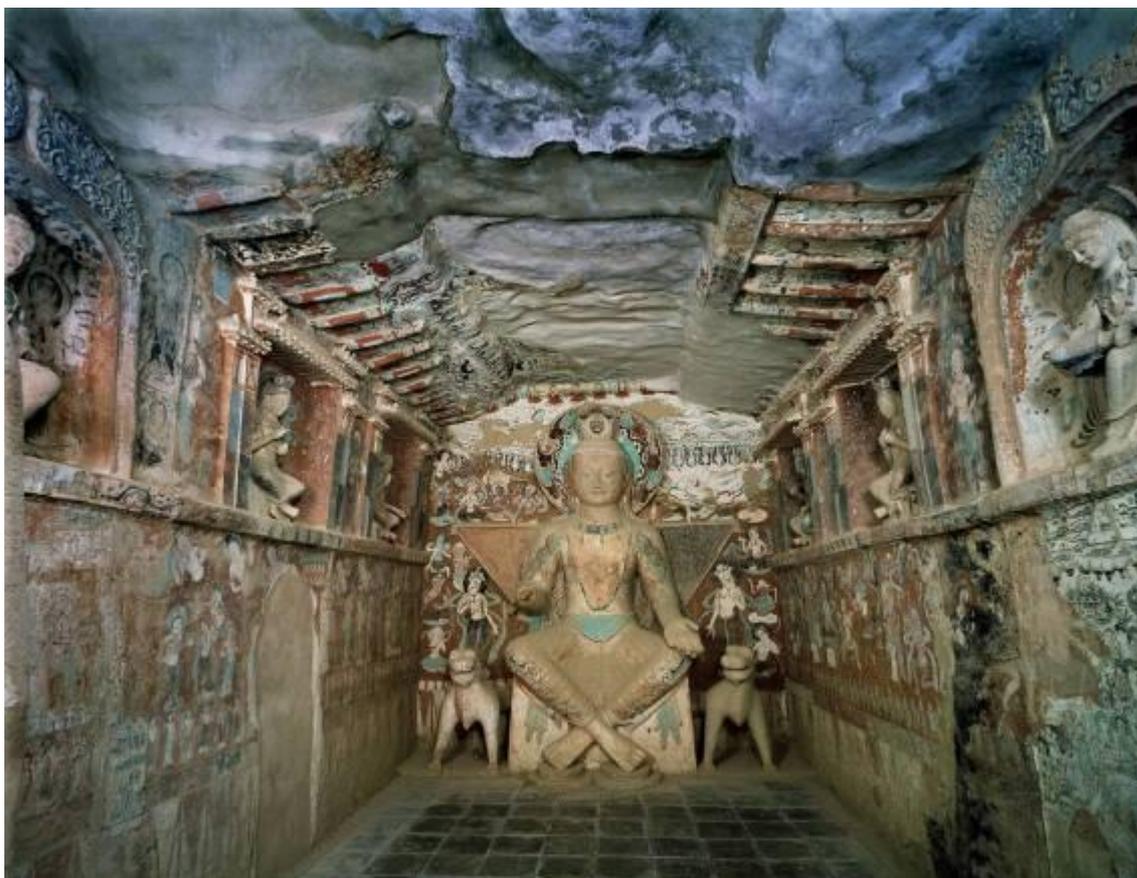
ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

**«ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДОНАТОРСЬКОГО ЧИНУ
У РОЗПИСАХ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНУ»**

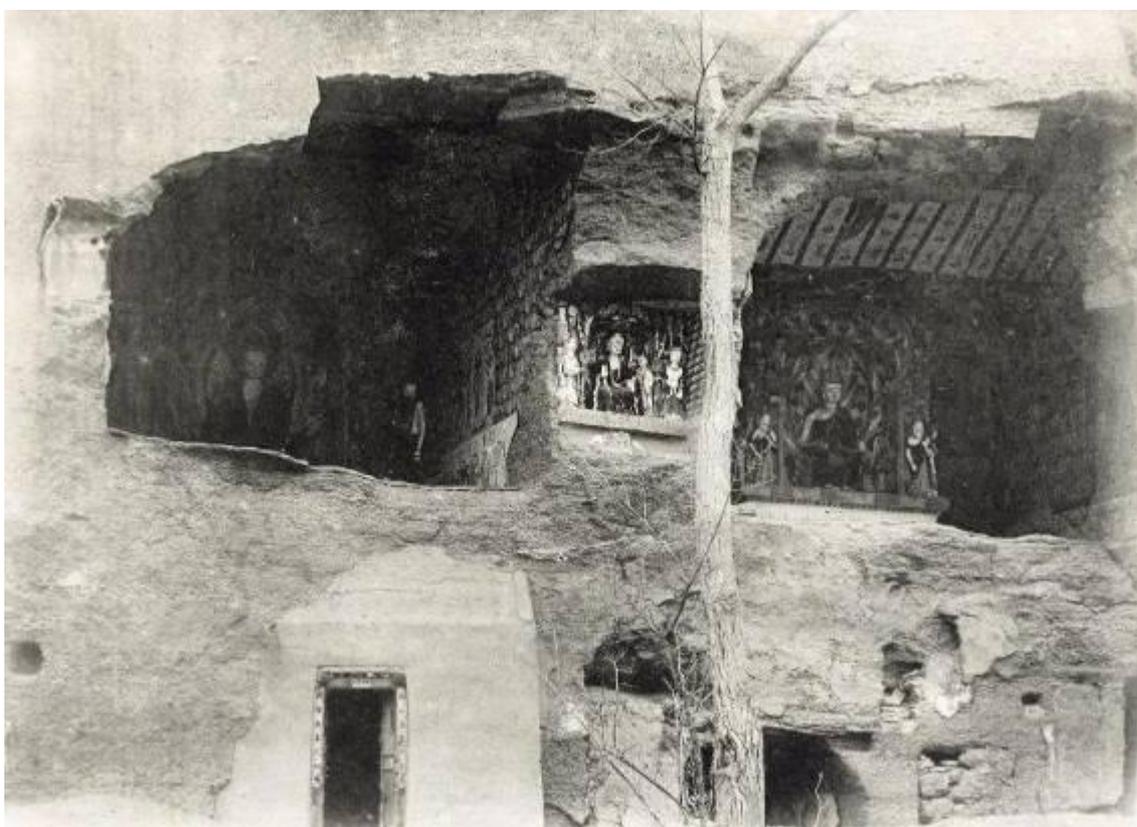


Іл. 2.1. Схематичні креслення печер храмового комплексу Дуньхуана:

- А. План та розріз печери для медитації;
- Б. План та розріз печери з об'ємним вітарем (ступою);
- В. План та розріз печери з усіченою пірамідальною стелею;
- Г. План та розріз печери з великою статуєю Будди;
- Д. План та розріз печери з центральним вітарем;
- Є. План та розріз печери нірвани.



Іл. 2.2. Печера № 268. Період Північної Лян. Печера для медитації



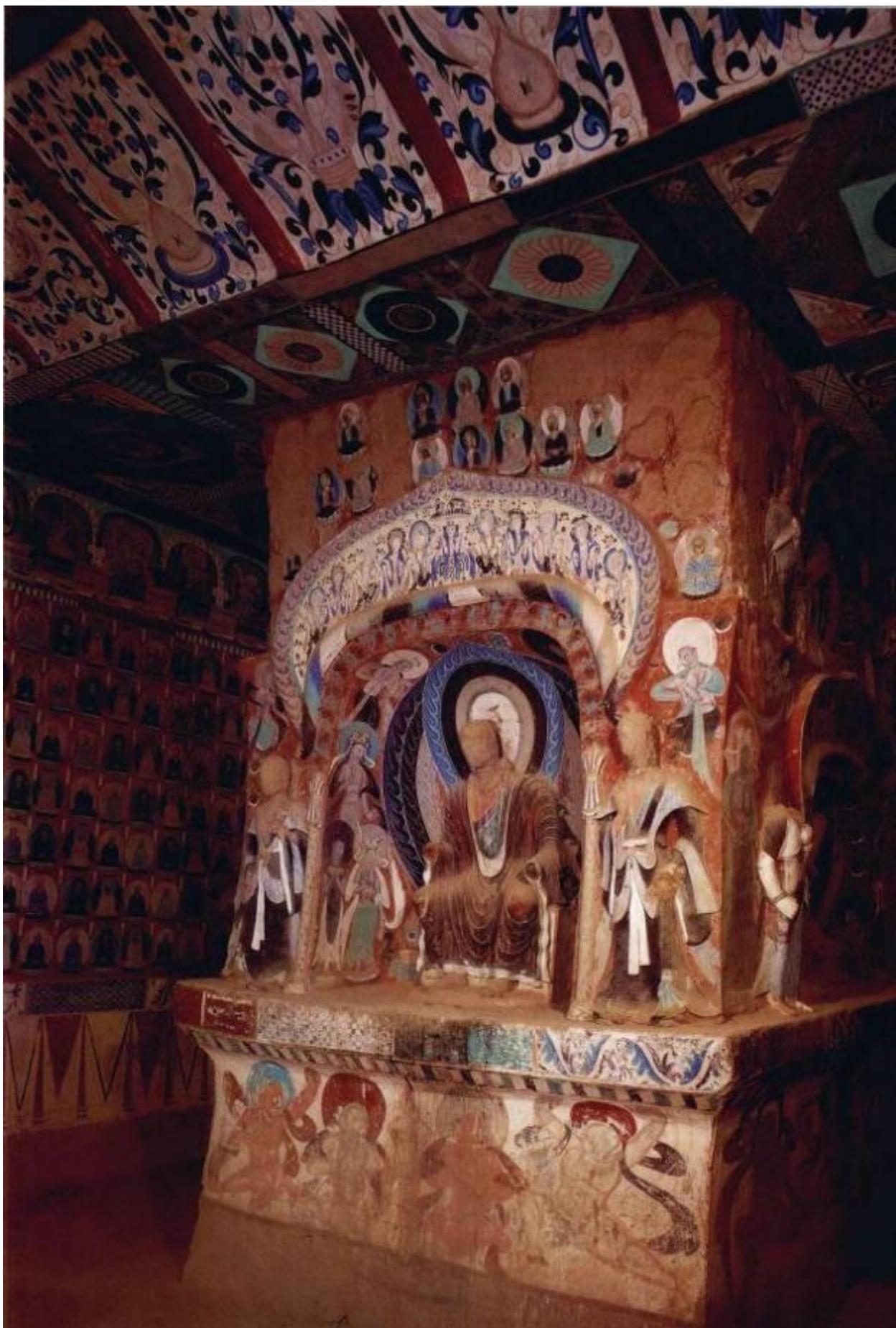
Іл. 2.3. Археологічні розкопки печери № 251. Період Північної Вей



Іл. 2.4. Печера № 251. Печера з об'ємним віттарем. Період Північної Вей



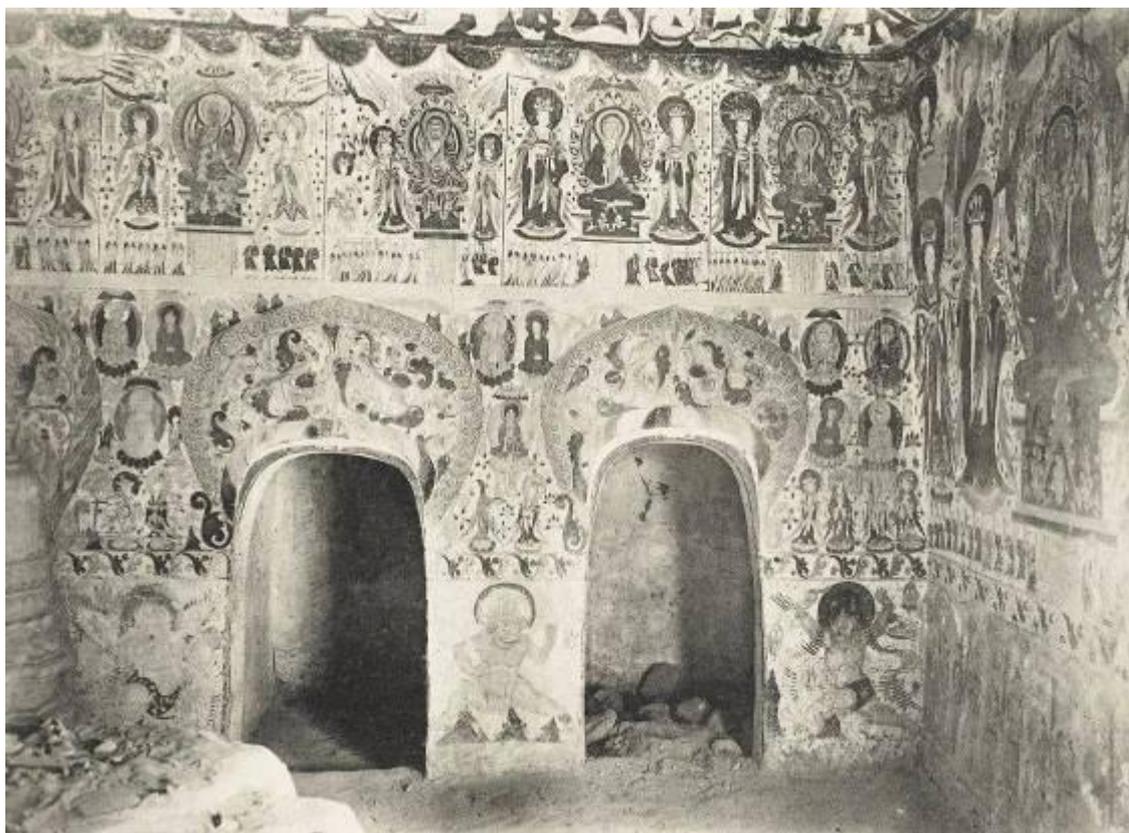
Іл. 2.5. Печера № 248. Період Північної Вей. Печера з об'ємним вітарем



Іл. 2.6. Печера № 432. Період Північної Вей. Печера з об'ємним вітарем



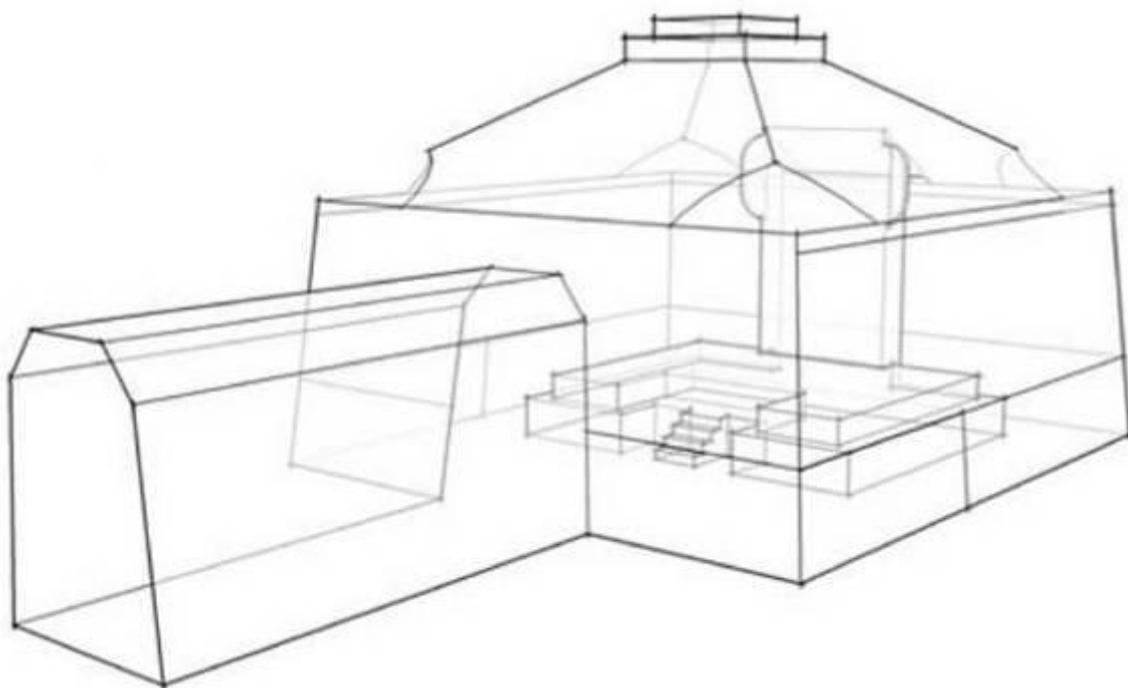
Іл. 2.7. Печера № 428. Період Північної Чжоу



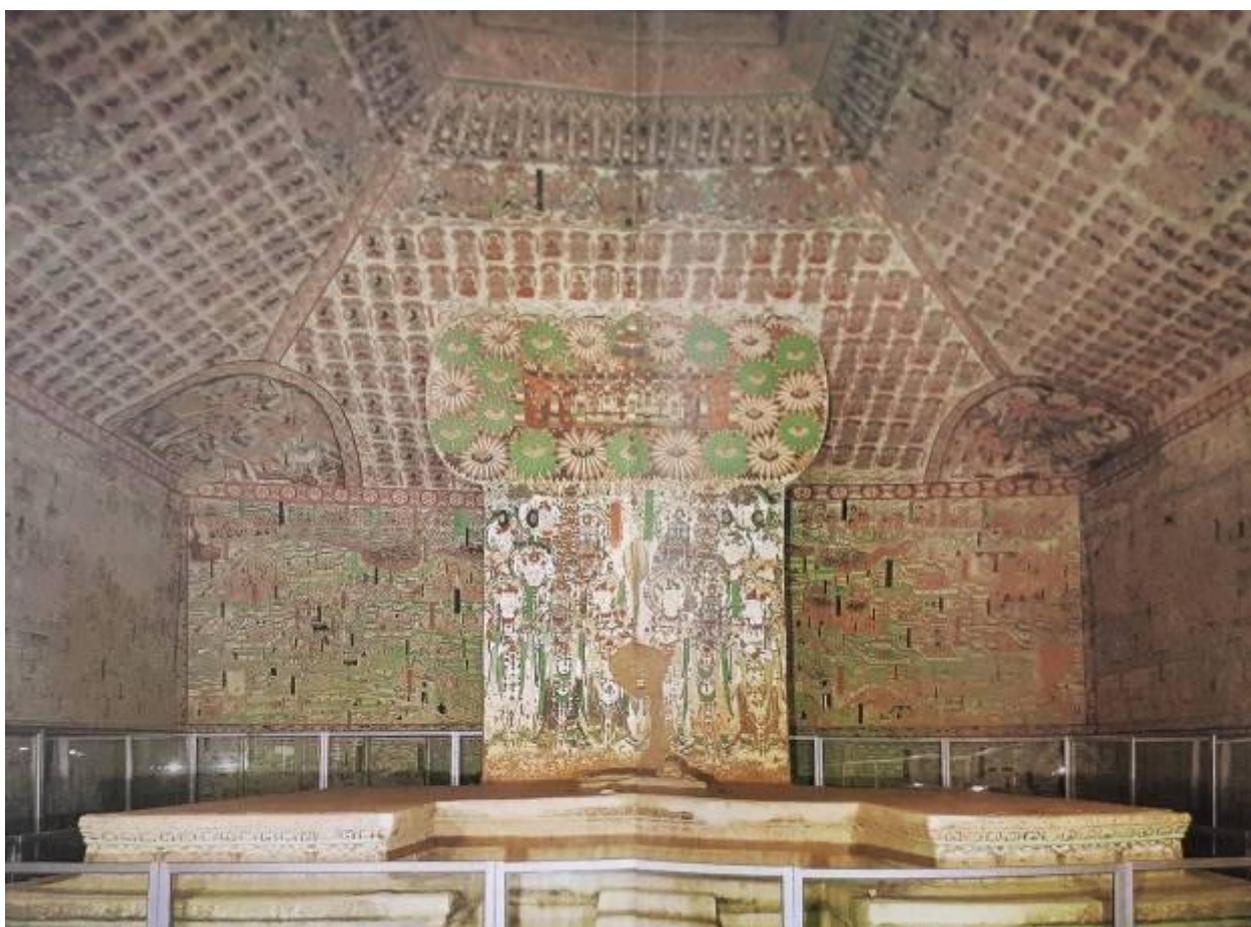
Іл. 2.8. Археологічні розкопки печери № 285. Період Західної Вей.
На розписах представлено різноманіття сакральних сюжетів



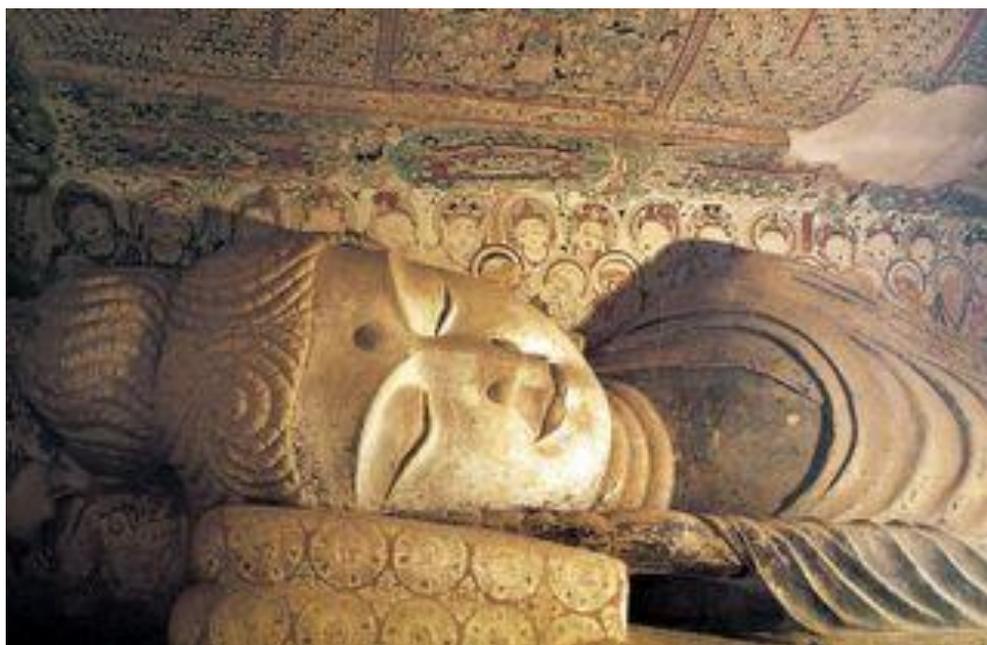
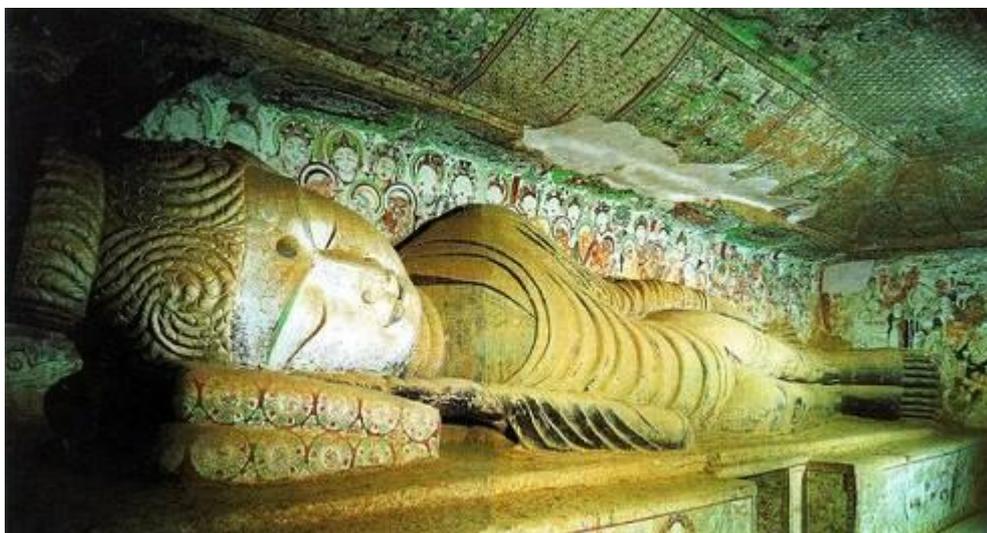
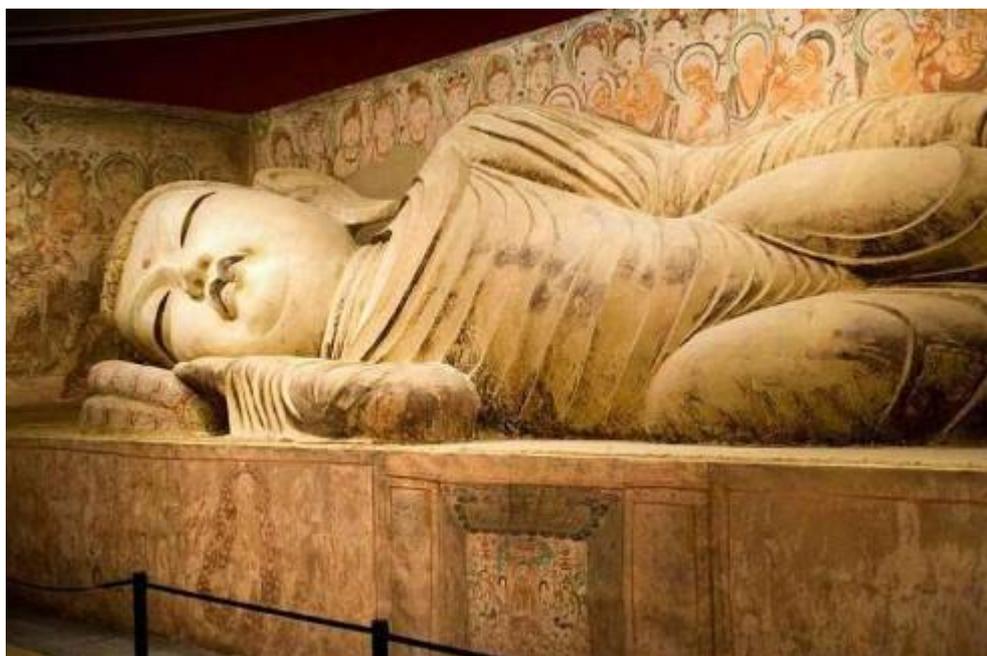
Іл. 2.9. Печера № 285. Печера з усіченою пірамідальною стелею



Іл. 2.10. Печера № 61. Період П'яти Династій. Схема печери із центральним вівтарем



Іл. 2.11. Печера № 61. Період П'яти Династій



Іл. 2.12. Печера № 158. Печера нірвани. Період Середньої Тан



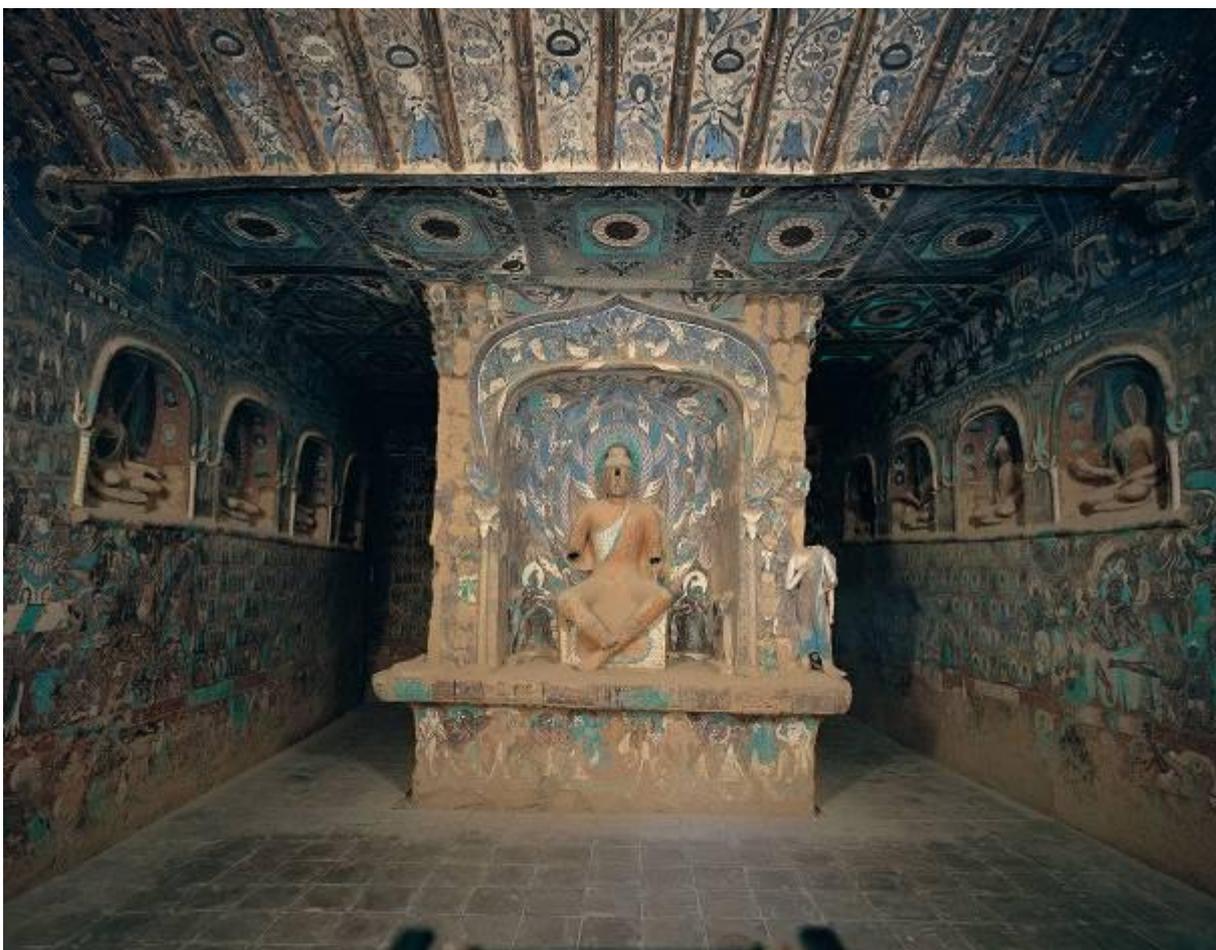
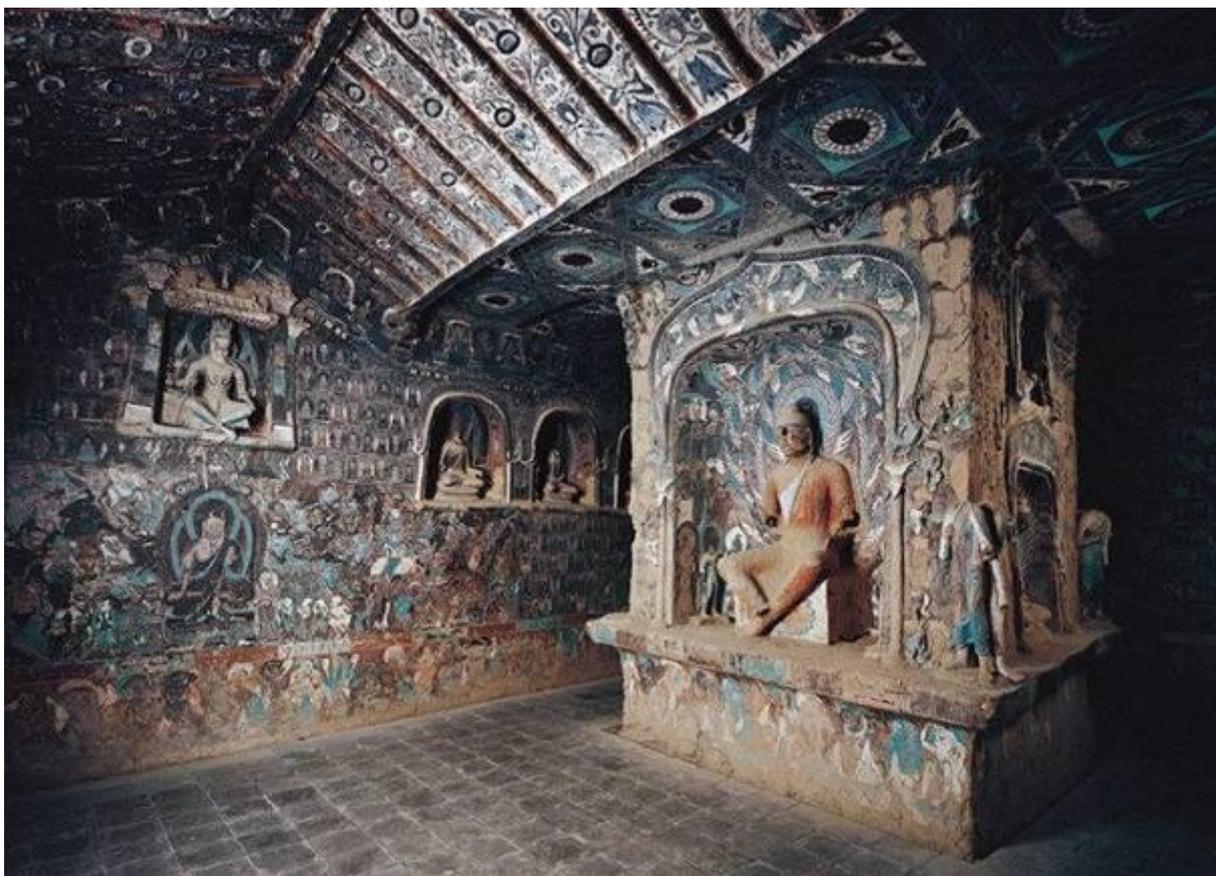
Іл. 2.13. Печера № 148. Печера нирвани. Період Високої Тан



Іл. 2.14. Печера № 96. Період Ранньої Тан. Печера із великою статуєю Будди



Іл. 2.15. Печера № 130. Печера із великою статуєю Будди



Іл. 2.16. Печера № 254. Період Північної Вей



Іл. 2.17. Печера № 285. Період Західної Вей



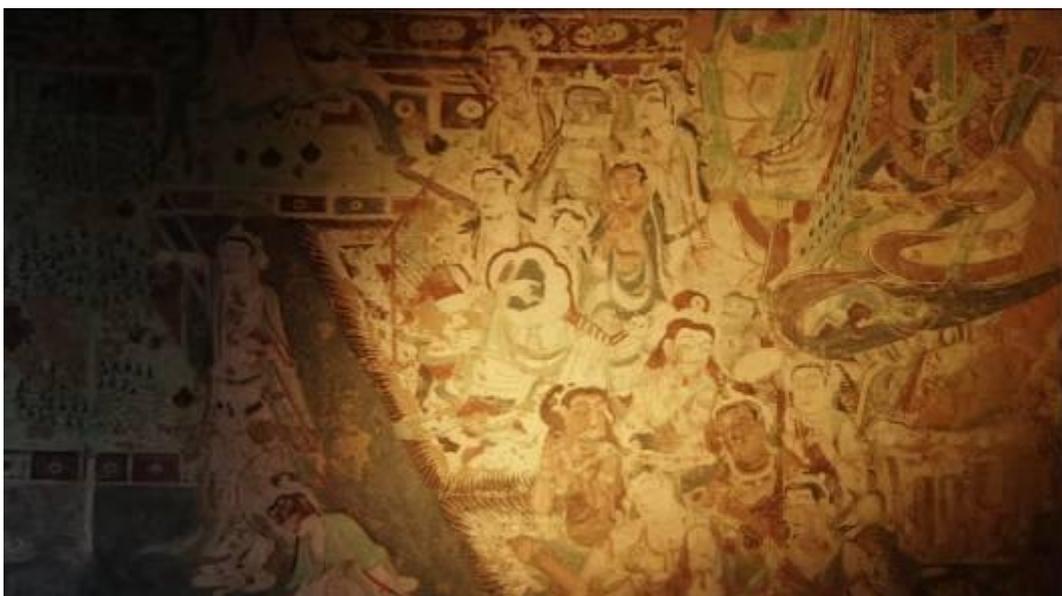
Іл. 2.18. Печера № 305. Фрагмент розпису. Летючі апсари



Іл. 2.19. Печера № 305. Період династії Суй



Іл. 2.20. Печера № 322. Період Ранньої Тан



Іл. 2.21. Печера № 209. Період Ранньої Тан



Іл. 2.22. Печера № 172. Період Високої Тан



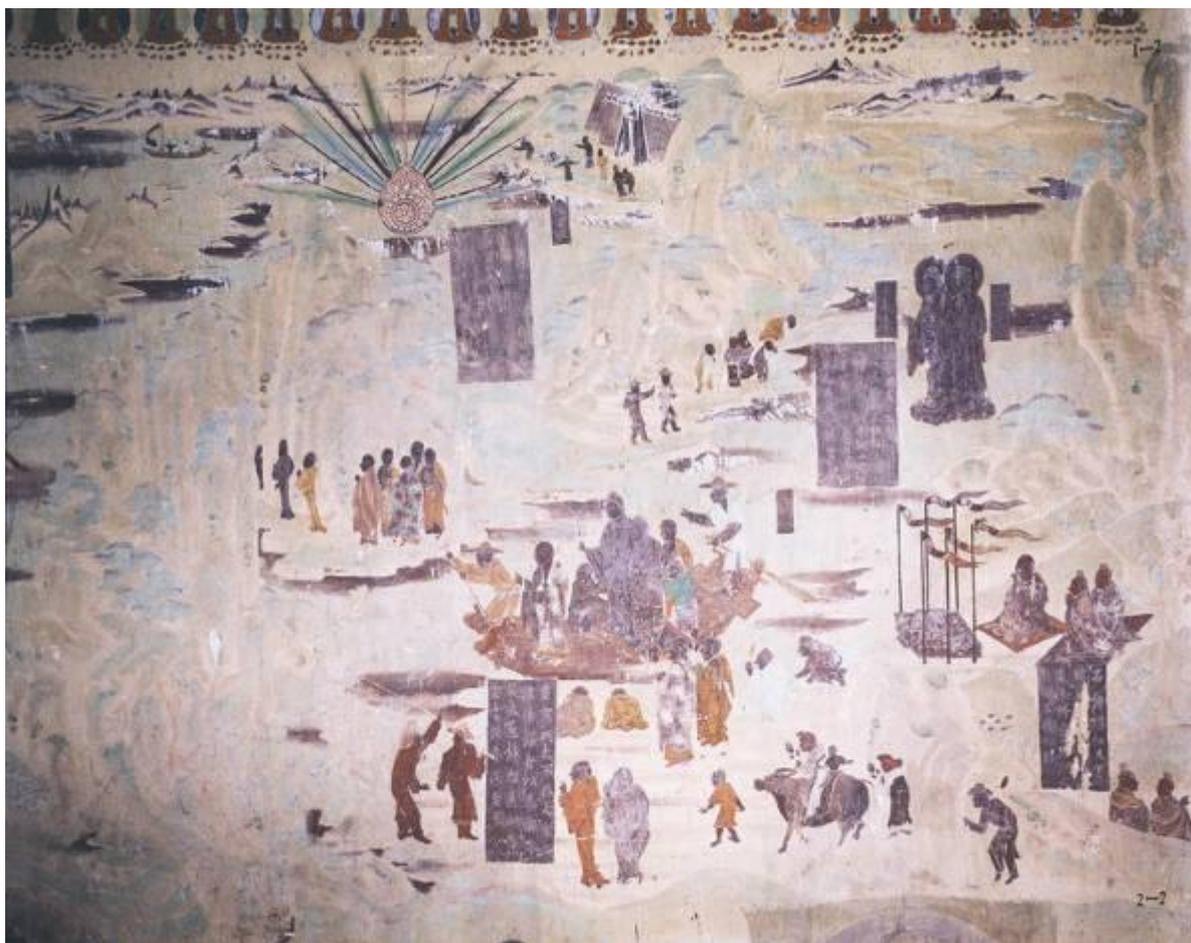
Іл. 2.23. Печера № 217. Період Високої Тан



Іл. 2.24. Печера № 428. Будда у нірвані. Період Північної Чжоу



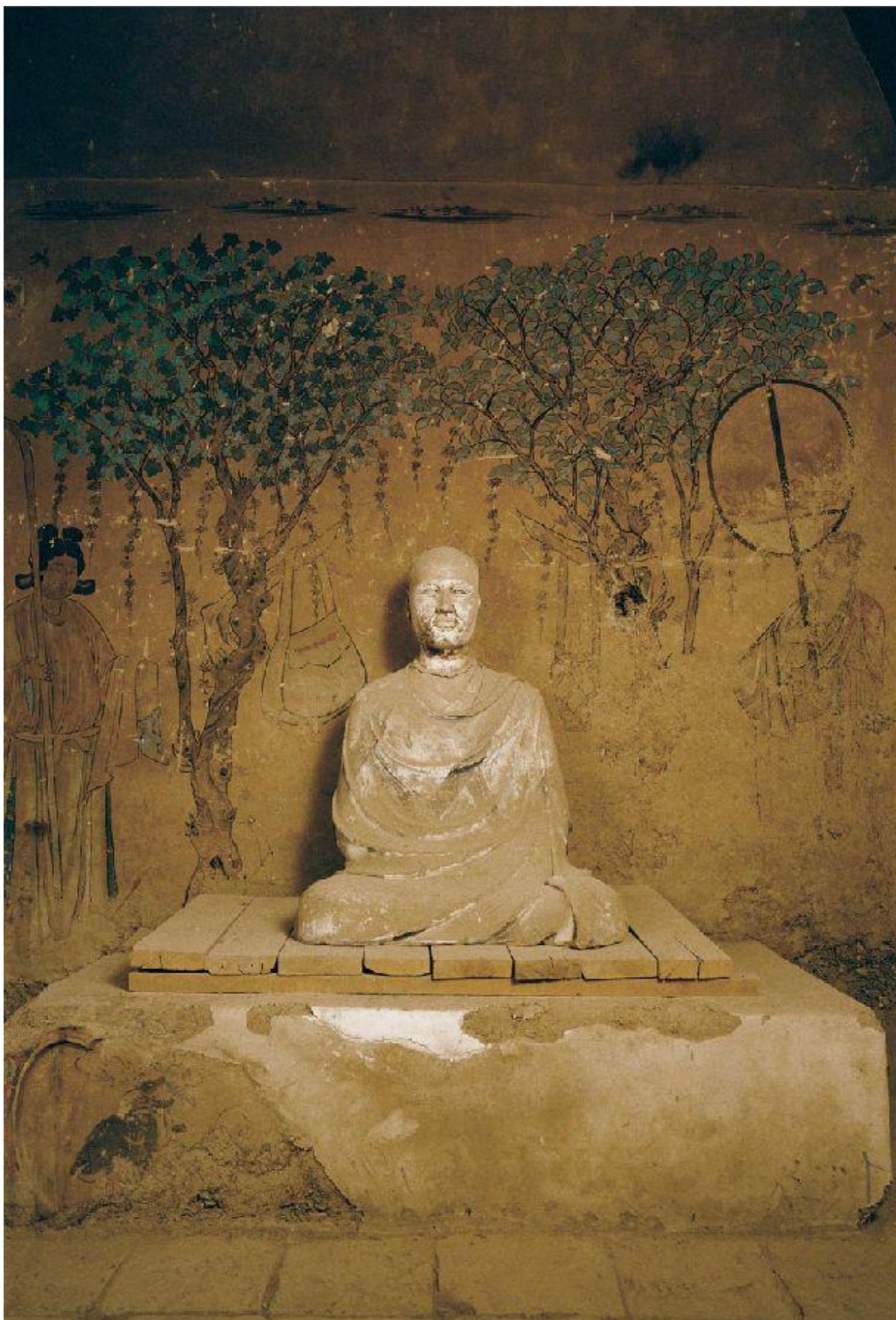
Іл. 2.25. Печера № 295. Будда у нірвані. Період династії Суй



Іл. 2.26. Печера № 323. Період Високої Тан



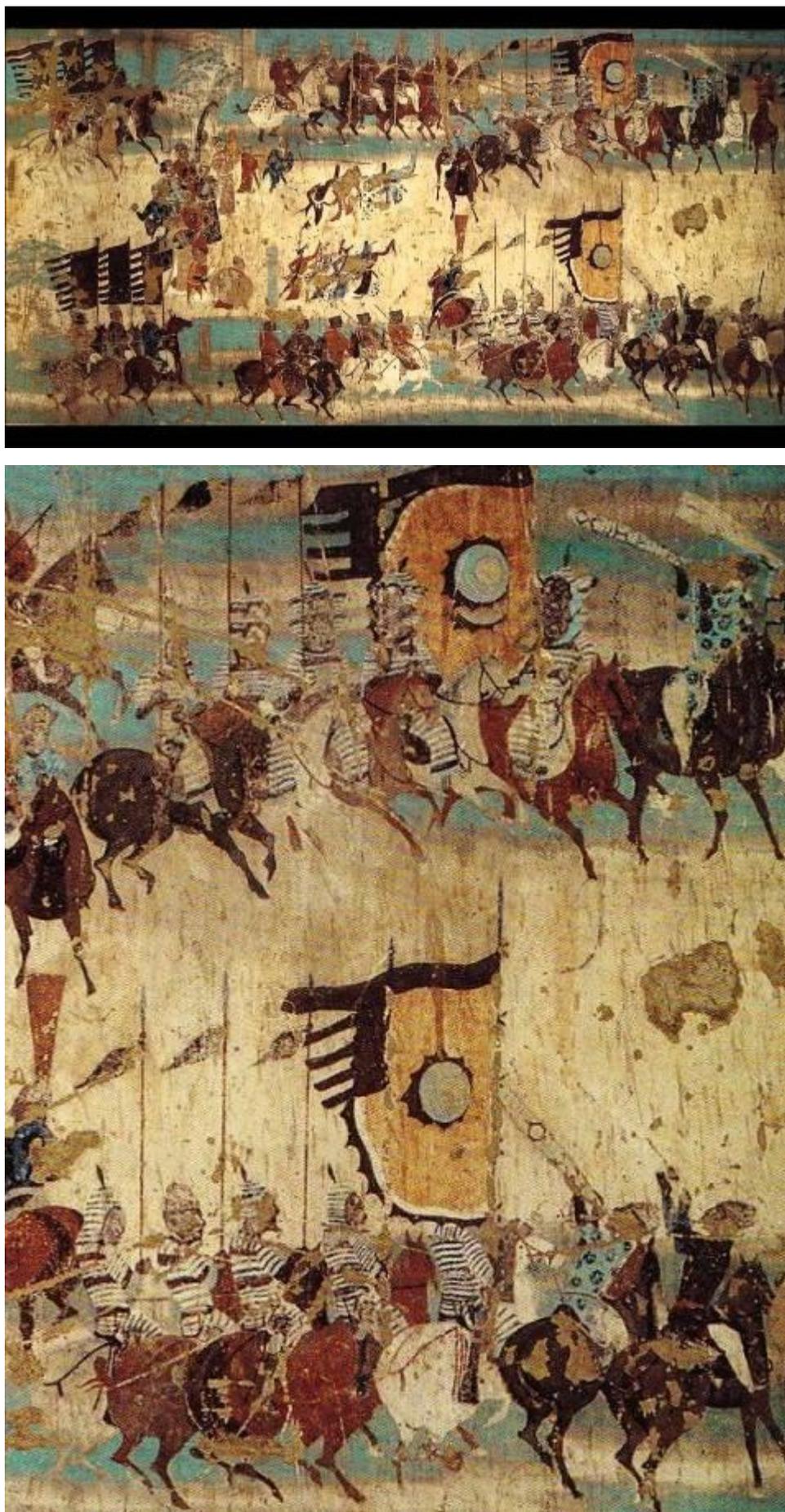
Іл. 2.27. Печера № 85. Період Пізньої Тан



Іл. 2.28. Печера № 17. Період Пізньої Тан



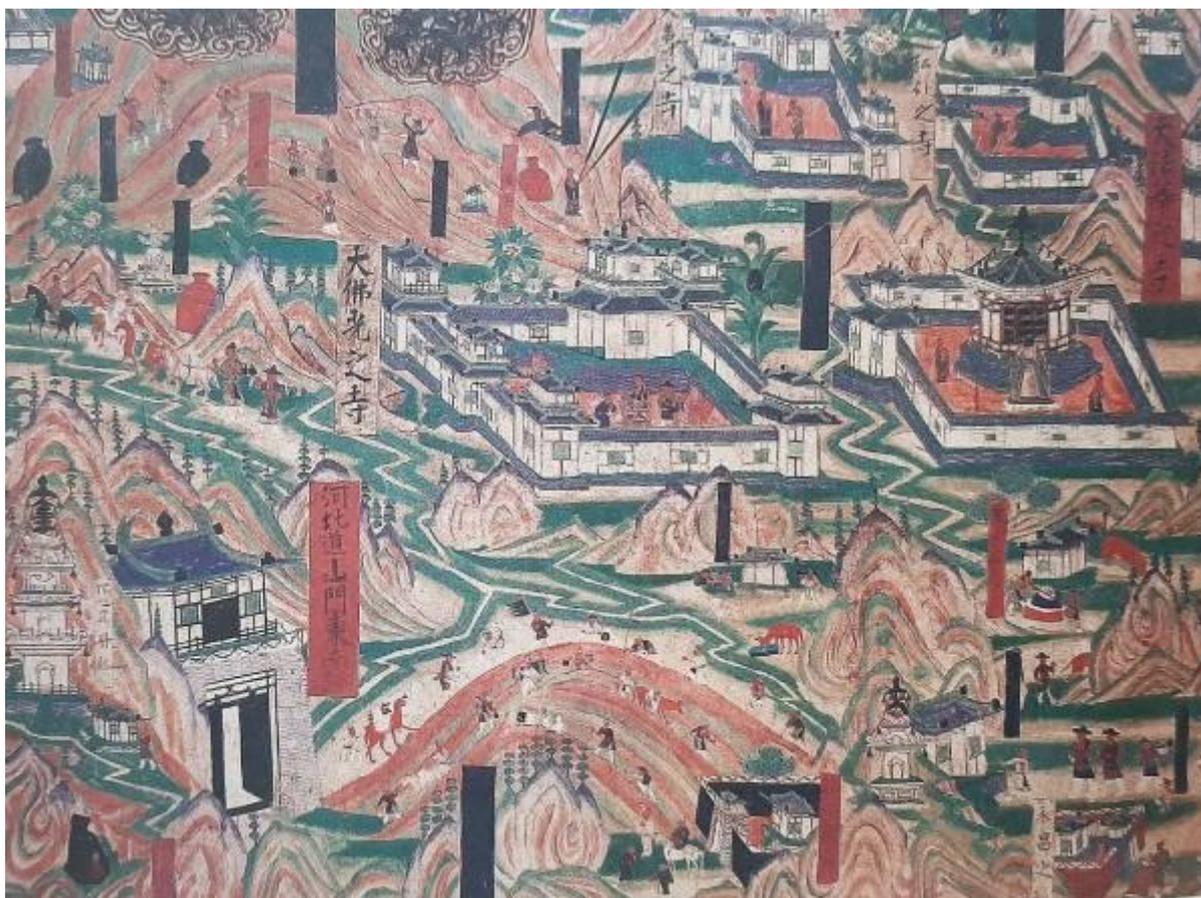
Іл. 2.29. Печера № 17. Фрагмент розпису. Період Пізньої Тан



Іл. 2.30. Печера № 156. Чжан Ічао з солдатами. Період Пізньої Тан



Іл. 2.31. Печера № 217. Чиста Земля на Заході. Період Високої Тан



Іл. 2.32. Печера № 61. Період П'яти Династій



Іл. 2.33. Печера № 57. Бодхісаттва Авалокітешвара. Період Ранньої Тан



Іл. 2.34. Печера № 428. Перід Північної Чжоу



Іл. 2.35. Печера № 296. Період Північної Чжоу



Іл. 2.36. Печера № 249. Період Західної Вей



Іл. 2.37. Печера № 103. Період Високої Тан



Іл. 2.38. Печера № 45. Період Високої Тан



Іл. 2.39. Печера № 23. Оранка під дощем. Період Високої Тан



Іл. 2.40. Печера № 172. Ілюстрація Манджушрі-сутри. Період Високої Тан



Іл. 2.41. Печера № 85. Гра на джен під деревом. Фрагмент розпису печери.
Період Пізньої Тан



Іл. 2.42. Печера № 220. Період Ранньої Тан



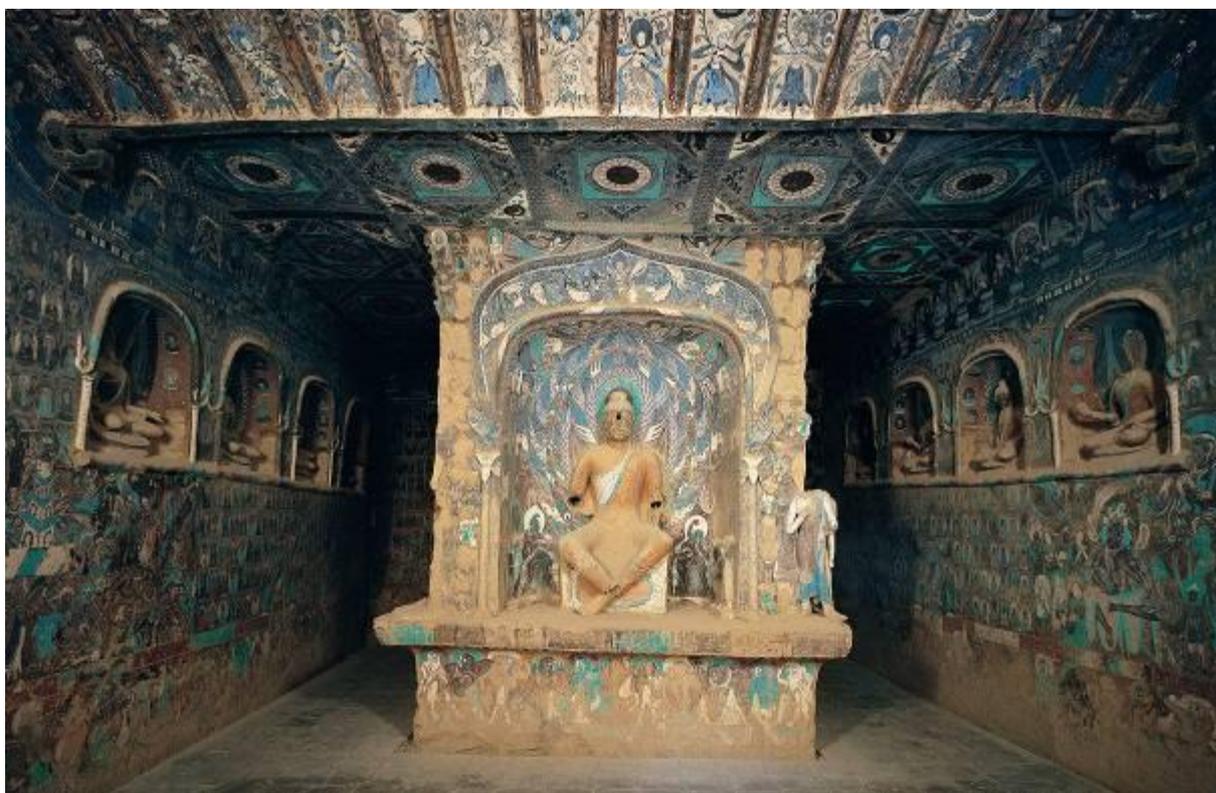
Іл. 2.43. Печера № 329. Період Ранньої Тан



Іл. 2.44. Печера № 156. Поїздка дружини Чжана Ічао. Період Пізньої Тан



Іл. 2.45. Печера № 251. Період Північної Вей. Невеликі зображення донаторів, змальованих у вигляді фризів на центральному вівтарі



Іл. 2.46. Печера № 254. Період Північної Вей



Іл. 2.47. Печера № 263. Період Північної Вей. Південна стіна.
Невеликі фігури донаторів, зображені внизу розпису



Іл. 2.48. Печера № 263. Південна стіна. Фрагмент стінопису із зображенням донаторського циклу. Портрети жертводавців практично стерті. По силуету костюмів можна припустити, що це жіночі портрети



Іл. 2.49. Печера № 263. Фрагмент розпису північної стіни



Іл. 2.50. Печера № 263. Період Північної Вей. Фрагмент із зображенням монахів-жертводавців



Іл. 2.51. Печера № 435. Період Північної Вей



Іл. 2.52. Печера № 285. Східна стіна. Фриз з донаторськими портретами, які розташовані у середньому регістрі розпису. Період Західної Вей



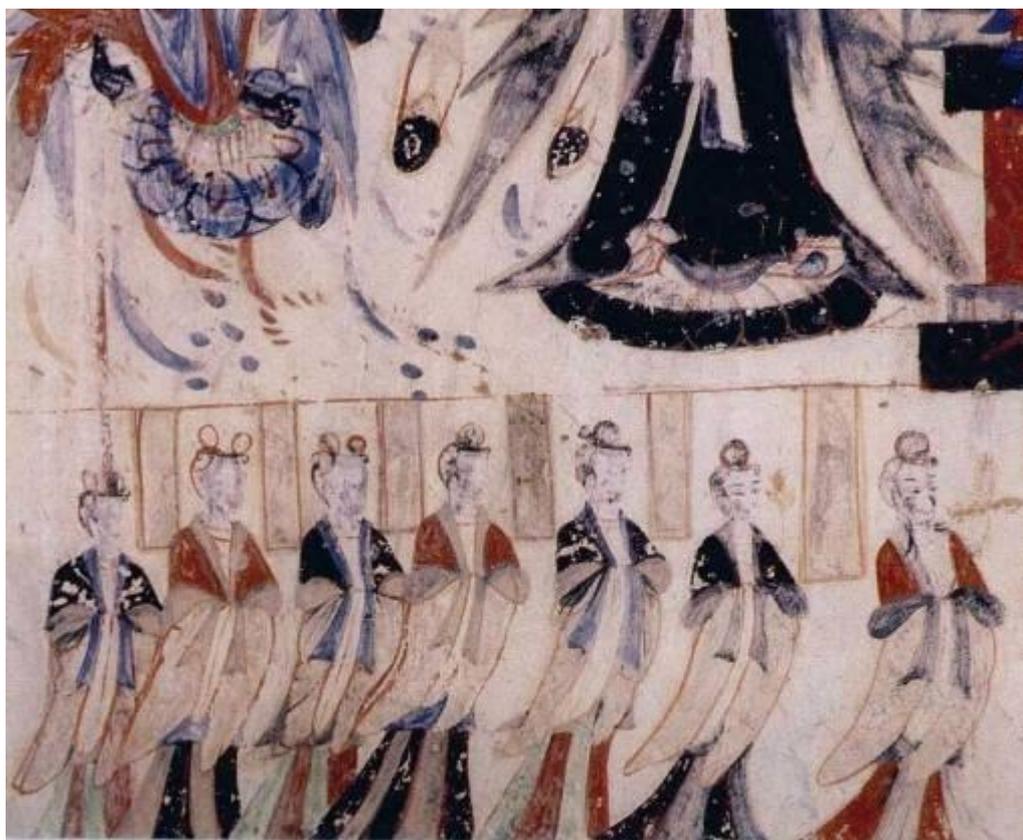
Іл. 2.53. Печера № 285. Східна стіна. Портрети чоловіків-донаторів



Іл. 2.54. Печера № 285. Північна стіна. Період Західної Вей



Іл. 2.55. Печера № 285. Північна стіна. Фігури донаторів збільшуються у розмірі та займають окремий фриз у загальній композиції стінопису



Іл. 2.56. Печера № 285. Фрагменти північної стіни із зображенням жінок-донаторок. Період Західної Вей



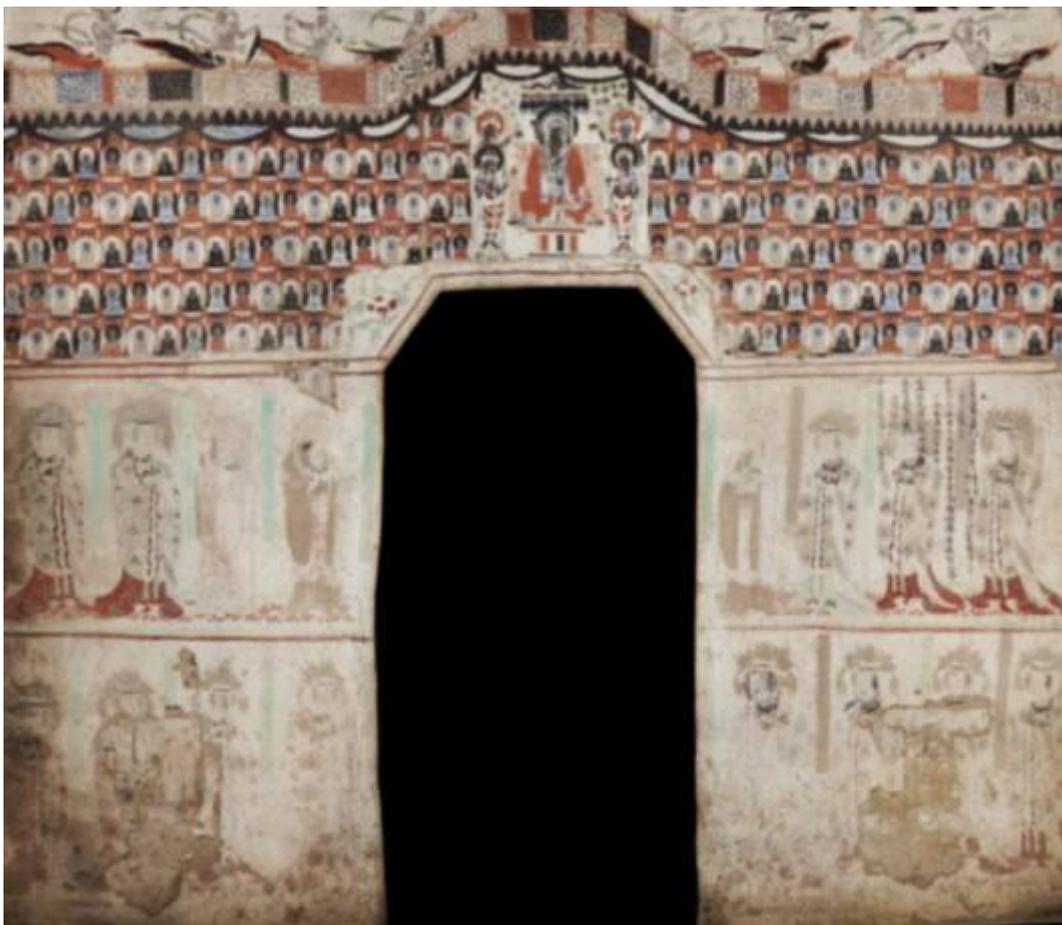
Іл. 2.57. Печера № 285. Фрагменти стінопису із зображеннями донаторів



Іл. 2.58. Печера № 428. Період Північної Чжоу



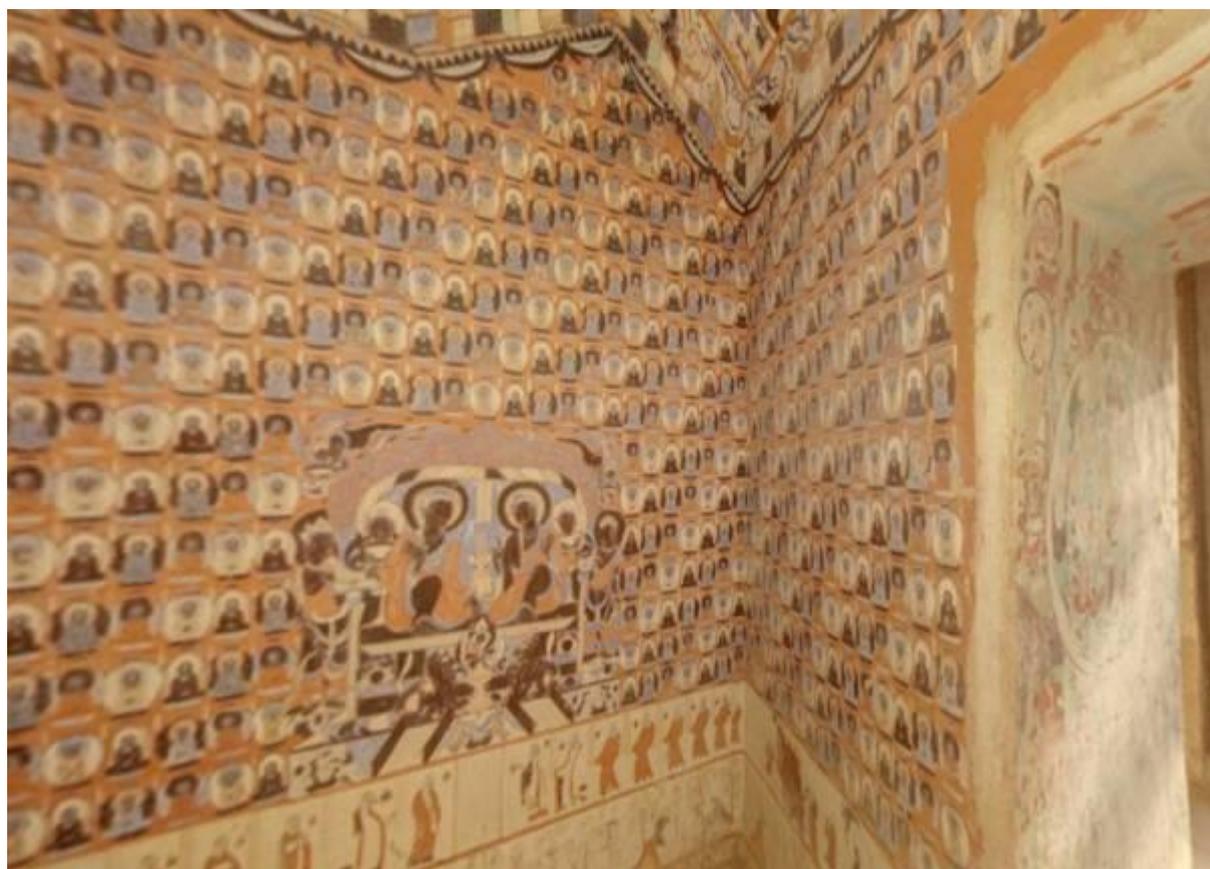
Іл. 2.59. Печера № 301. Період Північної Чжоу



Іл. 2.60. Печера № 302. Період правління династії Суй



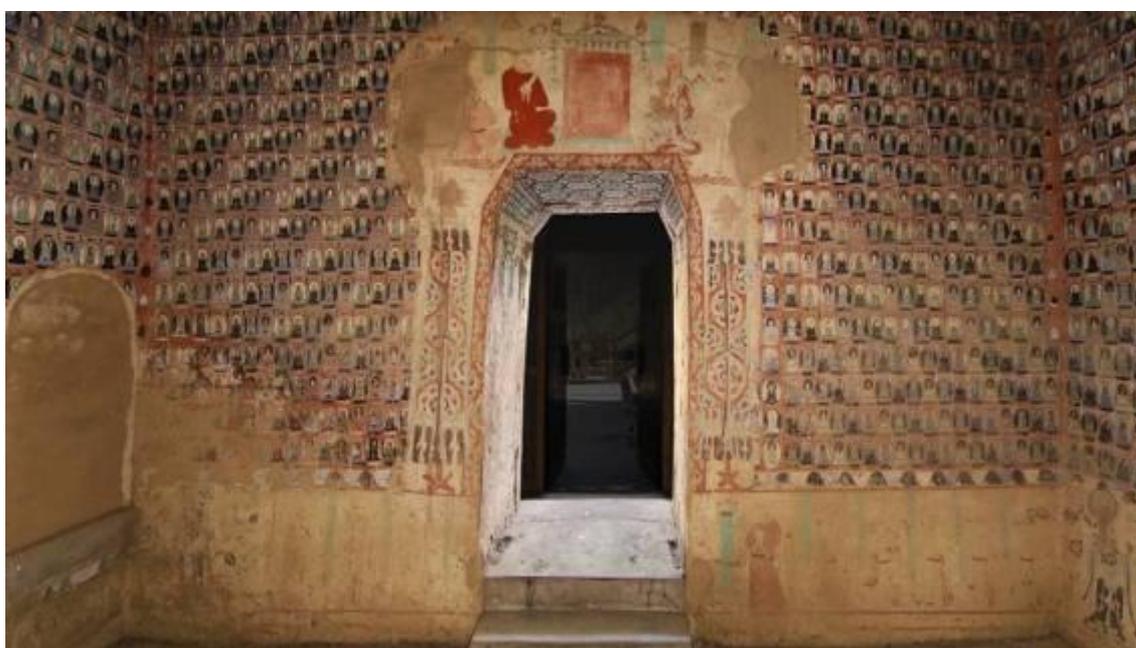
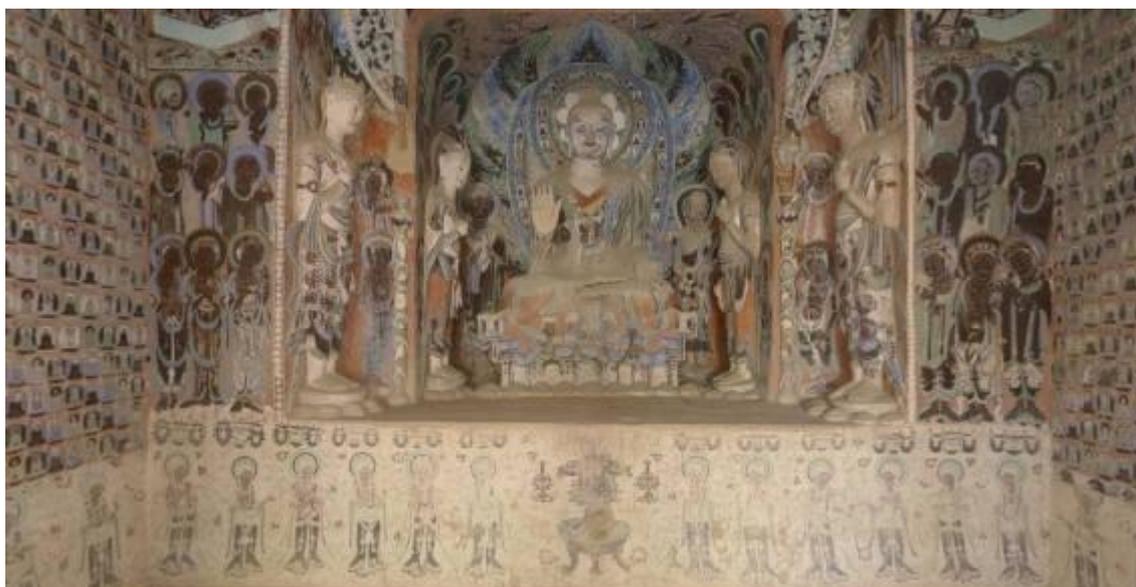
Іл. 2.61. Печера № 303. Період правління династії Суй



Іл. 2.62. Печера № 303. Період правління династії Суй



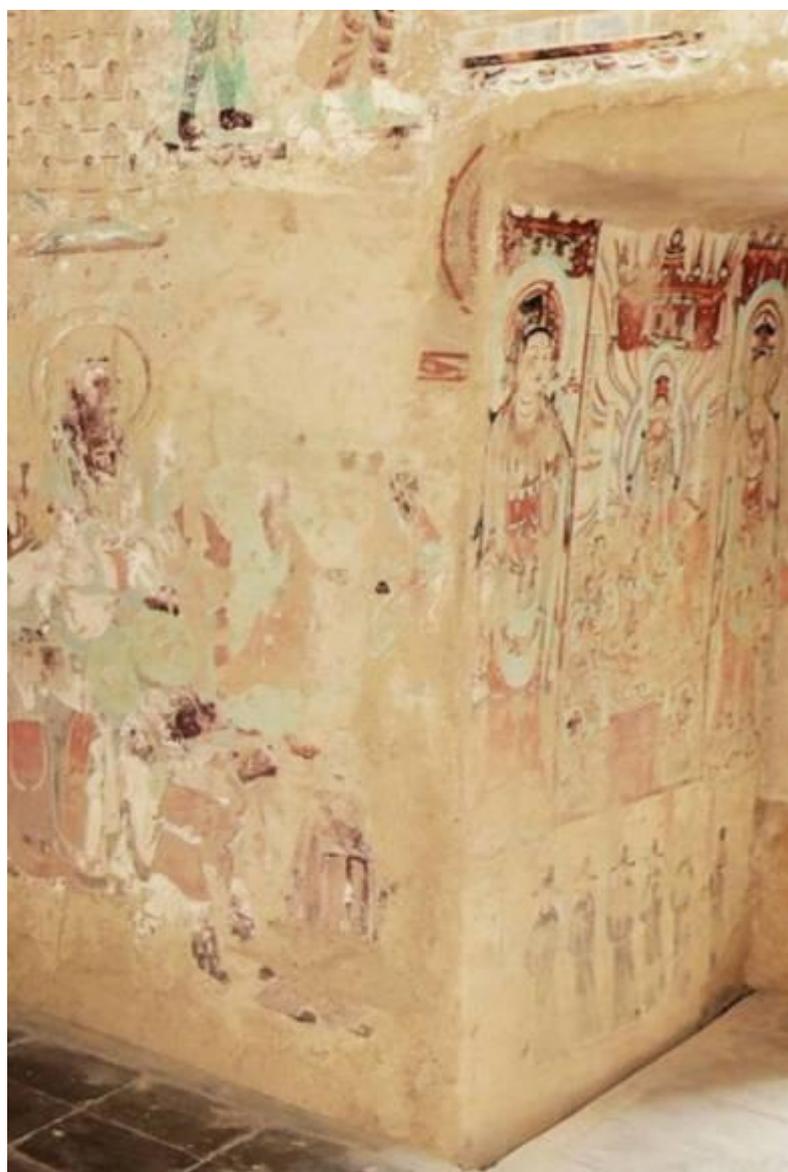
Іл. 2.63. Печера № 390. Період правління династії Суй



Іл. 2.64. Печера № 420. Період правління династії Суй



Іл. 2.65. Печера № 220. Період Ранньої Тан. На стінописі зображено портрети чоловіків-жертводавців у капелюхах з широкими полями



Іл. 2.66. Печера № 220. Період Ранньої Тан



Іл. 2.67. Печера № 321. У печері знайдено неширокий фриз в нижній частині стіни зі слідами донаторських зображень



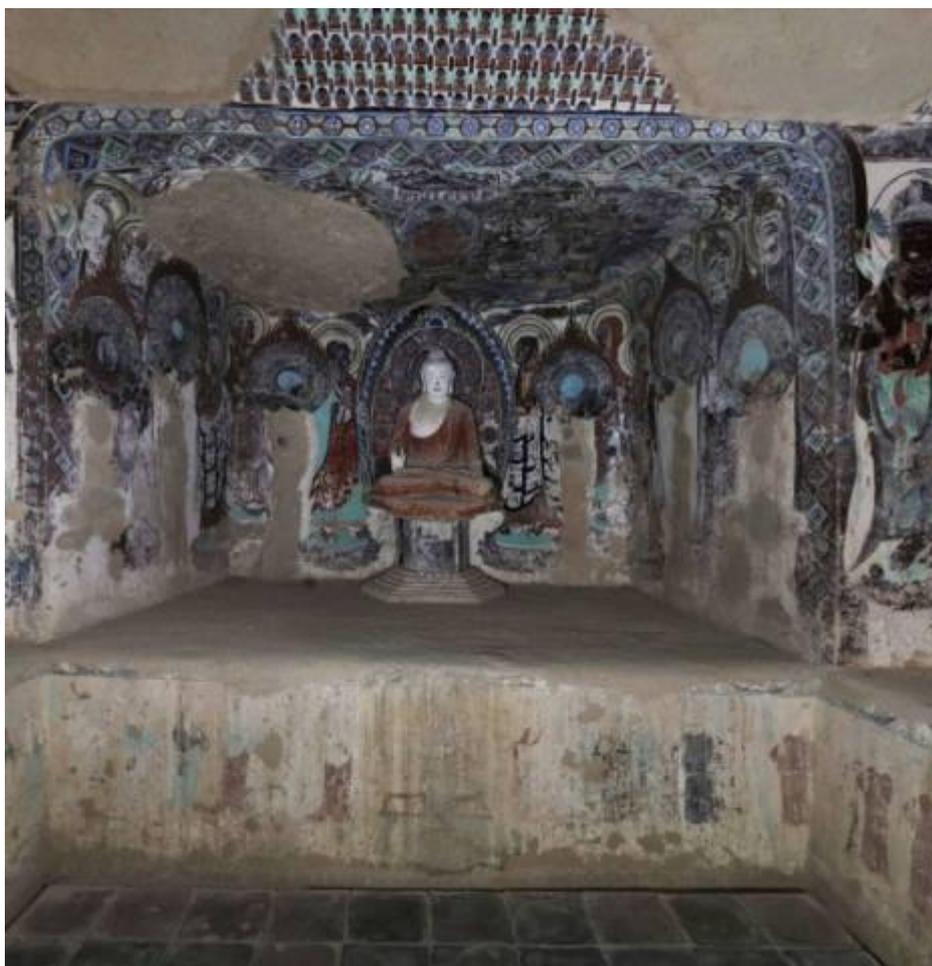
Іл. 2.68. Печера № 329. Масштабні зображення донаторів на стінах коридору, що веде до основного простору печери



Іл. 2.69. Печера № 329. Зображення донаторського циклу займає нижню частину стінопису. Період Ранньої Тан



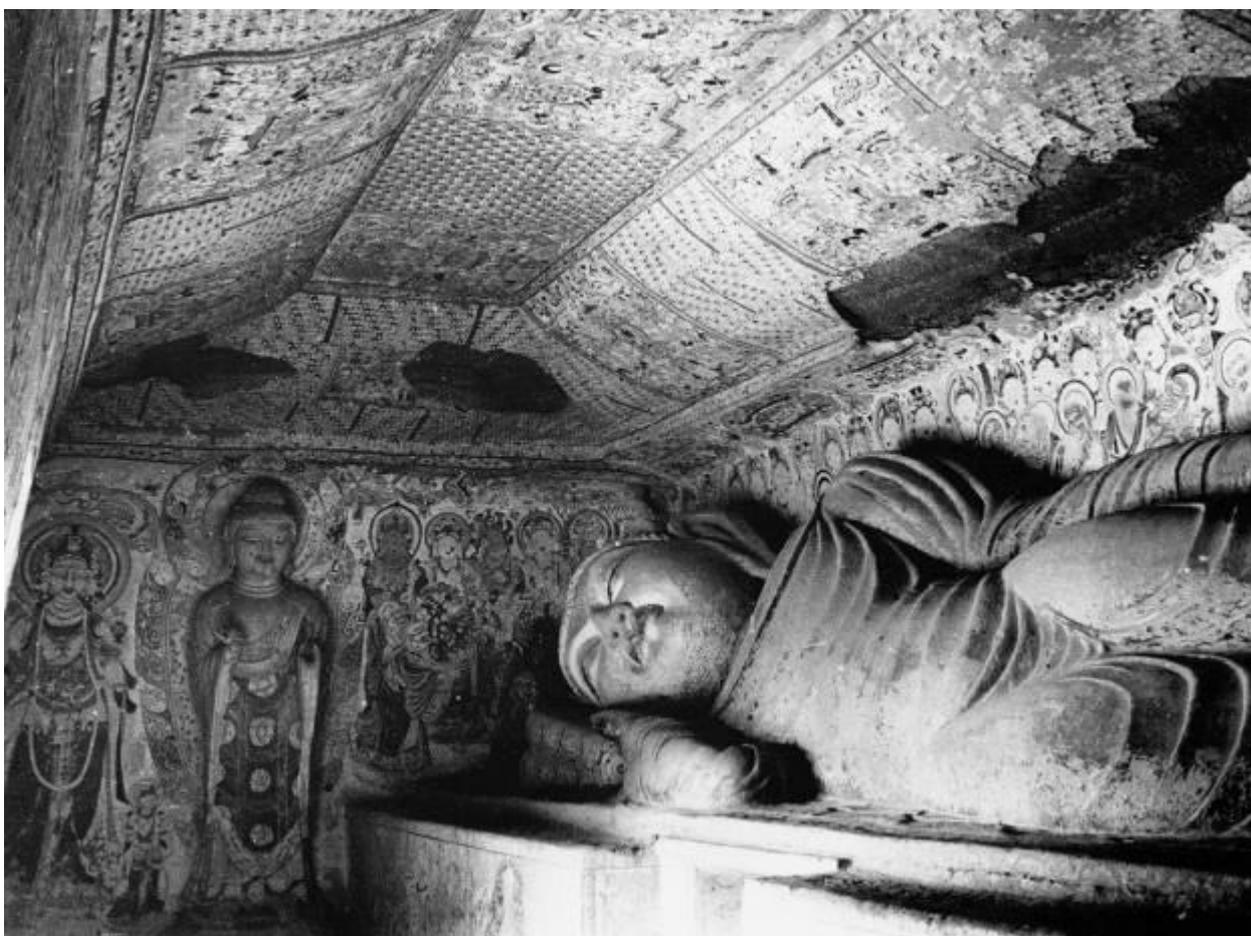
Іл. 2.70. Печера № 172. Період Високої Тан



Іл. 2.71. Печера № 217. Період Високої Тан



Іл. 2.72. Печера № 112. Період Середньої Тан



Іл. 2.73. Печера № 158. Період Середньої Тан



Іл. 2.74. Печера № 12. Загальний вигляд основного залу печери та масштабні портрети донаторів на стінах коридору. Період Пізньої Тан



Іл. 2.75. Печера № 85. Зображення донаторів на стінах коридору, що веде до основного залу печери. Період Пізньої Тан



Іл. 2.76. Печера № 107. Період Пізньої Тан



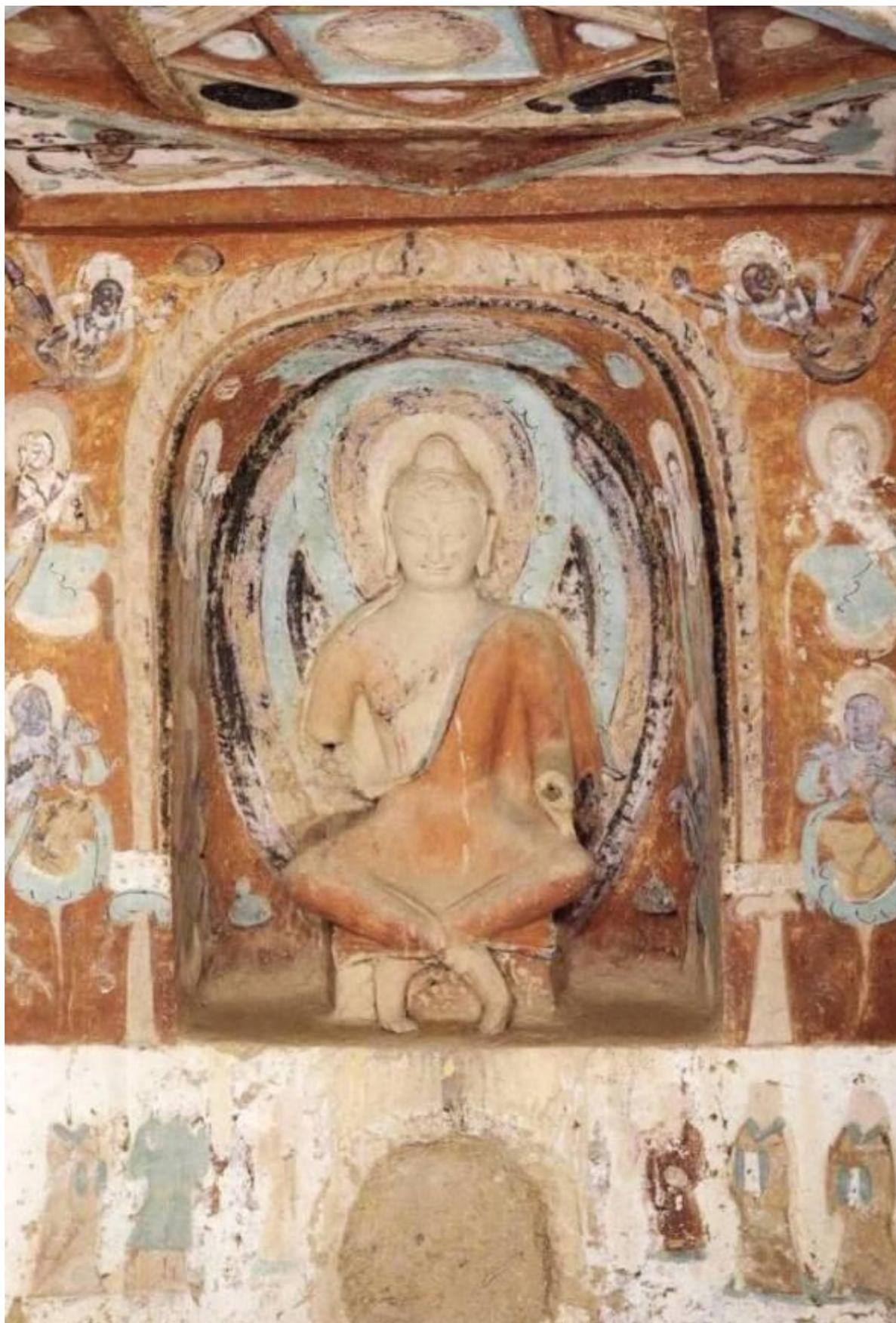
Іл. 2.77. Печера № 98. Портрет короля Хотану, його дружини та свити.
Період П'яти Династій



Іл. 2.78. Печера № 61. Портрети жінок-донаторок родини Цао

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

**«ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДОНАТОРСЬКОГО ПОРТРЕТУ:
ЕТАПИ РОЗВИТКУ, ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИКА»**



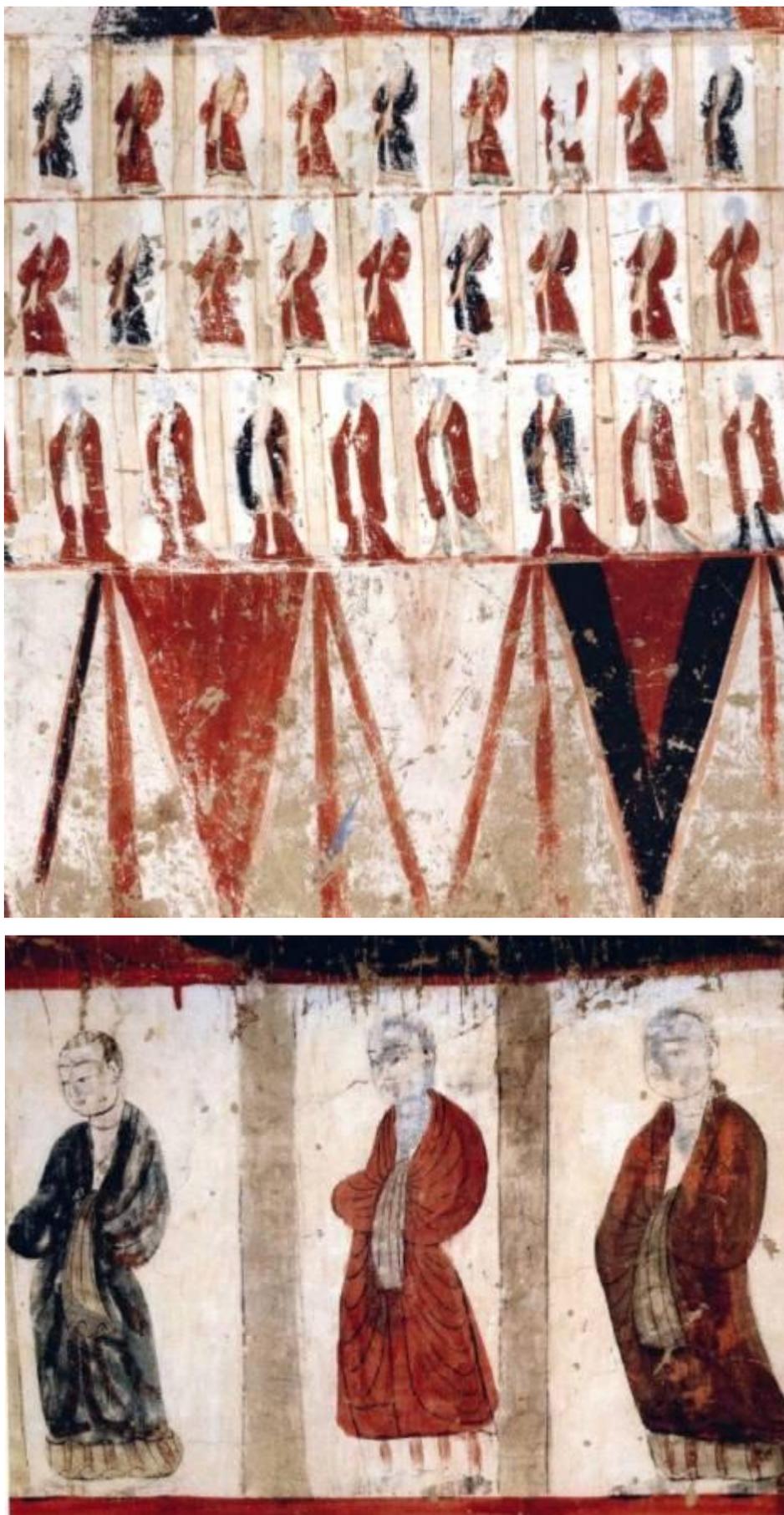
Іл. 3.1. Печера № 268. Період Північної Лян



Іл. 3.2. Печера № 268. Портрети донаторів. Фрагмент стінопису



Іл. 3.3. Печера № 285. Портрет жінки-донаторки. Період Західної Вей



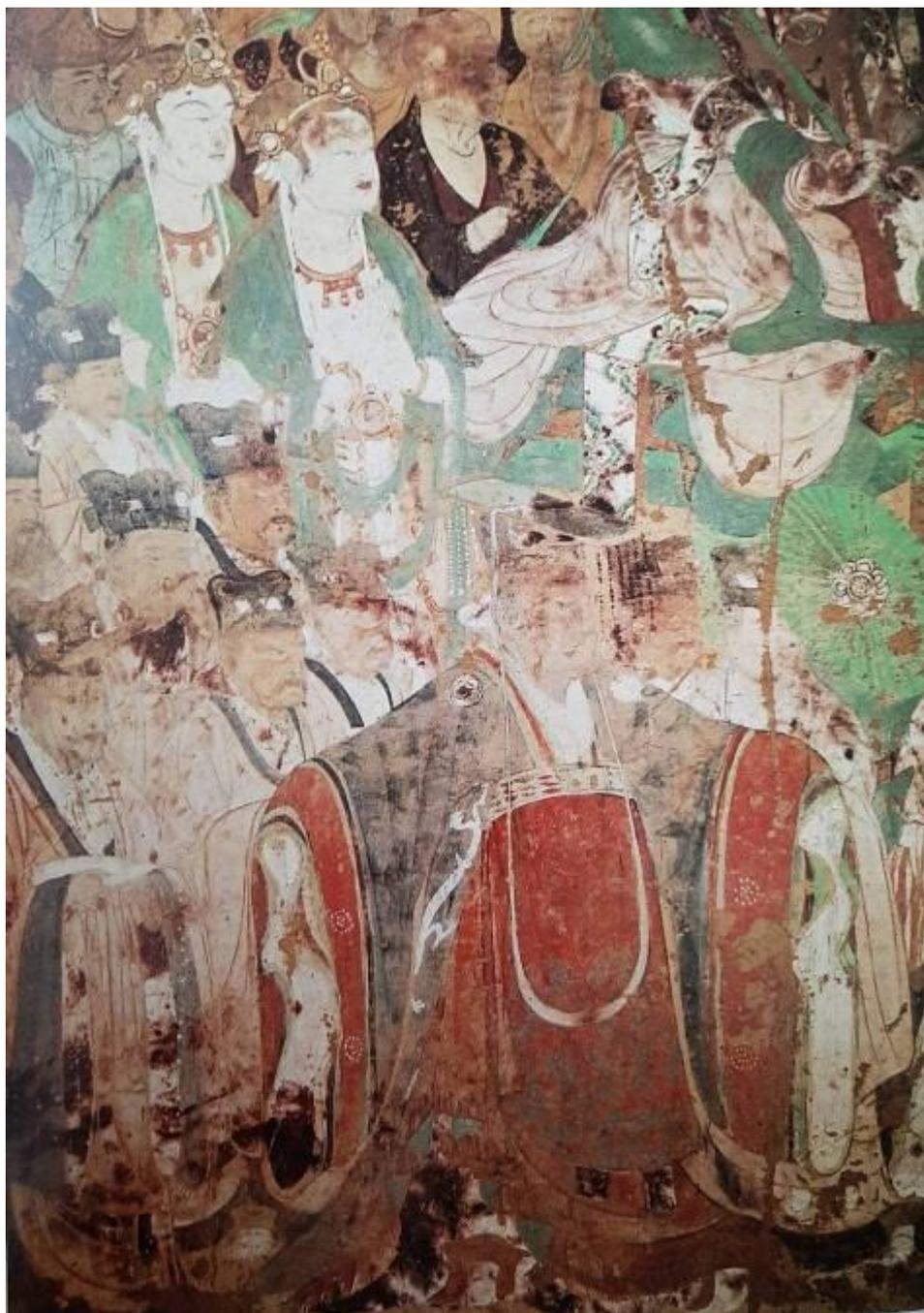
Іл. 3.4. Печера № 428. Період Північної Чжоу. Фрагмент стінопису



Іл. 3.5. Печера № 275. Період династії Суй. Фрагмент стінопису



Іл. 3.6. Портрети жінок-донаторок. Період династії Суй



Іл. 3.7. Печера № 220. Портрет імператора і міністрів. Період Тан



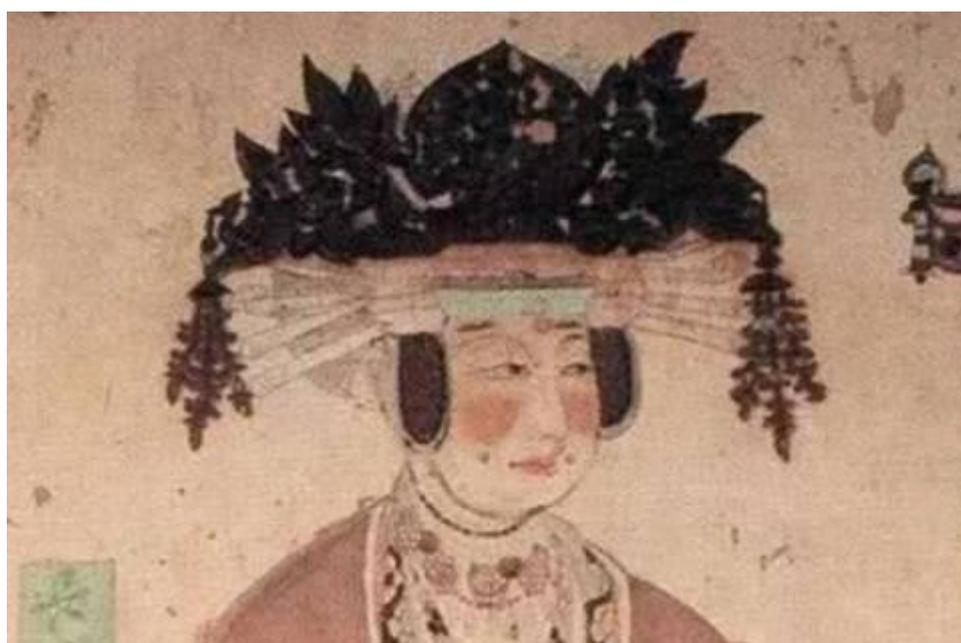
Іл. 3.8. Печера № 156. Портрети жінок-донаторок. Період Пізньої Тан



Іл. 3.9. Печера № 98. Жінки-донаторки. Період П'яти Династій



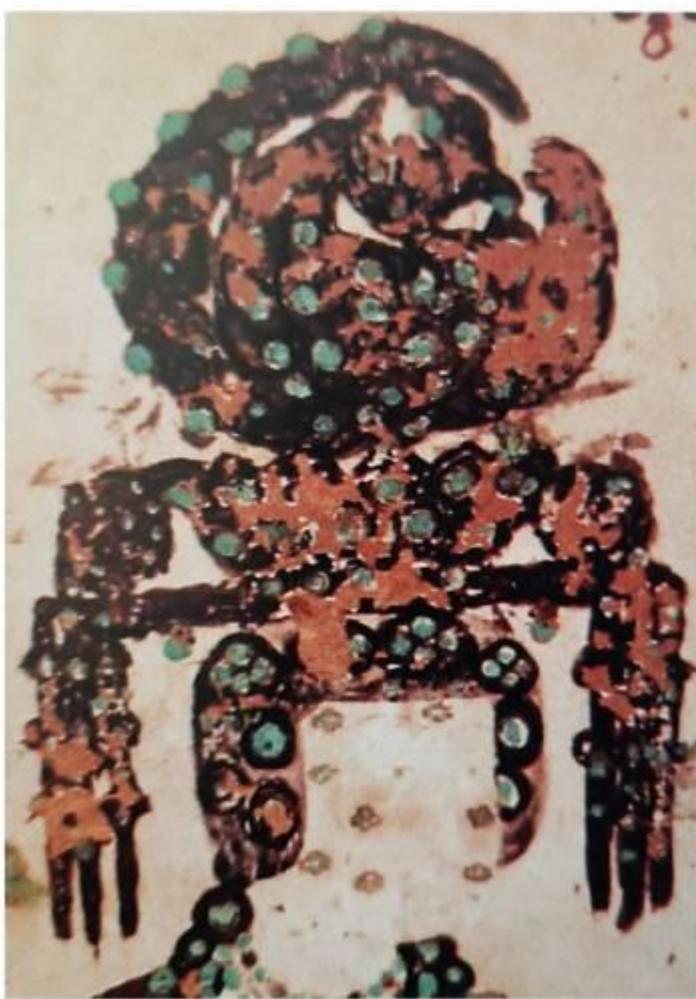
Іл. 3.10. Печера № 98. Уйгурські жінки-донаторки з родини Цао



Іл. 3.11. Печера № 19. Портрет Ліан Го. Період П'яти Династій



Іл. 3.12. Печера № 98. Портрет короля Хотану Лі Шенціана



Іл. 3.13. Печера № 61. Портрет принцеси Хотану Леді Лі зі свитою



Іл. 3.14. Печера № 61. Портрет принцеси Хотану Леді Лі зі свитою



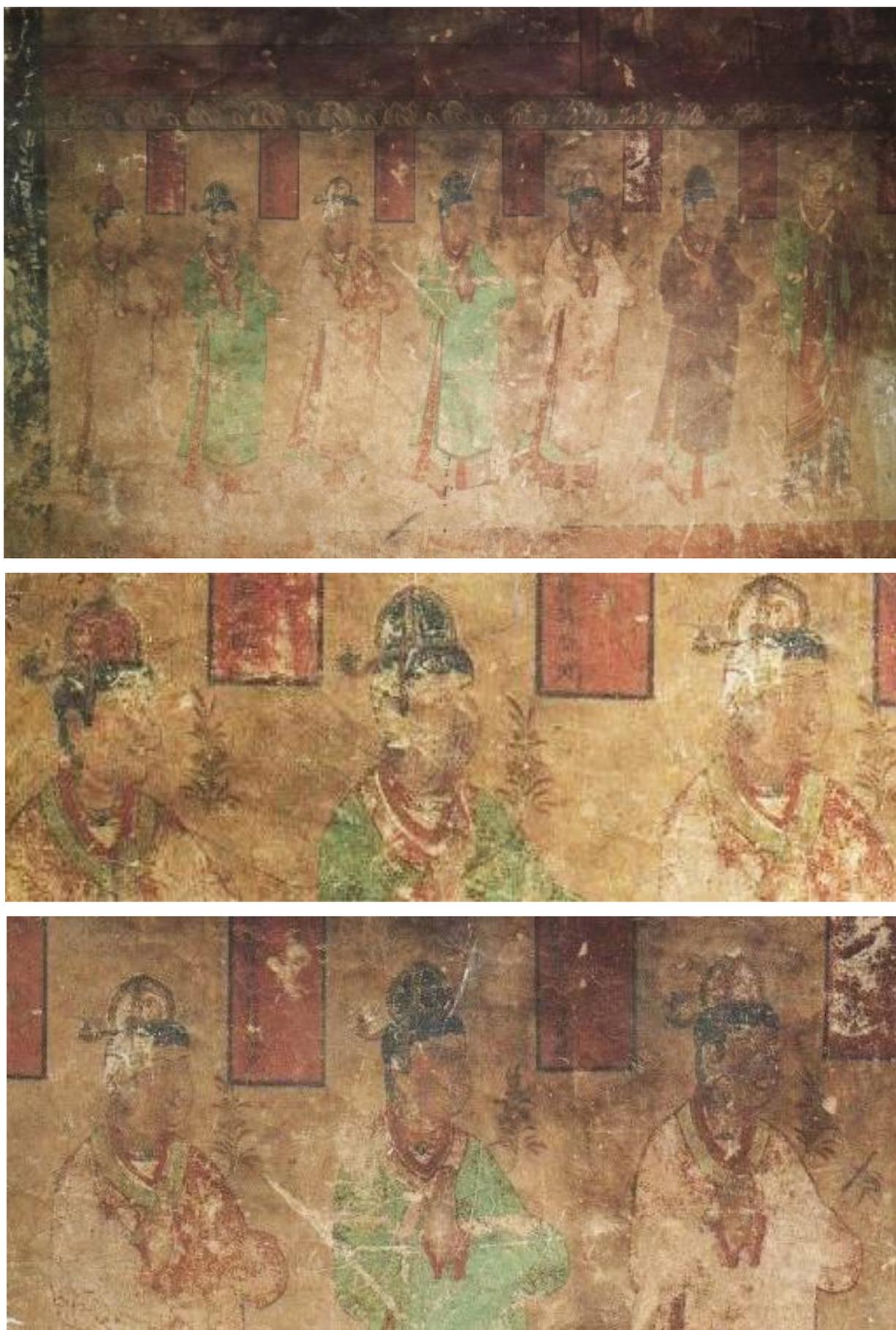
Іл. 3.15. Печера № 65. Зображення чоловіків-донаторів. Династія Сун



Іл. 3.16. Печера № 29. Фрагмент розпису східної стіни. Західна Ся



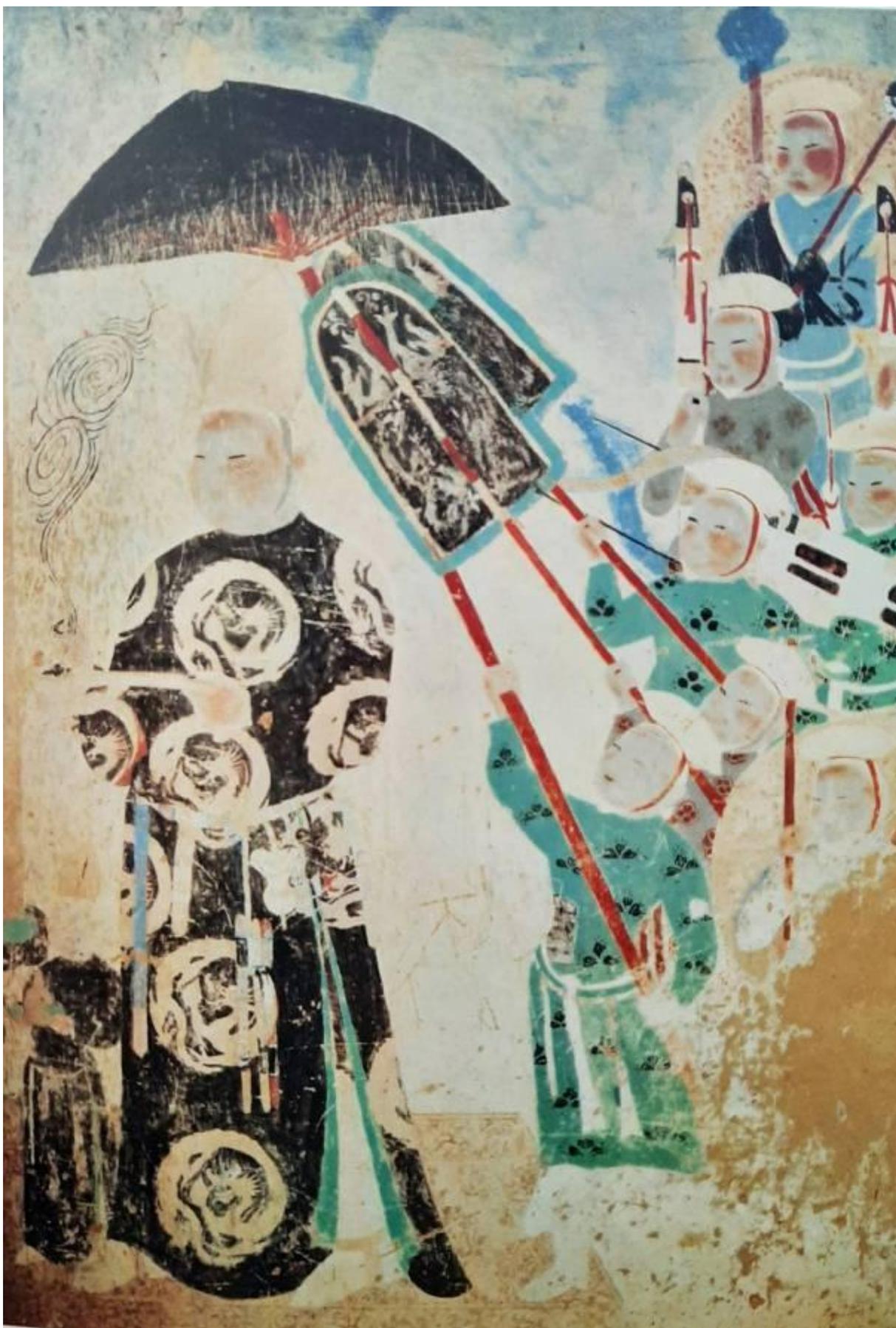
Іл. 3.17. Печера № 29. Фрагмент розпису південної стіни. Західна Ся



Іл. 3.18. Печера № 29. Жінки-донаторки. Розпис південної стіни



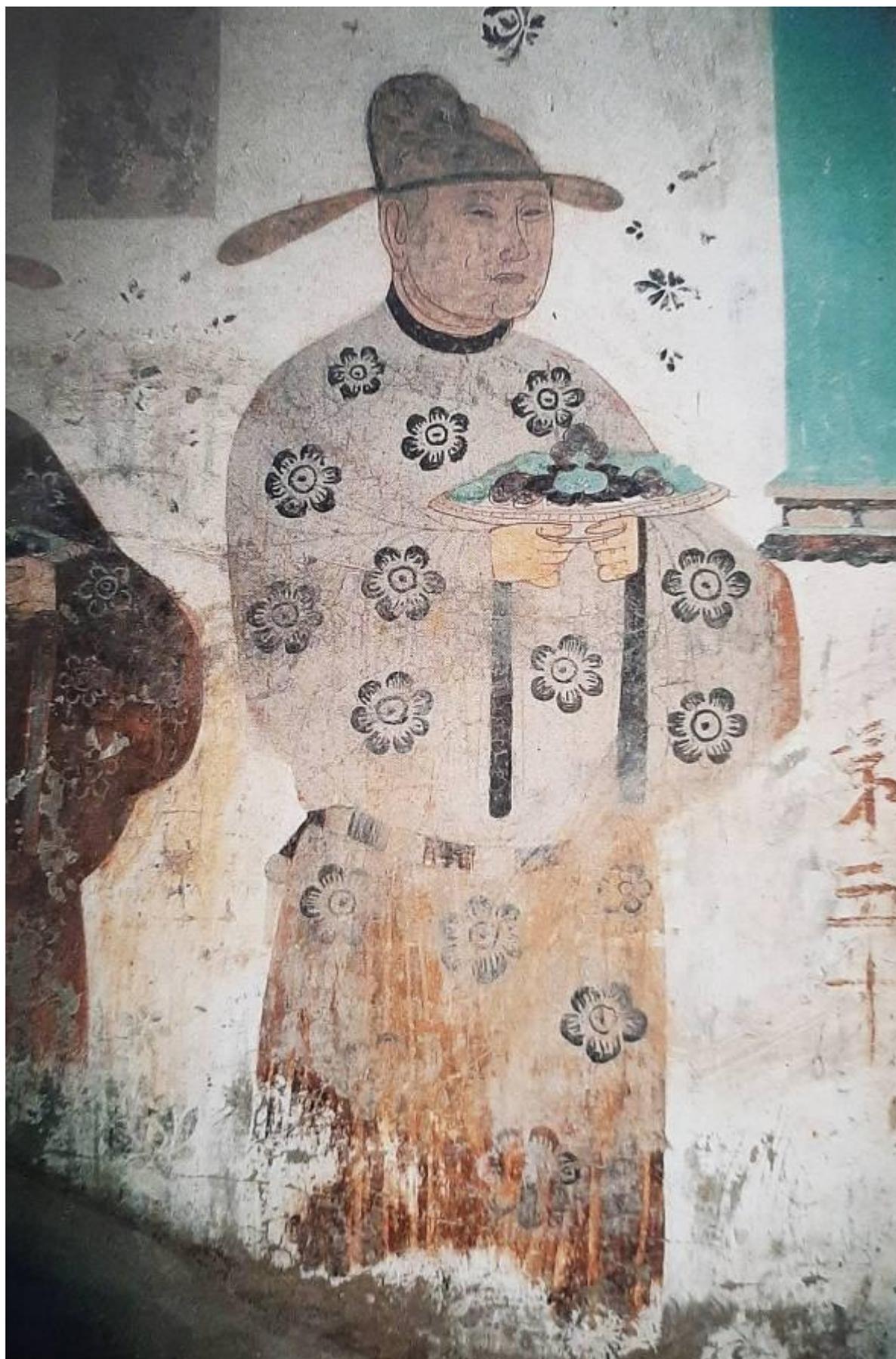
Іл. 3.19. Печера № 29. Портрет чоловіка-донатора. Західна Ся



Іл. 3.20. Печера № 409. Портрет донатора у супроводі слуг. Західна Ся



Іл. 3.21. Печера № 409. Портрети донаторів. Західна Ся



Іл. 3.22. Печера № 85. Портрет донатора. Період Пізньої Тан



Іл. 3.23. Печера № 158. Печера нирвани. Період Середньої Тан



Іл. 3.24. Печера № 158. Печера нірвани. Період Середньої Тан



Іл. 3.25. Печера № 159. Король Тибету. Період Середньої Тан



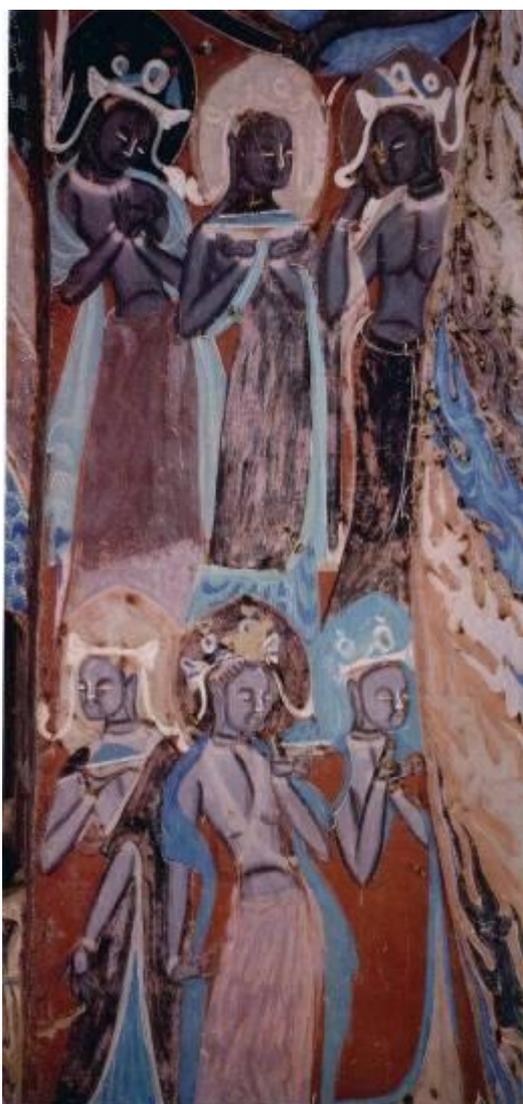
Іл. 3.26. Печера № 98. Уйгурські жінки-донаторки. Період П'яти Династій



Іл. 3.27. Печера № 61. Портрети уйгурських жінок-жертводавиць



Іл. 3.28. Печера № 61. Портрети уйгурських жінок-жертводавиць



Іл. 3.29. Печера № 249. Період Північної Вей



Іл. 3.30. Печера № 285. Фрагмент. Період Західної Вей



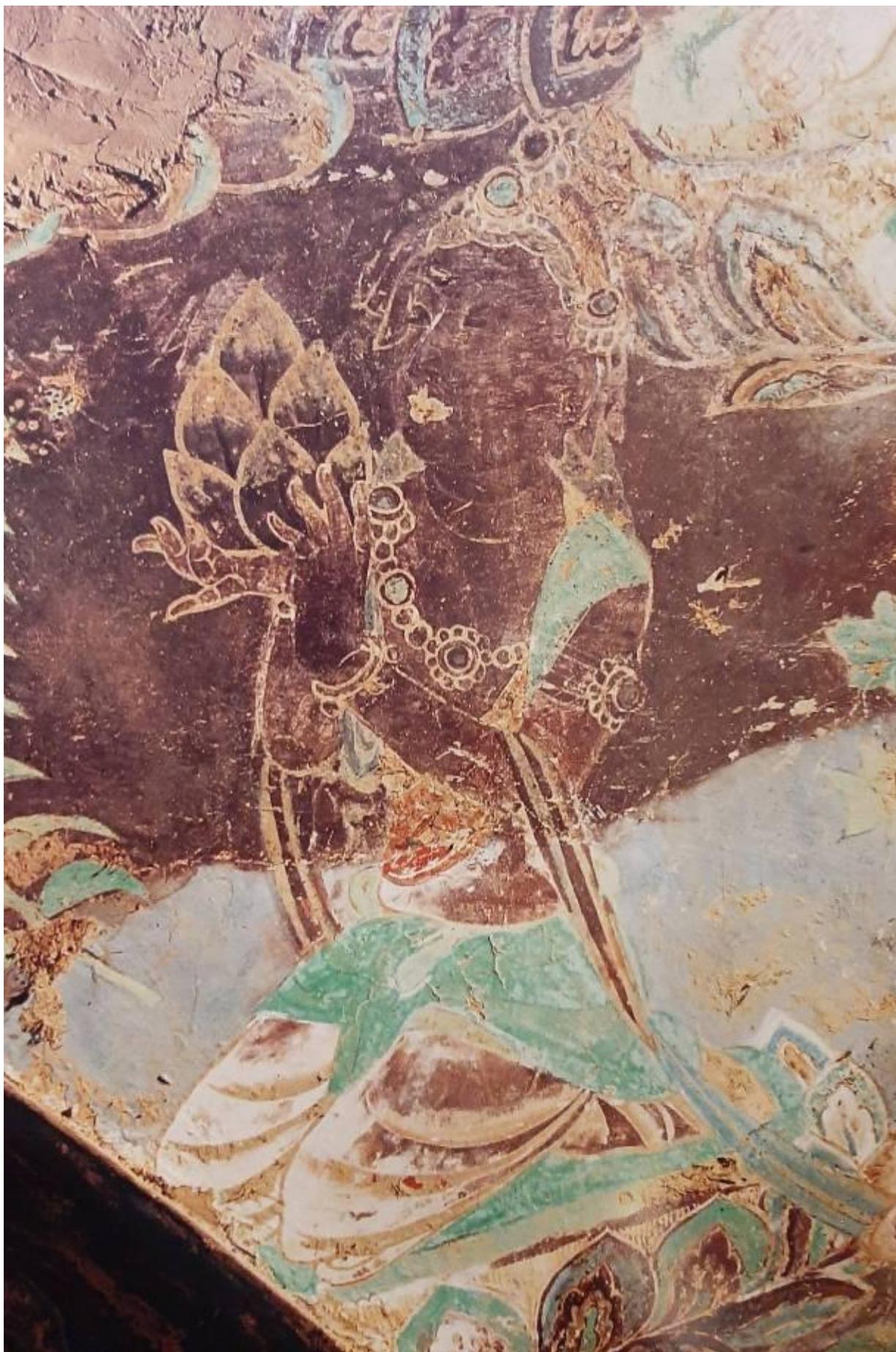
Іл. 3.31. Печера № 248. Період Північної Чжоу



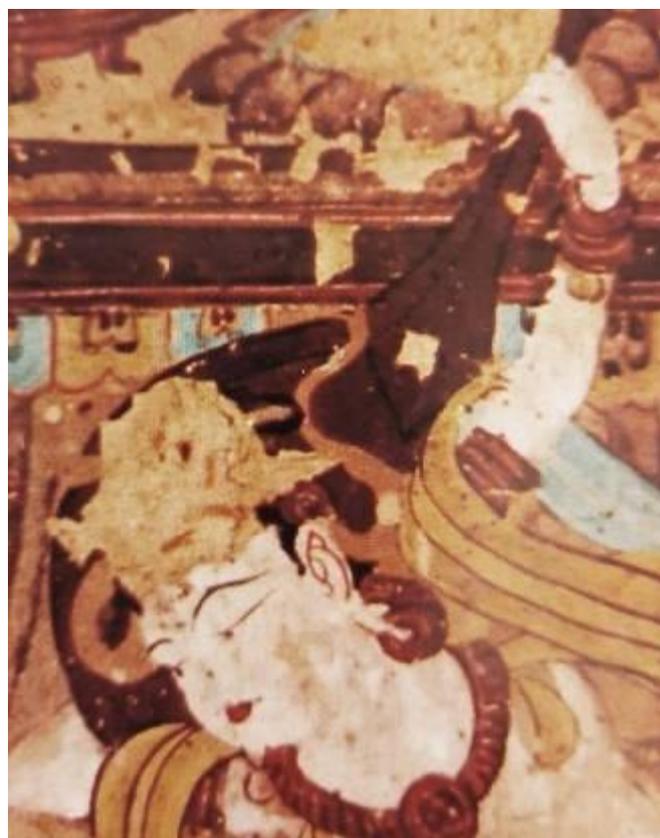
Іл. 3.32. Печера № 404. Бодхісаттва. Період Династії Суй



Іл. 3.33. Печера № 220. Вамалакитрі. Період Ранньої Тан



Іл. 3.34. Печера № 220. Бодхісаттва. Період Ранньої Тан



Іл. 3.35. Печера № 112. Фрагмент розпису. Період Середньої Тан



Іл. 3.36. Печера № 103. Вамалікітрі. Період Високої Тан



Іл. 3.37. Печера № 201. Фрагмент стінопису. Ченець. Період Середньої Тан



Іл. 3.38. Печера № 158. Печера нирвани. Період Середньої Тан



Іл. 3.39. Печера № 406. Портрет жінок-донаторок. Західна Ся



Іл. 3.40. Печера № 30. Портрети донаторів. Західна Ся



Іл. 3.41. Печера № 3. Тисячорукий Авалокітешвара. Династія Юань



Іл. 3.42. Печера № 465. Династія Юань



Іл. 3.43. Печера № 1. Монахи-донатори. Династія Юань



Іл. 3.44. Печера № 1. Монах-донатор Ян Шоуї. Династія Юань



Іл. 3.45. Печера № 1. Портрети слуг у монгольських костюмах. Період Юань



Іл. 3.46. Печера № 1. Жінки-донаторки у монгольському вбранні. Період Юань



Іл. 3.47. Печера № 1. Портрет донатора. Династія Юань



Іл. 3.48. Печера № 2. Портрет донатора. Династія Юань



Іл. 3.49. Печера № 2. Портрет жінки-донаторки. Династія Юань



Іл. 3.50. Печера № 3. Портрет донатора народності чайгу з династії Юань у супроводі слуг. Династія Юань



Іл. 3.51. Печера № 3. Портрет донатора. Династія Юань

ДОДАТОК В. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 1

«ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ»:

- Іл. 1.1. Карта Великого шовкового шляху (300 р. до н.е. – 100 р. н.е.).
- Іл. 1.2. Перехід через пустелю Такла-Макан. 1910-ті рр.
- Іл. 1.3. Даоський монах Ван Юаньлу, який у 1900 р. у печері № 17 знайшов старовинні манускрипти.
- Іл. 1.4. Учасники Другої Російської Туркестанської експедиції
С.Ф. Ольденбурга в гостях у російського консула в Чугучаке
В.В. Долбежева: Є.А. Долбежева, В.В. Долбежев, С.Ф. Ольденбург,
С.В. Біргенберг, С.М. Дубін, Б.Ф. Ромберг, Н.А. Смірнов. 1914 р.
- Іл. 1.5. Дослідники печер Дуньхуану.
А). С.Ф. Ольденбург;
Б). О. Кодзуї;
В). П. Пелліо;
Г). М.А. Стейн.
- Іл. 1.6. Храмовий комплекс печер Дуньхуану.
- Іл. 1.7. Головний вхід у печери Могао.
- Іл. 1.8. Головний вхід у печери Могао.
- Іл. 1.9. Вхід до печер Дуньхуану.
- Іл. 1.10. План розташування печер Дуньхуану.
- Іл. 1.11. Схематичне зображення розміщення печер буддистського монастиря Дуньхуану.

Ілюстрації до розділу 2

«ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДОНАТОРСЬКОГО ЧИНУ У РОЗПИСАХ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНУ»:

- Іл. 2.1. Схематичні креслення печер храмового комплексу Дуньхуану:
А. План та розріз печери для медитації;
Б. План та розріз печери з об'ємним вівтарем (ступою);
В. План та розріз печери з усіченою пірамідальною стелею;
Г. План та розріз печери з великою статуєю Будди;

Д. План та розріз печери з центральним вівтарем;

Є. План та розріз печери нирвани.

- Іл. 2.2. Печера № 268. Період Північної Лян. Печера для медитації.
- Іл. 2.3. Археологічні розкопки печери № 251. Період Північної Вей.
- Іл. 2.4. Печера № 251. Печера з об'ємним вівтарем. Період Північної Вей.
- Іл. 2.5. Печера № 248. Період Північної Вей. Печера з об'ємним вівтарем.
- Іл. 2.6. Печера № 432. Період Північної Вей. Печера з об'ємним вівтарем.
- Іл. 2.7. Печера № 428. Період Північної Чжоу.
- Іл. 2.8. Археологічні розкопки печери № 285. Період Західної Вей. На розписах представлено різноманіття сакральних сюжетів.
- Іл. 2.9. Печера № 285. Печера з усіченою пірамідальною стелею.
- Іл. 2.10. Печера № 61. Період П'яти Династій. Схема печери із центральним вівтарем.
- Іл. 2.11. Печера № 61. Період П'яти Династій.
- Іл. 2.12. Печера № 158. Печера нирвани. Період Середньої Тан.
- Іл. 2.13. Печера № 148. Печера нирвани. Період Високої Тан.
- Іл. 2.14. Печера № 96. Період Ранньої Тан. Печера із великою статуєю Будди.
- Іл. 2.15. Печера № 130. Печера із великою статуєю Будди.
- Іл. 2.16. Печера № 254. Період Північної Вей.
- Іл. 2.17. Печера № 285. Період Західної Вей.
- Іл. 2.18. Печера № 305. Фрагмент розпису. Летючі асари.
- Іл. 2.19. Печера № 305. Період династії Суй.
- Іл. 2.20. Печера № 322. Період Ранньої Тан.
- Іл. 2.21. Печера № 209. Період Ранньої Тан.
- Іл. 2.22. Печера № 172. Період Високої Тан.
- Іл. 2.23. Печера № 217. Період Високої Тан.
- Іл. 2.24. Печера № 428. Будда у нирвані. Період Північної Чжоу.
- Іл. 2.25. Печера № 295. Будда у нирвані. Період династії Суй.
- Іл. 2.26. Печера № 323. Період Високої Тан.
- Іл. 2.27. Печера № 85. Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.28. Печера № 17. Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.29. Печера № 17. Фрагмент розпису. Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.30. Печера № 156. Чжан Ічао з солдатами. Період Пізньої Тан .
- Іл. 2.31. Печера № 217. Чиста Земля на Заході. Період Високої Тан.
- Іл. 2.32. Печера № 61. Період П'яти Династій.

- Іл. 2.33. Печера № 57. Бодхісаттва Авалокітешвара. Період Ранньої Тан.
- Іл. 2.34. Печера № 428. Період Північної Чжоу.
- Іл. 2.35. Печера № 296. Період Північної Чжоу.
- Іл. 2.36. Печера № 249. Період Західної Вей.
- Іл. 2.37. Печера № 103. Період Високої Тан.
- Іл. 2.38. Печера № 45. Період Високої Тан.
- Іл. 2.39. Печера № 23. Оранка під дощем. Період Високої Тан.
- Іл. 2.40. Печера № 172. Ілюстрація Манджушрі-сутри. Високої Тан.
- Іл. 2.41. Печера № 85. Гра на джен під деревом. Фрагмент розпису печери.
Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.42. Печера № 220. Період Ранньої Тан.
- Іл. 2.43. Печера № 329. Період Ранньої Тан.
- Іл. 2.44. Печера № 156. Поїздка дружини Чжана Ічао. Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.45. Печера № 251. Період Північної Вей. Невеликі зображення донаторів,
змальованих у вигляді фризу на центральному вівтарі.
- Іл. 2.46. Печера № 254. Період Північної Вей.
- Іл. 2.47. Печера № 263. Період Північної Вей. Південна стіна. Невеликі фігури
донаторів, зображені внизу розпису.
- Іл. 2.48. Печера № 263. Південна стіна. Фрагмент стінопису із зображенням
донаторського циклу. Портрети жертводавців практично стерті.
По силуету костюмів можна припустити, що це жіночі портрети.
- Іл. 2.49. Печера № 263. Фрагмент розпису північної стіни.
- Іл. 2.50. Печера № 263. Період Північної Вей. Фрагмент із зображенням
монахів-жертводавців.
- Іл. 2.51. Печера № 435. Період Північної Вей.
- Іл. 2.52. Печера № 285. Східна стіна. Фриз з донаторськими портретами, які
розташовані у середньому регістрі розпису. Період Західної Вей.
- Іл. 2.53. Печера № 285. Східна стіна. Портрети чоловіків-донаторів.
- Іл. 2.54. Печера № 285. Північна стіна. Період Західної Вей.
- Іл. 2.55. Печера № 285. Північна стіна. Фігури донаторів збільшуються у
розмірі та займають окремий фриз у загальній композиції стінопису.
- Іл. 2.56. Печера № 285. Фрагменти північної стіни із зображенням жінок-
донаторок. Період Західної Вей.
- Іл. 2.57. Печера № 285. Фрагменти стінопису із зображеннями донаторів.
- Іл. 2.58. Печера № 428. Період Північної Чжоу.

- Іл. 2.59. Печера № 301. Період Північної Чжоу.
- Іл. 2.60. Печера № 302. Період правління династії Суй.
- Іл. 2.61. Печера № 303. Період правління династії Суй.
- Іл. 2.62. Печера № 303. Період правління династії Суй.
- Іл. 2.63. Печера № 390. Період правління династії Суй.
- Іл. 2.64. Печера № 420. Період правління династії Суй.
- Іл. 2.65. Печера № 220. Період Ранньої Тан. На стінописі зображено портрети чоловіків-жертводавців у капелюхах з широкими полями.
- Іл. 2.66. Печера № 220. Період Ранньої Тан.
- Іл. 2.67. Печера № 321. У печері знайдено неширокий фриз в нижній частині стіни зі слідами донаторських зображень.
- Іл. 2.68. Печера № 329. Масштабні зображення донаторів на стінах коридору, що веде до основного простору печери.
- Іл. 2.69. Печера № 329. Зображення донаторського циклу займає нижню частину стінопису. Період Ранньої Тан.
- Іл. 2.70. Печера № 172. Період Високої Тан.
- Іл. 2.71. Печера № 217. Період Високої Тан.
- Іл. 2.72. Печера № 112. Період Середньої Тан.
- Іл. 2.73. Печера № 158. Період Середньої Тан.
- Іл. 2.74. Печера № 12. Загальний вигляд основного залу печери та масштабні портрети донаторів на стінах коридору. Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.75. Печера № 85. Зображення донаторів на стінах коридору, що веде до основного залу печери. Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.76. Печера № 107. Період Пізньої Тан.
- Іл. 2.77. Печера № 98. Портрет короля Хотану, його дружини та свити. Період П'яти Династій.
- Іл. 2.78. Печера № 61. Портрети жінок-донаторок родини Цао.

Ілюстрації до розділу 3

«ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДОНАТОРСЬКОГО ПОРТРЕТУ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ, ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИКА»:

- Іл. 3.1. Печера № 268. Період Північної Лян.
- Іл. 3.2. Печера № 268. Портрети донаторів. Фрагмент стінопису.
- Іл. 3.3. Печера № 285. Портрет жінки-донаторки. Період Західної Вей.

- Іл. 3.4. Печера № 428. Період Північної Чжоу. Фрагмент стінопису.
- Іл. 3.5. Печера № 275. Період династії Суй. Фрагмент стінопису.
- Іл. 3.6. Портрети жінок-донаторок. Період династії Суй.
- Іл. 3.7. Печера № 220. Портрет імператора і міністрів. Період Тан.
- Іл. 3.8. Печера № 156. Портрети жінок-донаторок. Період Пізньої Тан.
- Іл. 3.9. Печера № 98. Жінки-донаторки. Період П'яти Династій.
- Іл. 3.10. Печера № 98. Уйгурські жінки-донаторки з родини Цао.
- Іл. 3.11. Печера № 19. Портрет Ліан Го. Період П'яти Династій.
- Іл. 3.12. Печера № 98. Портрет короля Хотану Лі Шенціяна.
- Іл. 3.13. Печера № 61. Портрет принцеси Хотану Леді Лі зі свитою.
- Іл. 3.14. Печера № 61. Портрет принцеси Хотану Леді Лі зі свитою.
- Іл. 3.15. Печера № 65. Зображення чоловіків-донаторів. Династія Сун.
- Іл. 3.16. Печера № 29. Фрагмент розпису східної стіни. Західна Ся.
- Іл. 3.17. Печера № 29. Фрагмент розпису південної стіни. Західна Ся.
- Іл. 3.18. Печера № 29. Жінки-донаторки. Розпис південної стіни.
- Іл. 3.19. Печера № 29. Портрет чоловіка-донатора. Західна Ся.
- Іл. 3.20. Печера № 409. Портрет донатора у супроводі слуг. Західна Ся.
- Іл. 3.21. Печера № 409. Портрети донаторів. Західна Ся.
- Іл. 3.22. Печера № 85. Портрет донатора. Період Пізньої Тан.
- Іл. 3.23. Печера № 158. Печера нірвани. Період Середньої Тан.
- Іл. 3.24. Печера № 158. Печера нірвани. Період Середньої Тан.
- Іл. 3.25. Печера № 159. Король Тибету. Період Середньої Тан.
- Іл. 3.26. Печера № 98. Уйгурські жінки-донаторки. Період П'яти Династій.
- Іл. 3.27. Печера № 61. Портрети уйгурських жінок-жертводавиць.
- Іл. 3.28. Печера № 61. Портрети уйгурських жінок-жертводавиць.
- Іл. 3.29. Печера № 249. Період Північної Вей.
- Іл. 3.30. Печера № 285. Фрагмент. Період Західної Вей.
- Іл. 3.31. Печера № 248. Період Північної Чжоу.
- Іл. 3.32. Печера № 404. Бодхісаттва. Період Династії Суй.
- Іл. 3.33. Печера № 220. Вамалакітрі. Період Ранньої Тан.
- Іл. 3.34. Печера № 220. Бодхісаттва. Період Ранньої Тан.
- Іл. 3.35. Печера № 112. Фрагмент розпису. Період Середньої Тан.
- Іл. 3.36. Печера № 103. Вамалікітрі. Період Високої Тан.
- Іл. 3.37. Печера № 201. Фрагмент стінопису. Ченець. Період Середньої Тан.
- Іл. 3.38. Печера № 158. Печера нірвани. Період Середньої Тан.

- Іл. 3.39. Печера № 406. Портрет жінок-донаторок. Західна Ся.
- Іл. 3.40. Печера № 30. Портрети донаторів. Західна Ся.
- Іл. 3.41. Печера № 3. Тисячорукий Авалокітешвара. Династія Юань.
- Іл. 3.42. Печера № 465. Династія Юань.
- Іл. 3.43. Печера № 1. Монахи-донатори. Династія Юань.
- Іл. 3.44. Печера № 1. Монах-донатор Ян Шоуї. Династія Юань.
- Іл. 3.45. Печера № 1. Портрети слуг у монгольських костюмах. Період Юань.
- Іл. 3.46. Печера № 1. Жінки-донаторки у монгольському вбранні. Період Юань.
- Іл. 3.47. Печера № 1. Портрет донатора. Династія Юань.
- Іл. 3.48. Печера № 2. Портрет донатора. Династія Юань.
- Іл. 3.49. Печера № 2. Портрет жінки-донаторки. Династія Юань.
- Іл. 3.50. Печера № 3. Портрет донатора народності чайгу з династії Юань у супроводі слуг. Період правління династії Юань.
- Іл. 3.51. Печера № 3. Портрет донатора. Династія Юань.

ДОДАТОК Г. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван М. Світські постаті в сакральному просторі: портрети донаторів у розписах Дуньхуана. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 5. С. 60-71.
2. 汪旻 《志愿者在敦煌佛教的山洞和基督教拜占庭帝国的教堂：比较方面》. 《艺术殿堂》(杂志主编：刘桂香). 吉林省延吉市 是由中华人民共和国新闻出版总署、- 刘桂香。2019. № 3. 页面. 5 [Ван Мінь Донаторський чин у розписах буддійських печер Дуньхуану та християнських храмів візантійської традиції: порівняльний аспект. *Храм мистецтв*. (Ред. Лю Гуйлян). Яньцзи: Головне управління преси та видавництв Китайської Народної Республіки – Женьміньбянь, 2019. № 3. С. 5] (Китайською мовою)
3. Wang M. The Problem of Individualization of Donor Portraits in the Cave Paintings of Dunhuang Grottoes. *Arta. Seria Arte Vizuale, Arte Plastice, Arhitectură*. (red. șef. Mariana Șlapac). Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2020. Serie nouă. Vol. XXX, nr. 1. P. 155-161. (doi.org/10.5281/zenodo.3938713). (**Scopus**) (Англійською мовою)
4. Ван М. Портрети донаторів у храмових розписах Дуньхуану: національно-етнічні та культурні ознаки. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2020. Вип. 31. Т. 1. С. 172-179.
5. Котляр Е.А., Ван М. Иконография донаторского чина в росписях буддистского храмового комплекса Дуньхуан. *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* Vienna, 2021. № 1. С. 10-14.

ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ
НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Котляр Е., Ван М. Опыт исследования межкультурных связей в китайской и еврейской художественной традиции: мотив трех зайцев в круге в росписях пещер Дуньхуана и синагог Восточной Европы. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion*. Edition XII. International Scientific Conference, Chisinau, May 28-29, 2020. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2020. С. 44.
2. Ван М. Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства. *Сьомі Платонівські читання: тези доп. міжнар. наук. конф. пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвяченої 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА, Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 23 листопада 2019 р. Київ, 2020. С.184-185.*
3. Ван М. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану). *Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір: тези доп. міжнар. наук.-пр. конф., Харків, ХДАДМ, 15 листопада 2019 р. Харків, 2019, С.14-16.*
4. Ван М. Сакральний мотив трьох зайців у колі, як приклад міжкультурних та міжконфесійних зв'язків. *Мистецька освіта в Україні і світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність: тези доп. наук.-теор. конф. проф.-викл. скл., аспір. і здоб. ЛНАМ, Львів, Львівська національна академія мистецтв, 20 листопада 2019 р. Львів, 2019. С.70-71.*
5. Wang M. The Problem of Individualization of Donor Portraits in the Cave Paintings of Dunhuang Grottoes. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion. 11th edition: From Knowledge to Safeguarding and Conserving*. International Scientific Conference, Chisinau, 29-31.10.2019. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2019. P. 135-136.

6. Ван М. Розвиток донаторського чину у розписах печер Дуньхуана. *Шості Платонівські читання: тези доп. міжнар. наук. конф. пам'яті академіка Платона Білецького, присвячені 20-річчю від дня смерті П.О. Білецького*, Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 24 листопада 2018 р. Київ, 2019. С.176.
7. Ван М. Образи апсар у розписах печерного комплексу Дуньхуан. *Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи»*: збірник статей. 18-19 жовтня 2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 16-18.
8. Ван М. Культурные влияния в росписях буддийского пещерного комплекса Дуньхуан. *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion. 10th edition: Through Science, to Cognition of National Heritage*. International Scientific Conference, Chisinau, 30-31.05.2018. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2018.
9. Ван М. Портретна галерея донаторів у розписах печер Дуньхуану. *Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підс. роб. 2017/2018 навч. року* : зб. ст. 25 травня 2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 10-12.
10. Ван М. Мотив путешествия по Великому Шелковому пути в росписях пещер Дуньхуана. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи* : зб. мат. міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. скл. і мол. учених в рамках ІХ Міжнар. форуму «Дизайн-освіта 2017», Харків, ХДАДМ, 9-12 жовтня 2017 р. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 133-136.
11. Ван М. Культурно-художня спадщина Дуньхуана та етапи її вивчення. *Всеукр. наук. конф. проф.-викл. скл. і студ. ХДАДМ за підсум. роб. 2016/2017 навч. року*: зб ст. 17 травня 2017 р. ХДАДМ. Харків, 2017. С. 13-15.

ДОДАТОК Д. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Міжнародна наукова конференція *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion*, Інститут культурної спадщини Академії Наук Молдови, доповідь «*Опыт исследования межкультурных связей в китайской и еврейской художественной традиции: мотив трех зайцев в круге в росписях пещер Дуньхуана и синагог Восточной Европы*» (28-29 травня 2020 р., Кишинев) (у співавторстві з Є. Котляром).
2. Міжнародна наукова конференція *Сьомі Платонівські читання* пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячена 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, доповідь «*Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства*» (23 листопада 2019 р., Київ).
3. Міжнародна науково-практична конференція *Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір*, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, доповідь «*Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану)*» (15 листопада 2019 р., Харків).
4. Міжнародна науково-теоретична конференція професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів Львівської національної академії мистецтв *Мистецька освіта в Україні і світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність*, доповідь «*Сакральний мотив трьох зайців у колі, як приклад міжкультурних та міжконфесійних зв'язків*» (20 листопада 2019 р., Львів).
5. Міжнародна наукова конференція *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion: From Knowledge to Safeguarding and Conserving*, Інститут культурної спадщини Академії Наук Молдови, доповідь «*The Problem of Individualization of Donor Portraits in the Cave Paintings of Dunhuang Grottoes*» (29-31 жовтня 2019 р., Кишинев)

6. Міжнародна наукова конференція *Шості Платонівські читання* пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 20-річчю від дня смерті П.О. Білецького, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, доповідь «*Розвиток донаторського чину у розписах печер Дуньхуана*» (24 листопада 2018 р., Київ).
7. Міжнародна науково-практична конференція *Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи*, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, доповідь «*Образи апсар у розписах печерного комплексу Дуньхуан*» (18-19 жовтня 2018 р., Харків).
8. Міжнародна наукова конференція *Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion: Through Science, to Cognition of National Heritage*, Інститут культурної спадщини Академії Наук Молдови, доповідь «*Культурные влияния в росписях буддийского пещерного комплекса Дуньхуан*» (30-31 травня 2018 р., Кишинев).
9. Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, доповідь «*Портретна галерея донаторів у розписах печер Дуньхуану*» (25 травня 2018 р., Харків).
10. Міжнародна науково-методична конференція професорсько-викладацького складу і молодих учених *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи* в рамках ІХ Міжнародного форуму *Дизайн-освіта 2017*, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, доповідь «*Мотив путешествия по Великому Шелковому пути в росписях пещер Дуньхуана*» (9-12 жовтня 2017 р., Харків).
11. Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, доповідь «*Культурно-художня спадщина Дуньхуану та етапи її вивчення*» (17 травня 2017 р., Харків).