

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЖЕНЬ ЦЗЕЮЙ

УДК 75.047+75.052]:747:725.1(510)(04)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО
МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО
СЕРЕДОВИЩА**

Спеціальність 022 – Дизайн

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.

Реп. згідно

8/9/2025

Жень Цзеюй

Науковий керівник: Трегуб Наталія Євгеніївна
Кандидат архітектури, доцент

Харків 2025

АНОТАЦІЯ

Жень Цзеюй. Синтез традиційного китайського пейзажного мистецтва і дизайну предметно-просторового середовища. - Кваліфікаційна робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня філософії (Ph.D) за спеціальністю 022 – Дизайн. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертація присвячена визначенню науково обґрунтованих теоретичних положень щодо формування цілісно-структурованого предметно-просторового середовища на основі синтезу традиційних і сучасних творів китайського мистецтва та дизайну інтер'єру в контексті глобалізаційних світових тенденцій та збереження етнокультурної ідентичності.

Об'єкт дослідження: предметно-просторове середовище традиційних і сучасних житлових і громадських інтер'єрів Китаю.

Предмет дослідження: типи та композиційні прийоми синтезу традиційного китайського пейзажного мистецтва і дизайну предметно-просторового середовища.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше: визначено закономірності формування художньо-дизайнерського образу предметно-просторового середовища з інтегрованими творами традиційного китайського пейзажного мистецтва засобами багатожанрового (полілогічного, поліфонічного), ансамблевого та органічного синтезу; визначені поліфункціональні цілі і роль китайського пейзажного мистецтва у створенні в сучасних громадських культурних просторах функціонально-комфортної обстановки, візуальної естетики, специфічної образно-тематичної атмосфери та формуванні передумов естетичної освіти.

Уточнено дефініції понять: «інтеграційний архітектурно-мистецький простір»; «художньо-дизайнерський синтез».

Набуло подальшого розвитку: теоретичні аспекти принципів трансформації графічно-живописної мови, колористики, матеріалів і технік традиційних китайських пейзажних розписів в дизайні сучасного предметно-просторового середовища.

У першому розділі «Джерельна база та історіографія дослідження. Термінологічний апарат дослідження. Методика дослідження» приведені результати ретроспективного огляду науково-теоретичних досліджень та сучасний стан вивченості проблеми за темою дисертації.

Традиційний китайський живопис (картини, панно, монументально-декоративні розписи, композиції на предметах інтер'єру) та ієрогліфіка, що інтегровані в інтер'єрний простір, мають велику історико-культурну та мистецьку цінність, є виразом національно-регіональних рис і філософських постулатів китайського суспільства, виконуючи поліфункціональну роль в організації комфортної обстановки предметно-просторового середовища, в естетичному вихованні суспільства та пропагандистській місії. Тема та проблема даного дослідження пов'язана з світовими анти-глобалізаційними тенденціями збереження сталості етнокультурного середовища, що підкреслює її актуальність і своєчасність вирішення.

На основі проведеного ретроспективного огляду науково-теоретичних праць з проблеми синтезу мистецтв в інтер'єрному середовищі та діалогу культур, з морфології системи мистецтва, з питань формування середовищного дизайну та збереження багатогранної культурної ідентичності історичних і сучасних об'єктів, з питань зображувальних принципів у творах китайського пейзажного живопису, у предметному наповненні інтер'єрного простору, а також на основі аналізу термінологічного апарату, що використовується на території Китаю, були

визначені й охарактеризовані головні типи синтезу мистецтв, архітектури та дизайну:

«прилаштований декор» (паралельне співставлення, точкове оздоблення), «епідермальній», «аплікаційні» поверхневі образи. Загальне враження простору майже дорівнює сумі окремих об'єктів;

«ансамблевий» тип синтезу мистецтв і дизайну предметно-просторового середовища розуміється в китайському мистецтвознавстві як колективне звучання або просторовий «спів-концерт», як принцип «просторовий ритм – контрапункт», який закладає теоретичний фундамент для ансамблевих (координаційних) рішень. Просторовий ансамбль вибудовує «багатоголосий» культурний простір. Цей тип синтезу підноситься на вищий рівень, акцентуючи «контрапункт – відлуння - доповнення» між різними видами мистецтва в часово-просторовому вимірі;

«органічний» (симбіотичний тип) - спосіб художньо-просторової інтеграції представляється як органічне злиття/гібридність. Запропонована китайськими теоретиками дизайну триєдина модель «структура – медіа – інтеракція» підкреслює необхідність глибокого міждисциплінарного проникнення. У симбіотичному типі синтезу структура, медіа й інтерактивність глибоко взаємо проникають і між художніми об'єктами відбувається своєрідна «хімічна реакція», що народжує нерозривні синтетичні форми. В результаті органічного синтезу відбувається органічне поєднання взаємодіючих компонентів, що зумовлює народження нової якості складної єдності.

Таким чином, ці три типи синтезу відображають еволюцію синтезу мистецтв – від поверхневого полі-стилістичного декору, багатожанрового художнього наповнення інтер'єру через логіку архітектурно-художнього ансамблю до гібридизації, пропонуючи чітку академічну рамку для оцінювання глибини взаємопроникнення (інтеграції) та інноваційного

потенціалу дизайну предметно-просторового середовища. У контексті еволюції китайської архітектури, мистецтва та дизайну послідовність «прилаштований – ансамблевий – симбіотичний» демонструє ієрархію інтеграції мистецьких творів у предметно-просторове середовище від поверхневого оздоблення до глибинних трансформацій.

Методика дослідження ґрунтується на загальних наукових підходах (системному, комплексному та середовищному), що застосовуються для аналізу складно організованих систем, до яких у повній мірі відноситься предметно-просторове інтер'єрне середовище.

У другому розділі «Типологія і специфіка синтезу мистецтв у формуванні інтер'єрного середовища в історії Китаю» проаналізовані регіональні особливості композиційно-образної організації інтер'єрів Китаю, особливості формування предметно-просторового середовища імператорських палаців і резиденцій династій Мін і Цін, які в наш час функціонують як музейні комплекси, висвітлені семантичні особливості кольору в китайському інтер'єрі як формоутворюючого та художньо-образного фактору.

В результаті проведених візуальних спостережень з фотофіксацією основних видових ракурсів сприйняття середовища та аналізу об'ємно-просторової структури інтер'єрів громадських закладів (резиденції, музеї, театри, бібліотеки, готелі, ресторани) та їх предметного наповнення (твори монументально-декоративного мистецтва, панно, картини, меблі, екрани-ширми, світильники, посуд, текстиль) були визначені жанри китайського пейзажного мистецтва, які стало використовувались в інтер'єрних просторах протягом історичних періодів правління кількох династій. Виявлена тематика і традиційні мотиви пейзажних зображень; технології виконання китайського пейзажного живопису на відповідних матеріалах (папері, шовку, порцеляні, склі).

У третьому розділі «Типи синтезу сучасного китайського пейзажного мистецтва та дизайну предметно-просторового середовища» розкрита поліфункціональність китайського пейзажного мистецтва у формуванні дизайну інтер'єрних громадських культурних просторів, визначені композиційні прийоми формоутворення сучасних інтер'єрів громадського призначення (готелів, ресторанів, музеїв, театрів), а також систематизовано прийоми трансформації традиційного живопису тушшю у дизайн сучасних інтер'єрів.

У першій чверті XXI століття, ґрунтуючись на нових стильових напрямках і прийомах, таких як «мінімалізм», видозмінилися самі твори традиційного пейзажного мистецтва (графічна манера, колористика), які формують художньо-дизайнерський образ сучасних інтер'єрів за принципом ансамблевого синтезу.

Проведений аналіз середовища громадських будівель, запроєктованих на базі надсучасних технологій в галузях: архітектури, інженерії, будівництва, промислового та світлового дизайну, дозволив визначити особливості органічного (симбіотичного) типу синтезу, який є провідним парадигмальним напрямом в архітектурі та дизайні XXI сторіччя.

В результаті проведеного аналізу багатоаспектної функціональної ролі китайського живописного мистецтва у формуванні дизайну сучасних культурних просторів громадських будівель були визначені та систематизовані поліфункціональні цілі китайського живописного мистецтва, інтегрованого в середовище сучасних громадських просторів, які реалізуються:

- у формуванні художнього образу, тематичної атмосфери та художньо-проектного образу дизайну предметно-просторового середовища;
- у передачі (трансляції) та поширенні духу китайської культури;

- у підвищенні художніх і культурних функцій сучасних внутрішніх громадських культурних просторів;
- в естетичному вихованні суспільства в контексті просування відмінної традиційної китайської культури;
- у передачі специфічної інформації з метою посилення естетичних здібностей широкої громадськості, як канал для спілкування, навчання або розважальних заходів та громадського культурного обміну;
- у прояві пропагандистської функції.

Результатом даного дослідження є визначені композиційні прийоми інтеграції творів китайського пейзажного мистецтва (монументально-декоративних розписів, панно, картин, предметів прикладного мистецтва) в сучасний інтер'єрний простір (за місцем їх розміщення):

- точковий (акцентний, домінантний) - розміщення пейзажного панно у значеннєвому (сюжетно-композиційному) центрі простору;
- розміщення пейзажного розпису на торцевій стіні (у візуальному фокусі на осі симетрії простору), підкреслювання осі симетрії стіни та простору інтер'єру;
- розміщення групи пейзажних картин на боковій стіні, що створює перенесення візуального фокусу тяжіння уваги користувачів у несиметричному за структурою внутрішньому просторі;
- панорамний - по периметру огорожувальних стін;
- настінний (анфіладний) - розташування метричних рядів пейзажних картин вздовж стін коридорів, які утворюють візуальне розширення вузького лінійного простору;
- розміщення пейзажної композиції на стіні, що межує з скляною огорожею інтер'єру, утворюючи зорову ілюзію «перетікання» («проникнення») внутрішнього простору у природне середовище і навпаки;
- фризний - розміщення пейзажних елементів на балках під стелею приміщень;
- стельовий - презентація розпису з пейзажними мотивами на стелі;
- порталний - розміщення пейзажних розписів над проходами та дверима;
- килимовий - на підлозі;

предметний - на предметному наповненні інтер'єру (посуді, меблях, світильниках, текстилі, аксесуарах).

Включення пейзажного розпису у предметно-просторове середовище має відбуватися на умовах супідрядності з морфологією існуючого предметного наповнення, з стилізованим графічним декором огорожувальних конструкцій інтер'єру та його кольоровим рішенням. Настінне панно може виступати оптимальним фоном для центрального об'єкту інтер'єрного простору. Формами реалізації творчого задуму в рамках інтеграційної концепції є синтез, діалог, полілог (поліфонія).

Результатом проведеного дослідження є визначення інноваційних дизайнерських методів та систематизація композиційних прийомів трансформації творів традиційного китайського пейзажного живопису тушшю (шуймо), їх інтеграційної ролі у формуванні художнього образу сучасного інтер'єру: ▪ прийом «охоплення» периметру простору, формвання візуального враження «гіпер-монументальності» розпису шляхом включення великомасштабних (утрируваних) фрагментарних зображень із фактурними слідами від пензля на всю висоту стін інтер'єру; ▪ створення візуальних «проривів», просторової «порожнечі» у розпису завдяки світлотональному контрасту темних «штрихів» і білого «тла» стіни, загального світлого простору інтер'єру; ▪ застосування прийому «проекції» графічного ахроматичного зображення рослинного мотиву на площини стін та конструкцію сходин; ▪ включення «живописного розпису» у форми меблів.

В дослідженні показано особливості формування дизайну сучасного предметно-просторового середовища громадських будівель Китаю засобами органічного синтезу (органічного злиття/гібридності) за триєдиною моделлю «структура – медіа – інтеракція» та симбіотичним наративом «регіон – цифрові технології – мистецтво». В даному типі

синтезу відбувається кардинальна зміна формоутворюючих компонентів, які (замість матеріалізованих художньо-проектних образів, притаманних традиційним китайським інтер'єрам минулих епох), створюють абсолютно інноваційні асоціативні «нематеріальні» образні рішення середовища, в якому «пейзажне мистецтво» (як предметне наповнення інтер'єру) не використовується, залишаються тільки натяки та певні асоціації з формами природного пейзажу, які переформовуються у структурні високотехнологічні архітектурно-дизайнерські компоненти у сукупності з світло-кольоровими динамічними проєкціями.

Результати дисертаційної роботи, які розкривають широкі можливості синтезу традиційного китайського пейзажного мистецтва і дизайну предметно-просторового середовища, є підґрунтям для подальшого розвитку теорії та практики середовищного дизайну, для пошуку сучасних прийомів інтерпретації національної спадщини у формуванні сучасного середовища життєдіяльності людини в контексті антиглобалізаційних тенденцій і збереження та сталості етнокультурної ідентичності.

Проектний метод синтезування інноваційних технологій, матеріалів і форм архітектури, мистецтва та дизайну дозволяє здобути різноманіття варіантів органічних художньо-дизайнерських образів середовища життєдіяльності.

Ключові слова: дизайн, інтеграція, синтез мистецтв, пейзажне мистецтво, предметно-просторове середовище, композиційні прийоми.

ABSTRACT

Ren Jieyu. Synthesis of traditional Chinese landscape art and design of the subject-spatial environment. - Qualification work in the form of a manuscript. Dissertation for the degree of philosophy (Ph.D.) in the specialty 022 - Design. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the definition of scientifically based theoretical provisions on the formation of a holistically structured subject-spatial environment based on the synthesis of traditional and modern works of Chinese art and interior design in the context of globalization world trends and the preservation of ethnocultural identity.

Object of research: the subject-spatial environment of traditional and modern residential and public interiors of China. Object of research: types and compositional techniques of synthesis of traditional Chinese landscape art and design of the subject-spatial environment.

The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time: the regularities of the formation of an artistic and design image of a subject-spatial environment with integrated works of traditional Chinese landscape art by means of multi-genre (polylogical, polyphonic), ensemble and organic synthesis have been determined; The multifunctional goals and role of Chinese landscape art in creating a comfortable environment, visual aesthetics, a specific thematic atmosphere in modern public cultural spaces and forming the prerequisites for aesthetic education are defined.

The definitions of the concepts: «integrative architectural and artistic space»; «artistic and design synthesis» are clarified. Further development has been made of: theoretical aspects of the principles of transformation of graphic and pictorial language, color, materials and techniques of traditional Chinese landscape paintings in the design of a modern spatial environment.

The first section, «Source base and historiography of the study. Terminological apparatus of the study. Research methodology», presents the results of a retrospective review of scientific and theoretical research and the current state of knowledge of the problem on the topic of the dissertation.

Traditional Chinese painting (paintings, panels, monumental and decorative paintings, compositions on interior items) and hieroglyphics, which are integrated into the interior space, have great historical, cultural and artistic value, are an expression of national and regional features and philosophical postulates of Chinese society, performing a multifunctional role in organizing a comfortable environment of the subject-spatial environment, in the aesthetic education of society and the propaganda mission. The topic and problem of this study are related to the world anti-globalization trends of preserving the stability of the ethno-cultural environment, which emphasizes its relevance and timeliness of its solution.

Based on a retrospective review of scientific and theoretical works on the problem of the synthesis of arts in the interior environment and the dialogue of cultures, on the morphology of the art system, on the formation of environmental design and the preservation of the multifaceted cultural identity of historical and modern objects, on the issues of pictorial principles in works of Chinese landscape painting, In the subject matter of interior space, as well as based on an analysis of the terminological apparatus used in China, the main types of synthesis of arts, architecture and design were identified and characterized:

- «arranged decor» (parallel juxtaposition, point decoration), «epidermal», «appliqué» surface images. The overall impression of space is almost equal to the sum of individual objects;
- the «ensemble» type of synthesis of arts and design of the subject-spatial environment is understood in Chinese art criticism as a collective sound or spatial «sing-concert», as the principle of «spatial rhythm – counterpoint», which lays

the theoretical foundation for ensemble (coordination) solutions. The spatial ensemble builds a «multi-voiced» cultural space. This type of synthesis is elevated to a higher level, emphasizing the «counterpoint - echo – complement» between different types of art in the temporal and spatial dimension;

«organic» (symbiotic type) - the method of artistic-spatial integration is presented as an organic fusion/hybridity. The triune model of "structure - media - interaction" proposed by Chinese design theorists emphasizes the need for deep interdisciplinary penetration. In the symbiotic type of synthesis, structure, media, and interactivity deeply interpenetrate each other, and a kind of “chemical reaction” occurs between artistic objects, giving rise to inseparable synthetic forms. As a result of organic synthesis, an organic combination of interacting components occurs, which determines the birth of a new quality of complex unity.

Thus, these three types of synthesis reflect the evolution of the synthesis of arts – from superficial poly-stylistic decoration, multi-genre artistic filling of the interior through the logic of the architectural and artistic ensemble to hybridization, offering a clear academic framework for assessing the depth of interpenetration (integration) and the innovative potential of spatial design. In the context of the evolution of Chinese architecture, art, and design, the sequence «fitted – ensemble – symbiotic» demonstrates the hierarchy of integration of artworks into the subject-spatial environment from surface decoration to deep transformations.

The research methodology is based on general scientific approaches (systemic, comprehensive, and environmental) used to analyze complexly organized systems, to which the subject-spatial interior environment fully belongs.

The second section, «Typology and specificity of the synthesis of arts in the formation of the interior environment in the history of China», analyzes the regional features of the compositional and figurative organization of Chinese

interiors, the features of the formation of the subject-spatial environment of imperial palaces and residences of the Ming and Qing dynasties, which currently function as museum complexes. highlighted the semantic features of color in the Chinese interior as a form-forming and artistic-figurative factor.

As a result of visual observations with photo-recording of the main visual angles of perception of the environment and analysis of the volumetric and spatial structure of the interiors of public institutions (residences, museums, theaters, libraries, hotels, restaurants) and their subject content (works of monumental and decorative art, panels, paintings, furniture, screens, lamps, dishes, textiles) genres of Chinese landscape art were identified, which were constantly used in interior spaces during the historical periods of the reign of several dynasties. The themes and traditional motifs of landscape images were revealed; technologies for performing Chinese landscape painting on appropriate materials (paper, silk, porcelain, glass).

The third section, “Types of Synthesis of Modern Chinese Landscape Art and Design of the Subject-Spatial Environment,” reveals the multifunctionality of Chinese landscape art in shaping the design of interior public cultural spaces, and identifies compositional techniques for shaping modern public interiors (hotels, restaurants, museums, theaters), as well as classified compositional techniques for transforming traditional Chinese ink painting in shaping the design of the architectural and artistic space of the interior.

In the first quarter of the 21st century, based on new stylistic trends and techniques, such as «minimalism» the very works of traditional landscape art (graphic style, color scheme) changed, forming the artistic and design image of modern interiors according to the principle of ensemble synthesis.

An analysis of the environment of public buildings designed on the basis of cutting-edge technologies in the following industries was conducted: architecture, engineering, construction, industrial and lighting design allowed us to identify the

features of the organic (symbiotic) type of synthesis, which is the leading paradigmatic direction in architecture and design of the 21st century.

As a result of the analysis of the multifaceted functional role of Chinese painting in shaping the design of modern cultural spaces of public buildings, the multifunctional goals of Chinese painting, integrated into the environment of modern public spaces, were identified and systematized, which are implemented:

- in the formation of an artistic image, thematic atmosphere and artistic and design image of the design of the subject-spatial environment;
- in the transmission (broadcast) and dissemination of the spirit of Chinese culture;
- in enhancing the artistic and cultural functions of modern internal public cultural spaces;
- in the aesthetic education of society in the context of promoting the excellent traditional Chinese culture;
- in the transmission of specific information to enhance the aesthetic abilities of the general public, as a channel for communication, education or entertainment activities and public cultural exchange;
- in the manifestation of a propaganda function.

The result of this study is the identified compositional techniques for integrating works of Chinese landscape art (monumental and decorative paintings, panels, paintings, objects of applied art) into modern interior space (according to their location):

- point (accent, dominant) - placement of a landscape panel in the semantic (plot-compositional) center of space;
- placing a landscape painting on the end wall (in visual focus on the axis of symmetry of the space), emphasizing the axis of symmetry of the wall and the interior space;
- placing a group of landscape paintings on the side wall, which creates a transfer of the visual focus of attracting users' attention in an asymmetric internal space;
- panoramic - along the perimeter of the enclosing walls;
- wall (enfilade) - arrangement of metric

rows of landscape paintings along the walls of corridors, which form a visual expansion of a narrow linear space; ▪ placement of a landscape composition on the wall bordering the glass fence of the interior, creating a visual illusion of "flowing" of the interior space into the natural environment; ▪ frieze - placement of landscape elements on beams under the ceiling of rooms; ▪ ceiling - presentation of paintings with landscape motifs on the ceiling; ▪ portal - placement of landscape paintings above passages and doors; ▪ carpet - on the floor; ▪ subject - on the subject content of the interior (dishes, furniture, lamps, textiles, accessories).

The inclusion of landscape painting in the subject-spatial environment should occur under conditions of subordination to the morphology of the existing subject content, with the stylized graphic decor of the interior enclosing structures and its color scheme. A wall panel can act as an optimal background for the central object of the interior space. The forms of implementation of the creative idea within the framework of the integration concept are synthesis, dialogue, polylogue (polyphony).

The result of the research is the identification of innovative design methods and the systematization of compositional techniques for the transformation of works of traditional Chinese landscape ink painting (shuimo), their integration role in the process of creating a style of artistic and design image of a modern interior environment: ▪ the technique of "enveloping" the perimeter of space, creating and conveying the visual impression of "hyper-monumentality" of the painting due to the inclusion of large-scale (exaggerated) fragmentary images with textured brush marks on the entire height of the interior walls; ▪ creating visual "breakthroughs", spatial "emptiness" in the painting due to the light-tonal contrast of dark "strokes" and the white "background" of the wall, the overall light space of the interior; ▪ application of the technique of "projecting" a graphic

achromatic image of a plant motif onto the planes of the walls and the design of the stairs; ▪ inclusion of "pictorial painting" in the forms of furniture.

The study shows the features of the formation of the design of the modern subject-spatial environment of public buildings in China by means of organic synthesis (organic fusion/hybridity) according to the triune model of “structure – media – interaction” and the symbiotic narrative of “region – digital technologies – art”. In this type of synthesis, there is a radical change in the form-forming components, which (instead of materialized artistic and design images inherent in traditional Chinese interiors of past eras), create absolutely innovative associative intangible figurative solutions of the environment in which "landscape art" (as the subject content of the interior) is not used, only hints and certain associations with the forms of the natural landscape remain, which are reshaped into structural high-tech architectural and design components into structural high-tech architectural and design components in combination with light-color dynamic projections.

The results of the dissertation work, which reveal the broad possibilities of synthesizing traditional Chinese landscape art and design of the object-spatial environment, are the basis for the further development of the theory and practice of environmental design, to search for modern methods of interpreting national heritage in the formation of the modern environment of human life in the context of anti-globalization trends and the preservation and stability of ethnocultural identity.

The design method of synthesizing innovative technologies, materials, and forms of architecture, art, and design allows for a variety of options for organic artistic and design images of the living environment.

Keywords: design, integration, synthesis of arts, landscape art, subject-spatial environment, compositional techniques.

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Поліфункціональність китайського живопису в дизайні інтер'єрних громадських культурних просторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип.76. Том 1. С. 123-128.

2. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Композиційні прийоми трансформації традиційного китайського розпису тушшю у формуванні дизайну архітектурно-мистецького простору інтер'єру. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. - Вип.77. Том 2. С. 55-62.

3. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Мистецтво китайського живопису у формоутворенні інтер'єрів резиденцій династії Цін. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Видавничий дім «Гельветика». Вип. № 4. 2024. С. 22-27.

4. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Китайське живописне мистецтво як комунікаційна стратегія культурної індустрії. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського: матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Інституту сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України*, (21 грудня 2021 р.). Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 372 с. С.124-127 ISBN 978-066-992-707-1

5. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Колір як знак та його історичні змісти в китайському мистецтві. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*. Збірник наук. мат-лів. (14 квітня 2022 р.. Х.: ХДАДМ. 2022. 136 с. (укр., англ. мов.). С. 43-44.

6. 任泽雨.水墨元素在现代室内陈设艺术中的应用性研究[J].吉林艺术学院学报, 2023, (01): 85-90. Жень Цзеюй. Прикладне дослідження елементів відмивки тушшю у сучасному художньому оформленні інтер'єрів. Науковий вісник Цзілінської академії мистецтв. Цзілінь, 2023, 42(1): 85-90.

7. 任泽雨.水墨元素在现代室内设计中的功能性研究[J].新疆艺术学院学报,2023,(04):47-56. [Жень Цзеюй. Функціональні аспекти тушевих елементів у сучасному дизайні інтер'єрних просторів. *Науковий вісник Сіньцзяньської академії мистецтв*. Сіньцзян, 2023, 21(04). С. 47-56].

8. Zeyu Ren, Tregub Nataliia. Research on the Application of ink Elements in modern interior furnish hing Art. *Збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. м. Київ (27 квітня 2023 р.). К.: КНУТД. 2023. Т. 2. 400 с. С. 124-127. ISBN 978-617-7763-19-1. Сертифікат учасника.

9. Zeyu Ren, Tregub Nataliia. Implementation of Chinese Painting and Calligraphy in the Culturalspace of Ukraine. 2 International Scientific and Practical Conference «Innovationsin Architecture, Design and Art». Ukraine, Kyiv, National Academy of Fine Arts and Architecture,25-26 may, 2023. Київ: НАОМА, 2023. 333 с., С. 275-277. Сертифікат учасника.

10. 任泽雨.中国绘画艺术在现代室内公共文化空间中的功能研究 [J]. 石家庄学院学报 , 2024, (04):82-87. Жень Цзеюй. Дослідження функціональності китайського живопису в сучасних публічних культурних просторах. Науковий вісник Університету Шицзячжуана, 2024, (04):82-87.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ. ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ. МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	
1.1. Ретроспективний огляд науково-теоретичних досліджень та сучасний стан вивченості проблеми за темою дисертації.....	28
1.2. Термінологічний апарат за темою дослідження.....	48
1.3. Методика дослідження.....	59
Висновки до першого розділу.....	62
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ І СПЕЦИФІКА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ФОРМУВАННІ ІНТЕР'ЄРНОГО СЕРЕДОВИЩА В ІСТОРІЇ КИТАЮ.....	
2.1. Регіональні особливості композиційно-образної організації інтер'єрів Китаю.....	66
2.1.1. Види традиційного китайського пейзажного мистецтва	66
2.1.2. Пейзажні композиції в декоруванні керамічних предметів інтер'єру.....	68
2.1.3. Меблеве мистецтво в облаштуванні старовинних інтер'єрів Китаю.....	70
2.1.4. Декоративні мотиви у давньо-китайській архітектурі	78
2.2. Особливості формування предметно-просторового середовища імператорських палаців і резиденцій династій Мін і Цін.....	82
2.3. Семантичні особливості кольору в китайському інтер'єрі.....	98

Висновки до другого розділу.....	102
----------------------------------	-----

РОЗДІЛ 3. ТИПИ СИНТЕЗУ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО- ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА.....	106
--	-----

3.1. Поліфункціональність китайського пейзажного мистецтва в дизайні інтер'єрних громадських просторів.....	106
3.2. Ансамблевий тип синтезу мистецтв та архітектури у формоутворенні сучасних громадських інтер'єрів	113
3.3. Композиційні прийоми трансформації традиційного китайського розпису тушшю у формуванні сучасного дизайну житлових інтер'єрів.....	118
3.4. Органічний (симбіотичний) тип синтезу у формуванні предметно- просторового середовища сучасних громадських будівель Китаю.	126
Висновки до третього розділу.....	140

ВИСНОВКИ	144
----------------	-----

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	152
---------------------------------	-----

ДОДАТКИ.....	189
--------------	-----

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У галузі дизайн-діяльності фахівців різних країн не спадає стремління у пошуку нових підходів до створення сучасного цілісно-структурованого середовища життєдіяльності людини і, особливо, в контексті збереження етнокультурної ідентичності в період глобалізації всіх сфер суспільства. Протягом історичного розвитку традиційних типів і форм архітектури та видів мистецтва Китаю сформувались їх характерні риси, які презентують унікальний регіональний стиль і художній образ предметно-просторового середовища.

Вибір теми дослідження зумовлений кількома факторами, які підкреслюють її актуальність та значущість у сфері теорії та практики сучасного дизайну: невизначеність поліфункціональної ролі творів мистецтва, включених в сучасні інтер'єри громадських будівель; відсутність мистецтвознавчих праць, присвячених видозмінам (трансформаціям) форм сучасного мистецтва в реаліях нових стильових напрямків формоутворення інтер'єрних просторів; нерозробленість чіткої типології та критеріїв синтезу мистецтв, архітектури та дизайну як концептуальних проєктних підходів формування предметно-просторового середовища життєдіяльності.

Традиційний китайський живопис (картини, панно, монументально-декоративні розписи, композиції на предметах) та ієрогліфіка, що інтегровані в інтер'єрний простір, мають велику історико-культурну та мистецьку цінність, є виразом національно-регіональних рис і філософських постулатів китайського суспільства, виконуючи поліфункціональну роль в організації комфортної обстановки предметно-просторового середовища, в естетичному вихованні суспільства та пропагандистській місії. Тема та проблема даного дослідження пов'язана з

світовими анти-глобалізаційними тенденціями збереження сталості етнокультурного середовища, що підкреслює своєчасність її вирішення.

В наш час всеохоплюючого (тотального) дизайну актуалізується проблема визначення типології синтезу інноваційних дизайнерських методів і композиційних прийомів трансформації творів китайського мистецтва, інтегрованих в інтер'єрне середовище, яке є специфічною синтетичною структурою із складовими: архітектура, дизайн, мистецтво. Результати існуючих науково-теоретичних досліджень та проєктна практика не дають у повній мірі обґрунтованих рекомендацій щодо вирішення цієї проблеми, яка охоплює три галузі: архітектурознавство, мистецтвознавство та теорію й практику дизайну.

З огляду результатів раніше проведених досліджень впливає, що поставлена проблема синтезу китайського пейзажного мистецтва та дизайну інтер'єрних просторів не була комплексно досліджена попередниками. Їх звіти мають суто фрагментарний характер, стосуються аналізу лише окремих видів китайського живопису (авторського, портретного, декоративного, олійного, тушшю), не систематизують результати новітньої дизайнерської практики формоутворення внутрішнього середовища, що також свідчить на користь актуальності заявленої теми дисертаційної роботи для подальшого розвитку теорії та практики середовищного дизайну, для вирішення нагальної проблеми сталого розвитку китайської етно-культури, для впровадження новітніх методів і технологій інтеграції та трансформації мистецької національної спадщини у сучасне предметно-просторове середовище.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація, тема якої затверджена вченою радою Харківської державної академії дизайну і мистецтв 28 вересня 2023 року, протокол № 30, пов'язана з державними програмами китайського Бохайського університету,

націленими на поглиблене вивчення історії та теорії мистецтва, на забезпечення формування комфортного предметно-просторового середовища та ініціювання розвитку дизайну, з державною програмою уряду Китаю та Академії наук Китаю «Один пояс, один шлях» (B&R) – «Економічного поясу Шовкового шляху» та «Морського шовкового шляху XXI століття». Дослідження виконувалось в рамках міжкафедральної науково-дослідної теми ХДАДМ «Сталий розвиток як вектор формування проєктної культури» (2022-2025), зареєстрованої в УКРІНТЕІ (держреєстрація № 0122U200902).

Мета дослідження полягає у визначенні еволюції типів синтезу китайського пейзажного мистецтва у формуванні дизайну цілісно-структурованого предметно-просторового середовища житлових і громадських будівель в контексті глобалізаційних світових тенденцій та збереження етнокультурної ідентичності.

Завдання дослідження:

1. Провести ретроспективний огляд науково-теоретичних праць і результатів попередніх досліджень за даною темою та визначити сучасний стан вивченості проблеми;
2. Провести візуальні натурні спостереження з фотофіксацією інтер'єрів історичних та сучасних архітектурних об'єктів Китаю громадського та житлового призначення для визначення еволюційних змін типології та специфіки синтезу традиційного китайського пейзажного мистецтва і предметно-просторового інтер'єрного середовища в процесі розвитку дизайн-діяльності.
3. Систематизувати поліфункціональні цілі китайського живописного мистецтва, інтегрованого в середовище сучасних громадських інтер'єрів;

4. Визначити композиційні прийоми інтеграції творів китайського пейзажного мистецтва (монументально-декоративних розписів, панно, картин, предметів прикладного мистецтва) в сучасний інтер'єрний простір;

5. Визначити композиційні прийоми трансформації творів традиційного пейзажного мистецтва у формуванні сучасного дизайну предметно-просторового середовища.

6. Охарактеризувати інноваційні композиційні прийоми дизайнерських рішень предметно-просторового середовища в рамках органічного (симбіотичного) типу синтезу.

Об'єкт дослідження: предметно-просторове середовище традиційних і сучасних житлових і громадських інтер'єрів Китаю.

Предмет дослідження: типи та композиційні прийоми синтезу традиційного китайського пейзажного мистецтва і дизайну предметно-просторового середовища.

Джерельна база. Фактологічною базою дослідження є матеріали натурних обстежень інтер'єрів стародавніх пам'яток китайської архітектури та сучасних інтер'єрів громадського і житлового призначення на території Китаю. Теоретичною базою дослідження є монографії, дисертації, статті у фахових збірниках та у науково-метричних базах, матеріали наукових конференцій.

Методи дослідження. В роботі використані загальнонаукові методи індукції та дедукції, аналізу та синтезу, а також міждисциплінарний метод (для осмислення основних наукових поглядів на предметно-просторове середовище у гуманітарній парадигмі знання), описовий (для систематизації основних композиційних рішень історичного та сучасного інтер'єрного середовища відповідно типам синтезу архітектури, образотворчого мистецтва та дизайну). В роботі використані прийоми узагальнення, класифікації та систематизації.

Методологія дослідження ґрунтується на загальних наукових підходах (системному, комплексному та середовищному), що застосовуються для аналізу складно організованих систем, до яких в повній мірі відноситься предметно-просторове інтер'єрне середовище.

В роботі застосовані:

- методи мистецтвознавчого аналізу (візуального спостереження, іконографічний, документальний, технологічний та стилістичний);
- історико-культурний метод, що був застосований у визначенні еволюційних процесів формоутворення середовища житлових і громадських інтер'єрів в контексті китайської філософії та культурних традицій;
- історико-порівняльний метод, який використовувався з метою зіставлення певних традиційних підходів до формування інтер'єрних просторів з інтегрованими творами мистецтва та сучасних методів формоутворення дизайну предметно-просторового середовища;
- семіотичний метод, що сприяв вивченню семантичних особливостей традиційних форм і кольору предметного наповнення середовища житлових і громадських будівель Китаю;
- композиційний аналіз інтер'єрів в натурі та з Інтернет-мережі, що сприяв систематизації композиційних прийомів формоутворення їх просторів, колористики і графічно-художньої мови китайського пейзажного живопису;
- метод моніторингу, що сприяв збору даних про поточний стан дизайну інтер'єрів бібліотек, театрів, готелів, ресторанів з інтегрованими в них творами китайського пейзажного мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- визначено закономірності еволюції формування художньо-дизайнерського образу предметно-просторового середовища житлового та громадського призначення з інтегрованими в них творами традиційного китайського пейзажного мистецтва засобами поліжанрового (полілогічного), ансамблевого та органічного синтезу;
- визначені поліфункціональні цілі і роль китайського пейзажного мистецтва у створенні в сучасних громадських просторах закладів культури комфортної обстановки, візуальної естетики, специфічної тематичної атмосфери та формуванні передумов естетичної освіти;

Уточнено:

- дефініції понять: «інтеграційний архітектурно-мистецький простір»; «художньо-дизайнерський синтез»;

Набуло подальшого розвитку:

- принципи трансформації графічно-живописної мови, колористики, матеріалів і технік традиційних китайських пейзажних розписів в дизайні сучасного предметно-просторового середовища.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють періоди правління династій: Тан (618-906 рр.), Ся (1036-1226 рр.), Мін (1368-1644 рр.), Цін (1644-1912 рр.), які представлені в роботі інтер'єрами пам'яток архітектури, що в наш час використовуються як функціонуючі музеї Китаю. Також хронологія дослідження охоплює сучасні інтер'єрні об'єкти першої чверті ХХІ ст.

Територіальні рамки окреслюються територією Китаю.

Апробація результатів дослідження відбувалась під час міжнародних науково-практичних конференцій, участь у яких підтверджена сертифікатами учасника: ХХІV Сходознавчі читання А. Кримського:

матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Інституту сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України, 21 грудня 2021 р. Київ; Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність». 14 квітня 2022 року. ХДАДМ. Харків; V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну». 27 квітня 2023 року. м. Київ; 2 International Scientific and Practical Conference «Innovations in Architecture, Design and Art». Ukraine, Kyiv, National Academy of Fine Arts and Architecture, 25-26 may, 2023. Київ: НАОМА.

Публікації за темою дослідження: статті у фахових виданнях України – 3 (три), тези у матеріалах конференцій – 4 (чотири), статті у китайських виданнях – 3 (три).

Теоретичне значення роботи полягає у визначених загальних принципах і підходах до об'єкту дослідження, які сприятимуть поглибленню й розширенню наукових висновків щодо типів синтезу мистецтв і дизайну сучасного предметно-просторового середовища.

Практичне значення дисертації зумовлюється можливістю застосування одержаних результатів в таких дисциплінах, як «Проектування», «Концептуальне проектування» та лекційних курсах університетів Китаю.

Здійснена систематизація та класифікація може бути врахована при розробці навчально-методичних матеріалів для здобувачів вищої освіти в галузі дизайну середовища, у курсовому та дипломному проектуванні бакалаврів й магістрів.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (204 найменувань), і додатків. Загальний обсяг дисертації - 242 сторінки (із них 151 сторінка основного тексту).

РОЗДІЛ 1

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ.

МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Ретроспективний огляд науково-теоретичних досліджень та сучасний стан вивченості проблеми за темою дисертації

Під час історіографічного аналізу матеріали були згруповані за кількома напрямками:

- енциклопедичні видання, монографії та дисертації, що стосуються китайського живопису та настінних розписів;
- наукові статті, де аналізуються авторські стилі в образотворчому мистецтві, зокрема в китайському декоративному живописі;
- роботи з візуального комунікаційного дизайну, включаючи праці Лінь Джаяна, а також дослідження Лі Рубіна та Сяо І. щодо елементів і застосувань візуального комунікативного мистецтва.

Проблематика аналізу громадського культурного простору міської громади Тяньпін в Шанхаї на основі польового дослідження та питання її реконструкції висвітлена в роботі групи авторів (Ван Ю., Цзен Лі, Чжоу Хуйхуй, Гун Женг). Головні вектори нашого дослідження зосереджені на визначенні характеристик традиційного китайського пейзажного мистецтва та його трансформацій в сучасне предметно-просторове середовище, на визначенні типів синтезу мистецтва, архітектури та дизайну.

Початкові відомості щодо стародавнього китайського мистецтва та форм архітектури були висвітлені в кількох енциклопедичних словниках XIX – XX ст. та виданнях китайських науковців, в яких відзначається

своєрідність та досконалість китайського мистецтва, яке не є застиглим в одних і тих формах, а піддавалось стороннім художнім стильовим впливам збоку Халдеї, Асирії, Індії, Римської імперії та Європи.

Найхарактернішими рисами китайського пейзажного живопису протягом всього історичного часу розвитку до сьогодення залишались стилізовані форми пейзажу, чіткі контури та графічність, бо китайські живописці є, перш за все, рисувальниками та каліграфами. Їх манера відрізняється виразними контурними лініями, проведеними певним чином, як на ближньому плані композиції, так і на дальніх планах. Особливістю були перспективні побудови їх пейзажних композицій, коли предмети зображували предмети не на різних планах згідно законам віддалення та наближення, збільшення та скорочення, а обирали точку зору дуже високо і розміщували елементи композиції один над другим, хоча і зменшуючи їх розмір на дальніх планах, але не в належній пропорційності.

Основами для написання картин слугували бамбукові пластинки, шовк та папір (винайдений у 105 р.), на якому роботу виконували водяними фарбами з постійним домішуванням білила. Таким чином утворювались яскраві, чисті фарби, приємні за своїми сполученнями, нагадуючи кольори в природі або, навпаки, утрируючи природний колорит. Також принциповою відмінністю їх живописної манери є відмова від зображення тіней, які, за їхнім переконанням, є випадковим змінним явищем. Художники вважали, що від тіні погіршується загальний колорит твору. Одночасно розповсюдженою галуззю живопису є пейзажі на порцеляні, які відображали місцевість, пори року, моменти дня.

Синтез мистецтв в архітектурі стародавнього Китаю коротко описаний в працях В.І. Тимофієнка, який стверджує, що проблеми взаємодії зі скульптурою і живописом вирішувались відповідно до архітектоніки. Фасади й інтер'єри прикрашали яскраві розписи, змістовні тематичні та

орнаментальні рельєфи, що заповнювали стіни, розташовувалися на підпорах і стелях. Для традиційного китайського мистецтва характерні рельєфи з сюжетами бенкетів, полювання, парадних виїздів, що розташовувались у вигляді фризів один над одним у поєднанні з ієрогліфічними поясненнями, Ступінь площинності даних рельєфів нагадує техніку гравюри. Фон максимально заповнений персонажами. Зображення відзначаються ритмічністю, силуетним вирішенням фігур, докладним показом розрізу кілька поверхового палацу [50, с. 223].

Китайським розписам також притаманна різноманітна побутова та міфологічна тематика. В.І. Тимофієнко, як і його попередники, відзначали, що фарби клали локальними плямами і лише кількома тонкими лініями позначалося моделювання форми. У ранні часи у розписах переважав яскравий червоний колір, у доволі ніжних сполученнях використовували блакитні, бузкові та оранжеві фарби. У деяких фресках (наприклад, «Парадний виїзд») можна побачити прекрасне природне середовище - яскраво-зелене тло трави, «яке здається нескінченим, адже лінія горизонту невизначена, вона губиться у безкрайї долині» [50, с. 223].

За висновком В.І. Тимофієнка, загалом синтезу мистецтв як в інтер'єрах, так і в екстер'єрах китайських будівель притаманне: широке застосування скульптурних творів і живописних розписів, зумовлених прагненням перетворити споруду на частину природного оточення, а також символіко-алегоричне наповнення та яскравість колористичної гами. [50, с. 223].

Із світової історії архітектури та мистецтва відомо, що прикладом гармонійності всеосяжного синтезу вважається культура Стародавньої Греції, а за часів Ренесансу сформувалось уявлення про значення об'єднання мистецтв для удосконалення оточуючого людину середовища, наприклад засобами монументального мистецтва. Спираючись на теорію

німецького романтизму, слід відзначити, що проблема синтезу починає осмислюватися теоретиками у першій половині XIX ст. в Німеччині (естетика романтизму). Саме романтики першими почали сприймати синтез як невід'ємну ознаку узгодженої культури. Це поняття стало ключовим елементом їхнього утопічного вчення про «всекультуру», де поєднуються і взаємодіють різноманітні явища, як-от наука і мистецтво, філософія і мистецтво, мова і морфологія, фольклор і природознавство.

Згідно з гіпотезою Ревзіна, поняття Gesamtkunstwerk (усеосяжний твір мистецтва), яке визначає «всекультуру» (Allgemeine Kunstwissenschaft), об'єднує історію, теорію та критику мистецтва.

«Для романтиків синтез, як принцип всезагальної взаємодії та взаєморозчинення, є універсальною формою зв'язку та об'єднання, як в природі, так і в культурі» [79]. Згідно теорії Шелінга, синтетичне мистецтво - це окрема художня цілісна суть, «мистецтво всіх мистецтв», «нероздільне змішання, досконале взаємопроникнення всього» [79].

Завершене вчення про синтез мистецтв уперше можна прочитати в теоретичних працях Рихарда Вагнера, який вперше ввів термін «синтез мистецтв».

У своїй роботі В.Штирбул аналізує концептуальні засади творчості Р. Вагнера і дійшов висновку, що притаманна XXI століттю тенденція до поєднання різних видів мистецтва в єдину художню форму дозволяє актуалізувати романтичну ідею соціально-художнього синтезу та переосмислити її в контексті сучасності як потенційну модель формування нової реальності [56].

Головною метою всеохоплюючої ідеї художнього синтезу, запропонованої Р. Вагнером, було досягнення духовної єдності суспільства через створення універсального твору мистецтва. Такий твір мав би виникати завдяки спільній праці митців різних напрямів і залученню

глядачів, які виступають активними співучасниками процесу. Вагнер наполягав на необхідності рівноправного поєднання всіх видів мистецтва в межах єдиного цілісного твору.

Згідно з його поглядом, універсальний, наднаціональний синтез має реалізуватися в майбутньому, тоді як національні форми вже завершили свій розвиток у минулому [56]. Ідея *Gesamtkunstwerk* (синтетичного мистецтва) у Вагнера поширювалася й на архітектуру: музичні драми, на його думку, мали б виконуватися в спеціально збудованому просторі, що створював би атмосферу сакральності — своєрідний храм мистецтв.

Період модерну виступив як стильова реалізація «*Gesamtkunstwerk*». Сама дефініція «*Gesamtkunstwerk*» складена з трьох вербальних одиниць: *gesamt* – цілий, загальний, сукупний; *die Kunst* – мистецтво; *das Werk* – справа, праця, робота. Стиль модерн виник як усвідомлене втілення ідеї синтезу мистецтв — однієї з ключових у художній думці на зламі XIX і XX століть. Митці й теоретики активно досліджували можливості створення синтетичної художньої форми, яка б об'єднувала характеристики різних видів мистецтва в єдиному цілому. Згідно з гіпотезою Ревзина, поняття *Gesamtkunstwerk* (синтетичний твір мистецтва) втілює ідею «всекультури» (*Allgemeine Kunstwissenschaft*), що охоплює історію, теорію й критику мистецтва як єдиний аналітичний простір. Таким чином, «*Gesamtkunstwerk*» – це новий тип художнього мислення, в основі якого культивується ідея штучної органічної єдності засобів виразності та образних елементів різних видів мистецтва в рамках самостійного художнього твору, побудованого згідно законів гармонії, цілісності, синхронності. Така синтетична форма мистецтва є відображенням дійсності та постійно переноситься в майбутнє, як прообраз подолання розірваності людського суспільства та культури.

У художньо-проектній діяльності *композиційний синтез* слугує основним методом творчого процесу. Синтез використовується як

специфічна форма з'єднання різних видів мистецтв, яке і здобуло постійне визначення «синтез мистецтва». При створенні цілісно-структурованого «гіпертвору» - всього штучного середовища - обидві трактовки поняття синтезу доречні, необхідні та актуальні.

Природне середовище є «природно синтетичним», про що якнайкраще свідчать поняття гомеостазу та екологічної рівноваги. Для того, щоб надати цю якість штучному середовищу, синтез повинен становити суть будь-якої творчої діяльності (проектної зокрема та системно-дизайнерській особливо). Очевидно, що програма синтезу окремих мистецтв (образотворчих мистецтв, архітектури та дизайну) може стати моделлю глобального синтезу цілісно-структурованого середовища.

Фахівці у галузях мистецтва та архітектури розглядають взаємозв'язок між поняттями «стиль» і «синтез» у двох основних аспектах: з одного боку, синтез розглядається як результат реалізації стилістичної єдності, тобто стиль виступає передумовою синтезу; з іншого — синтез може виступати джерелом формування нового стилю. У ХХ столітті прагнення до інновацій у поєднанні з потягом до інтегративності в мистецтві зумовили пошук альтернативних підходів. Починаючи з доби модерну, «високе мистецтво» стало невід'ємною частиною масової культури. Ідеї життєтворчості, властиві стилю модерн, заклали основи для виникнення теорії синтезу мистецтв, яка передбачає формування цілісного художньо організованого середовища, у якому поєднання мистецтв реалізується через стилістичні узагальнення.

Окрім стилістичних прийомів, синтез мистецтв може здійснюватися через об'єднання у спільному просторі. Такий підхід передбачає не лише фізичне співіснування творів різних видів мистецтва в одному середовищі, але й перетворення реального простору на художній у межах цілісного синтетичного твору. При цьому елементи синтезу не обов'язково мають

зливатися в єдину форму — кожна складова зберігає свою структурну й змістову автономність. Цілісність досягається за рахунок поліфонічної взаємодії елементів, що формують багат шаровий художній образ. Такий простір задає особливу модель сприйняття, досвіду й перебування у ньому протягом певного часу.

У контексті архітектурознавства, дизайну та мистецтвознавства синтез трактується як засіб втілення цілісного світоглядного уявлення — своєрідної картини світу, що проникає у простір людини. Внаслідок цього процес синтезування набуває міфологічних рис і розглядається не стільки як поєднання мистецтв, скільки як втілення єдиної світобудовної моделі. Це логічно веде до формулювання поняття середовища як головного критерію синтезу. Художнє середовище створюється шляхом інтеграції виражальних засобів різних мистецтв, кожне з яких зберігає власну автономію, але водночас функціонує у взаємодії. Простір тут виступає об'єктом емоційного освоєння й переживання, наповненим символічними значеннями — «пам'яттю місця», образом просторової культури.

У межах семантичного синтезу саме простір і час постають як визначальні теми, що структурують художній образ культурного континууму. Сучасна теорія дизайну виділяє сім типів синтезу мистецтв, серед яких *першим виступає синкретизм* — характерна риса первісного мистецтва. Цей тип вирізняється нерозчленованою, органічною єдністю художніх форм, яка охоплювала не лише початкові форми мистецтва, а й зачатки релігії, моралі, філософії та науки, формуючи первісну культурну цілісність.

Другий тип синтезу мистецтв – супідрядність (підпорядкування), у якому один вид мистецтва домінує над співіснуючими із ним іншими видами. Прикладом є стародавня архітектура, яку також відносять до одного

з видів мистецтва і яка взаємодіє з монументальною скульптурою, живописом і мозаїкою, але домінує у цьому синтезі.

Третій тип синтезу мистецтв – колажне склеювання, що виникло у середні віки в містеріях, а в XX ст. тип колажування (мудборди) повторилися як елементи пошуку ідей та стилю в дизайн-процесі.

Четвертим типом синтезу мистецтв є їх симбіоз, у якому види мистецтва рівноправно взаємодіють, зливаючись у щось нове. Прикладами симбіотичного (органічного) синтезу є сучасні інтер'єри громадських будівель Китаю як результат формоутворення та рівноправної взаємодії засобів архітектури, дизайну і мистецтва, які перетрансформувалися.

П'ятий тип синтезу (розвивався з XVIII століття) характеризується тим, що одне мистецтво стає основою іншого, безпосередньо не беручи участь у художньому результаті основними елементами. Так архітектура, яку також відносять і до мистецтва, є основою для розвитку сфери дизайну.

Шостий тип синтезу – концентрація – передбачає втягування у себе, залучення одним мистецтвом інших видів мистецтв, залишаючись самим собою і зберігаючи свою художню природу. Наприклад, дизайн предметно-просторового середовища інтегрує в себе елементи архітектурних об'ємно-планувальних структур, інженерних конструкцій, форм ленд-арту та предметного дизайну, світлокольорових LED-технологій тощо.

Сьомий тип синтезу мистецтв – ретрансляційне сполучення. Створюється переважно на базі «технічних» мистецтв XX-XXI століть, які стають засобом передачі результатів інших галузей діяльності (архітектури, мистецтва, промислового дизайну). Приклади інтеграції в екстер'єрі та інтер'єрі — це інсталяції зовнішньої реклами та святковий декор. Система інтеграції середовищ може розвиватись у формі художньої концепції як простір синтезу мистецтв, а також як концепції багатовимірного інтеграційного синтезу — інтегральний міський простір.

Сучасні наукові дослідження дозволили виділити наступні типи синтезу та їх характеристики, які реалізуються, в основному, в міському середовищі через низку концепцій авторських проєктних методів: архітектурно-мистецький та образно-символічний синтез. Діалогічна концепція архітектурно-мистецького синтезу — це створення міського середовища, такого як парки, сквери та площі, де кожен елемент зберігає свою самостійність. Водночас усі компоненти об'єднуються в єдину, цілісну композицію простору. Образно-символічний синтез виражений за допомогою умовних знаків, метафор або предметів (символів) і формується поєднанням просторової графіки та скульптурної пластики.

Серед робіт, близьких до нашої теми, варто згадати дисертацію Ван Міня, присвячену розписам буддійського храмового комплексу в печерах Дуньхуану. У своєму дослідженні він проаналізував історичний і культурний контекст, типологію, композицію та стилістику донаторських портретів. Ці портрети він розглядав як окремий цикл і жанр фрескового живопису, що належить до традиційної китайської школи.

Предметом нашої уваги в його роботі є інформація, пов'язана з фресками у печерах з зображеннями пейзажів. Печери, створені природою в результаті геологічних процесів, що відбувались в земній корі, слід розглядати як своєрідні інтер'єрні простори, що стали використовуватись людством як суспільні одухотворені природні середовища. В дисертації Ван Мінь охарактеризовані кілька китайських пейзажних настінних розписів в оздобленні печерних просторів. Зокрема вказано, що у період Середньої Тан (781-848 pp.) розписи монастиря Могао позначені збільшенням кількості монументально-декоративних сюжетів. Концепція споглядання та гармонії знайшла своє відображення у пейзажних мотивах, де на тлі сюжетних композицій з'являються зображення гір, води та рослин. За часів Пізньої Тан ці мотиви стають складнішими та різноманітнішими, а їхня стилістика

наслідує традиційний пейзаж «шань-шуй» («гори — води») [11, с. 71-72] (Лл.1.1).

Яскравість фрески печери № 217 та її композиційна насиченість, траєкторія рухів божественних істот, що демонструють потоки повітря, формують образ магічного калейдоскопу зі сплітанням фігур, архітектури, дерев та хмар, що надає композиції декоративних ознак» [12, с. 75].

Дисертант робить також висновок, що в цілому характерною рисою композицій китайського розпису доби середньовіччя є відсутність закономірностей повітряної перспективи, тому другий план фрески такий же яскравий і насичений, як і перший план. Головним художнім засобом в китайському живопису була лінеарність при моделюванні природного оточення та архітектурних об'єктів, схожих на аксонометричні проєкції [12, с. 76]. Цей висновок цілком підтверджує результати попередників, які сформульовані в енциклопедичних виданнях ХІХ ст.

Одним із видатних майстрів, який володів технікою лінійного малюнка, був У Дао-сі. Він створював арки, прямі лінії, колони та балки без використання спеціальних інструментів. У пізніший період (907–1368 рр.), під час правління династій Сун, Західної Ся та Юань, фрески в гротах Могао стали масштабнішими та складнішими. Один сюжет міг займати кілька стін. Яскравим прикладом є розпис печери № 61 (період П'яти Династій), де на трьох стінах зображено величезну фреску-діораму. На ній представлений масштабний пейзаж із горами, річками та будівлями, що простягається від гір Вутей до префектури Чен. Архітектурні споруди виконані в традиційній китайській манері прото-аксонометричної проєкції, з великою кількістю деталей та орнаментів.

Оригінальним є рішення передавати ландшафт чергуванням білих і зелених смуг. Цей прийом надає зображенню декоративності та

ритмічності. Можливо, ця техніка використовувалася для відображення перепаду висот у гірській місцевості [12, с. 75]. (Іл. 1.1.1).

Серед безлічі сюжетів у стінописах Могао значне місце займав гірський пейзаж. З часом його роль змінилася: спочатку він був лише допоміжним тлом для світських сцен, а згодом перетворився на повноцінний і самостійний жанр живопису [12, с. 75]. (Іл. 1.1.1).

За часів династії Північна Вей, гірський пейзаж мав більш декоративний характер. Це помітно в нереалістичних кольорах, непропорційно малих горах відносно людських фігур і лінійному розміщенні однакових за формою об'єктів. У епоху Тан зображення гірських пейзажів стали популярним мотивом, що слугував тлом для сцен полювання, подорожей, сільського життя, а також ілюстрацій до джатак і сутр [12, с. 75]. (Іл. 1.1.1).

У період Високої Тан, розпис печери № 172 є яскравим прикладом зображення гірського пейзажу в ілюстрації до Манджушрі-сутри. Фреска поділена на дві рівні частини: ліворуч — високі гори малахітового й охристо-червоного кольору, праворуч — зелена долина з пагорбами. Між ними протікає темна річка, чиї бурхливі потоки передано хвилястими лініями, що символізують вітер. Перспектива створюється за рахунок зменшення масштабу елементів від переднього плану до горизонту.

На пізніших етапах розвитку малярства Дуньхуану (періоди П'яти династій, Сун, Західна Ся та Юань) митці прагнули до більшої натуралістичності в зображенні гірських пейзажів, ретельно відтворюючи особливості кольорів і силуетів [11, с. 80], [12, с. 75].

У дисертації Ван Вейке, присвяченій китайському образотворчому мистецтву XX–XXI століть, виявлено, що сучасний олійний живопис має декілька ключових особливостей. Серед них — полістилізм і міжжанрова трансформація, які визначають основні художні принципи: пряма

спадкоємність: сучасні стилі тісно пов'язані з традиційними; увага до деталей: деталізація використовується як метод художнього узагальнення (наприклад, у роботах Цуй Жучжо, Фан Чжаойє, Ван Ююаня); традиційний підхід: у роботі зберігається історично сформований принцип «техніка – форма – композиція»; збереження візуальних ознак: митці комплексно підтримують візуальні характеристики «старої» манери живопису [11].

Дисертант відзначає, що подібний підхід до оновлення традиційних технік і форм можна побачити в роботах У Гуаньчжуна. Він надає нові виразності стародавньому підходу «се-і» (стилю з чіткими, щільними штрихами та короткими формами).

Крім того, за словами Ван Вейке, важлива тенденція — це використання європейської жанрової системи, що змінює видові особливості китайського мистецтва. Сьогодні китайські художники, які завжди приділяли велику увагу техніці та естетиці «го-хуа», створюють унікальне поєднання європейської графіки з традиціями китайського живопису.

У межах західної художньої традиції малювання тушшю здебільшого сприймається як суто графічне мистецтво. Проте в сучасному китайському мистецтві ця техніка не має чітко окреслених жанрових меж. Твори таких митців, як Гу Веньда, Лін Фенмян, Че Цзі, Фан Чжаойє та інших, демонструють вдале поєднання емоційної виразності традиційного китайського живопису тушшю з елементами станкового підходу, притаманного західноєвропейській школі мистецтва [11, с. 15].

Дослідження, проведене Ван Вейке, свідчить про те, що композиційно-структурні принципи сучасного китайського живопису кінця XX — початку XXI століть можна поділити на два основні типи: площинно-пластичні та об'ємно-просторові. На основі аналізу художніх практик Ван Вейке доходить висновку, що сьогоденний стан китайського

образотворчого мистецтва є фазою культурного узагальнення, глибокого переосмислення та нової інтерпретації зображальних засобів і підходів, що відповідають різноманітним сучасним течіям [11, с. 15].

У науковій статті аспіранта ХДАДМ Венгана Лю розглядаються особливості зображення ідеї «земного раю» в китайському живописі періоду династій. Він аналізує пейзажі Лі Сисуня (李思训, 651–716), Цю Іна (仇英, 1494–1552) та Юань Цзяня (袁江, 1671–1746), які відображають не реальні сади, а ідеалізовані, подекуди навіть фантастичні ландшафти імператорських садів. Концепція «одне озеро — три гори», що бере початок ще з часів династії Цінь (III ст. до н.е.), символізує релігійно-міфологічні уявлення про безсмертя і стала основою архітектури імператорських садів упродовж століть. Іконографія так званих «садів Безсмертних» послідовно формувалась у китайському живописі.

Паралельно з цим, у мистецтві сформувався інший тип саду — «сад літератора», що несе іншу семантику: він не є місцем зустрічі з божественним, а радше виступає як простір особистого усамітнення й духовного самовдосконалення. У творчості таких художників, як Гу Кайчжи (顧愷之), Лі Гунлінь (李公麟), Цю Ін (仇英), закріпилася типова іконографія таких сюжетів, як «літературні вечори», «зібрання серед квітучих садів», «орхідейний павільйон», «лотосовий ставок», «висадка хризантем». Символіка земного раю часто зображується через образ «хатини під солом'яним дахом» — мотив, який зустрічається, зокрема, в творчості Тан Іня (唐寅, 1470–1523). Венган Лю підкреслює, що ідея усамітнення, втечі від буденного світу до внутрішнього «раю» — одна з центральних тем традиційного китайського живопису [184].

У статті В.В. Тарасова та Вейке Ван досліджується, як у сучасних китайських наукових роботах трактуються зображальні принципи

мистецтва. Автори зосереджуються на тому, як ці принципи стають універсальними для живопису та дизайну. Це питання почало активно обговорюватися в китайському мистецтвознавстві з кінця 1980-х — початку 1990-х років, зокрема в роботах Лінху Бяо (令狐彪), Сюй Вей (徐卫), Чжао Цзінчжі (赵敬之), Хуан Пейцзе (黄培杰) [72, с. 80].

Співавтори статті (Тарасов В.В. і Вейке Ван) ретельно розглядають науково-академічні визначення кількох термінологічних понять, що пропонуються китайськими науковцями [72]. У середині 1980-х років Лінху Бяо сформулював поняття «зображальний принцип», який він розглядав як похідну від художньої мови живопису. Згідно з його теорією, зображальність створюється поєднанням трьох ключових категорій художньої мови: «зображення, символіки та звернення». Саме ці три елементи, на його думку, формують мистецьку візуальність [83, с. 45–46].

Інтерпретація Лінху Бяо, спочатку орієнтована на живопис, швидко набула ширшого контексту, ставши актуальною для дизайну інтер'єрів. Дослідник Чжу Мін (朱明) розвинув цю ідею, поєднавши живописні принципи з практикою «навчання у природи» в дизайні просторів та середовищ [215].

Згідно з Цзоу Шаоліном (邹少灵), система художніх принципів тісно пов'язана з образністю. Він розглядає ці принципи як набір «образних імпульсів», які відіграють вирішальну роль у створенні картини. Автор визначає «імпульс» як образний мотив, що художник виражає, орієнтуючись на стилістичні, видові чи жанрові завдання твору [164, с. 103–104]. Намагання систематизувати художні принципи живопису призвело до того, що картина вийшла за рамки суто мистецького контексту. Лай Сяод

(赖晓迪) продемонстрував це, показавши, як ці принципи вплинули на формування шкіл і стилів у дизайні інтер'єрів [161, с. 68].

Наступний важливий етап припав на 2000–2010 роки, коли дослідження вийшли на новий рівень концептуального узагальнення. У цей період художні принципи стали розглядати як цілісну художню систему. Такий підхід характерний для робіт дослідників, як-от Ван Цзін (王静) і Лю Іго (刘怡果) [97], Чжу Мін (朱明) [215].

На сучасному етапі все більшої актуальності набуває питання наслідування природи та аналізу імітації в художніх принципах. Це стосується не лише окремих жанрів живопису, наприклад, сучасного пейзажу, а й проблеми відображення образного змісту природи у візуальному мистецтві в цілому. Ця тенденція характерна для аналізу Лі Чжаньчен (李占成) [122]. Сун Сяо (宋晓) [109] та Чжоу Хуейін (周辉鹰) [105]. На думку Сюй Вея (徐卫), більшість художніх норм, які раніше використовувалися лише в живописі, сьогодні поширюються на суміжні сфери, зокрема на дизайн та пластичні мистецтва [112, с. 12-15].

Дослідниця Сун Сяо (宋晓) вважає, що основною причиною цих тенденцій є замкненість китайського мистецтва. Вона розглядає це як метафору унікального культурного контексту Китаю, який створює специфічну, часто закриту або локально символічну, образну фактуру творів [109, с. 29–30].

На думку Є Хуа, особливість китайського мистецтва полягає в тому, що воно розглядає «правила живопису як правила простору». Він стверджує, що китайське мистецтво, будучи частиною світового, дотримується універсальних правил і підходів, але водночас «ніколи не забуває про власні традиції» [101, с. 84–87].

У своїй роботі про інновації в китайському живописі Лі Цюнь (李群) зазначає, що багато художників вважають принцип «різноманітності та єдності» головним законом формальної краси, де «різноманітність» відображає відмінності у формі вираження, а «єдність» об'єднує всі компоненти, надаючи їм спільного сенсу. Іншими словами, різноманітність створює зміни, а єдність формує значення [126, с. 110].

У китайському живописі велику увагу приділяють вираженню суб'єктивного сприйняття, позиції та точки зору. Це пояснює використання традиційної розсіяної перспективи і «порожніх» просторів, які є важливими як для живопису, так і для дизайну інтер'єру.

Як зазначає Ван Шибін (王石礪), співвідношення між щільністю та порожнечою — це не лише «ключ до структури картини», а й універсальний закон простору для життя людей. На його думку, якщо картина повністю заповнена об'єктами, це може викликати відчуття пригніченості. Натомість, вільний простір на картині робить її більш багатою та глибокою для глядача. Крім того, порожній простір — це «маневр, який дозволяє збагатити інтерпретації і навіть змінити ключову ідею» твору [143, с. 54].

У цій художній системі особливо важливими є принципи унормування образних структур. Вони дозволяють експериментувати з техніками та стилями, не порушуючи при цьому традиційні філософсько-естетичні засади, а також слугують універсальним інструментом для просторових рішень. Наприклад, на початку 1990-х років Хуан Пейцзе (黄培杰) запропонував аналізувати західний імпресіонізм через китайський принцип «візуального балансу», вказуючи на його схожість з концепцією «імпресії» (враження). З метою обґрунтування своєї думки, він звернувся до питання лінійної форми, що було вкрай важливим у дискусії про графічність китайського живопису [173, с. 99–100]. На думку автора, категорія

«візуального балансу», що створюється «красою ліній», має формальну основу, але її інтерпретують за допомогою художніх образів. Правила побудови ліній у китайському живописі розроблялися для вирішення просторових і масштабних завдань, а також для пошуку рівноваги між «порожнім» та «заповненим» простором [173, с. 99–100].

Наприкінці 2000-х років Ху Бо (胡勃) продовжив розвивати цю концепцію. Він досліджував мистецтво малювання ліній у традиційному та сучасному живописі, прагнучи систематизувати принцип візуального балансу. За його теорією, художня мова проходить три етапи: формалізації — як визначення принципів форми зображення загалом і, зокрема, морфології малювання фігур; візуалізації художньої символіки — як вираження авторського змісту твору; інтерпретування — як додавання до попередніх етапів авторської точки зору. Ху Бо вважав, що другий етап — візуалізовані художні символи — є «ядром художньої мови лінійного малювання», оскільки саме він формує основу вираження [152, с. 9-20].

Дослідження, спрямовані на узагальнення традиційних підходів і норм у сучасному живописі, мають велике значення. Наприклад, Лю Іго (刘怡果) в цьому контексті аналізує традиційну китайську S-композицію, відому також як зигзагоподібна [97, с. 163–165].

Аналіз досліджень китайських вчених, проведений В. Тарасовим і Ван Вейке, виявив кілька ключових тенденцій: *принципи як система*, де дослідники розглядають художні принципи як системне явище, яке не лише впливає на розвиток образотворчого мистецтва, а й поширюється на суміжні сфери, як-от дизайн, пластичні мистецтва та візуальна культура загалом. А також *наслідування природи*, де особливу увагу приділяють принципам, що пов'язані з відтворенням природи. Це стосується як традиційних підходів (наприклад, «візуальний баланс» і «порожні простори»), так і сучасних (як-

от «різноманітність та єдність» або принципи унормування образних структур [10, с. 54-67]. Це пояснює, чому пейзаж є настільки важливою темою як у живописі, так і в дизайні інтер'єрів та інших просторових рішеннях, де він слугує для візуальної репрезентації природи.

На основі огляду історії розвитку мистецтв, доктор архітектури О. Жовква аналізує прийоми та особливості синтезу різних видів мистецтва (зокрема живопису, скульптури, вітражів, кераміки). У своїй роботі вона розкриває, як ці елементи застосовуються для оздоблення внутрішніх просторів у сучасних архітектурних об'єктах [29, с. 59-70].

Маємо позначити, що живопис є одним із найпоширеніших видів мистецтва з часів Палеоліту [196, с. 20]. Проблеми еволюції живопису, що є складової синтезу мистецтв, досліджувались науковцями на об'єктах часів ще Стародавнього Єгипту (цивілізації, що почалася за 3000 років до н.е.). Основою суспільно-ідеологічного світосприйняття людей тих часів стала релігія, що обожнювала сили природи – сонце, землю, воду. Увага зодчих зосереджується на декорі огорожуючих поверхонь в інтер'єрі (стінам, колонам, стелі, балкам), які мали як рельєфні, так і живописні оздоблення. Кам'яна поверхня стін в інтер'єрі оброблялась особливо ретельно і мала або характерну гладку і поліровану поверхню, рельєфно-скульптурну або поліхромно-розписну (була переважно застосована у підземних гробницях).

Орнаменти були канонічними та символічними, часто містили зображення лотоса, папірусу, жука-скарабея, сонячного диска, а також ієрогліфи, що несли певні повідомлення. Кожен колір у живописі мав символічне значення і використовувався для створення відповідного емоційного стану в архітектурних об'єктах. Доктор архітектури О. Жовква визначає синтез мистецтв в архітектурі як майстерність створювати проекти будівель і просторів, використовуючи різні види мистецтва для досягнення максимальної гармонії та краси. Інтеграція та синтез мистецтва в архітектурі

досягаються завдяки використанню різноманітних елементів. Це, зокрема, живопис і колір, скульптурні композиції, мозаїка, вітражі, а також вироби з металу та кераміки. Усі ці компоненти не лише прикрашають простір, але й надихають на нові креативні рішення [29, с. 63].

Аналізуючи використання синтезу мистецтв у дизайні віталень і спалень, О. Жовква виділила прийом «перетікання». Він полягає в плавному переході від однотонних поверхонь до витонченого монументального розпису з рослинними мотивами, виконаного в пастельних тонах. Крім того, авторка зазначає, що для оздоблення житлових приміщень можна використовувати прийом «міського пейзажу». Він включає архітектурні мотиви в стилі «Sketch», що створює ефект швидкого, невимушеного малюнка на стіні. Відповідно її спостереженням, синтез мистецтв в інтер'єрі також може проявлятися через застосування вітражних композицій на основі прийому «конструктивної єдності» огороження, наприклад, літньої веранди з дерев'яного каркасу та заповнення зі скла (вітражне скло із флористичним малюнком), яке створює в садибному будинку додатковий простір із особливою атмосферою для відпочинку та роботи [29, с. 65-67].

У статті У Чанчжи розглядається синтез мистецтв на прикладі китайської архітектури. Автор ставить загальноісторичні питання розвитку китайської культури та різних мистецтв в процесі їхньої історичної еволюції. Зокрема він виділяє філософські та релігійні позиції культури, які ототожнюються з розвитком мистецтва і вказує на питання відсутності повноцінного аналізу давньо-китайського мистецтва для всіх видів художньої творчості, що розвивалися в процесі становлення національної культури: архітектури, живопису, каліграфії, музики, скульптури, танцю. Особливо актуальною автор вважає проблему впливу методів і принципів організації форм синтезу мистецтв в китайській архітектурі [196, с. 58–64].

У Чанчжи характеризує живопис як важливіший вид мистецтва в Китаї. Саме завдяки композиційним, кольоровим і гармонійним законам традиційного живопису будується загальний культурний світ давнього Китаю. Колірні відношення, сполучення з природою – все це за посередництвом живопису вибудовує канонічні закони національної самобутності не тільки архітектури, але й музики, хореографії і каліграфії. Живописне мистецтво стає центральним ядром синтезу китайського мистецтва, народжуючи його різноманітні для окремих регіонів форми. В архітектурі дія форм синтезу китайського мистецтва реалізується через організацію пластики будівлі, внутрішнього та зовнішнього простору, співвідношення малих і великих форм, розміщення акцентів. Автор стверджує, що досвідчені попередники мають бути зразком для наслідування для сучасних архітекторів і художників. З'єднання багаторічних традицій «синтезу мистецтв» з сучасними технологіями виробництва, а також творчими ідеями архітекторів і художників ХХІ ст. може дати нові вектори розвитку китайської архітектури та мистецтвознавства. У Чанчжи описав роботи ряду вчених, які розробили методи та підходи до систематизації та вивчення синтезу мистецтв давньо-китайської культури на протязі всього її розвитку. У статті аналізується ряд прийомів в живопису та каліграфії, що зробили безпосередній вплив на формування китайського архітектурного середовища. Сформульовані автором висновки методичного характеру можуть бути корисними при плануванні діяльності різних організаційних підрозділів не тільки архітектурної, але й дизайнерської освіти та науки [196, с. 58–64].

О.В. Бачинська відзначає бурхливий розвиток мистецького синтезу і передбачає можливе виникнення нових видів взаємодії [2].

У науковій праці О. Швець, Д. Коломійця та Ю. Бабчука [198, с. 8–16] проаналізовано засади поєднання візуальних мистецтв та стилістичних

рішень у дизайні інтер'єру на прикладі житлових просторів. Дослідники акцентують увагу на ролі різних видів образотворчого мистецтва у створенні естетично привабливого та функціонального середовища. Серед таких засобів згадуються живопис (у вигляді картин, абстракцій або масштабних фресок, що додають емоційного забарвлення простору), скульптура (об'ємні композиції з різноманітних матеріалів – металу, дерева, каменю тощо), графіка (фотографії, постери, цифрові принти), мозаїка (з каменю, скла чи кераміки), а також текстильні елементи (гобелени, подушки, панно, килими).

Автори дійшли висновку, що сучасний дизайн, як форма культурного вираження, є прикладом синтетичного мистецтва, що поєднує художні засоби з технологічними можливостями. У публікації також подано приклади використання штучного інтелекту як ефективного інструмента у підготовці дизайнерів до інтеграції мистецьких форм і стилів. Представлені зображення, згенеровані за допомогою Copilot, ілюструють можливості комбінування мистецьких творів із різними інтер'єрними стилями. Таким чином, технології штучного інтелекту не лише сприяють візуалізації дизайнерських рішень, а й дозволяють студентам-дизайнерам критично осмислювати результати, експериментувати з композицією та враховувати побажання майбутніх замовників.

1.2. Термінологічний апарат за темою дослідження

Цей підрозділ висвітлює перелік понять (термінів), які застосовані в даному дослідженні, і по-перше, був уточнений час виникнення і розповсюдження дизайну (як поняття та сфери діяльності) у формуванні предметно-просторового середовища (внутрішнього оздоблення об'єктів) на території КНР.

Сучасне розуміння терміну «дизайн» поступово сформувалося в Китаї після того, як західні ідеї дизайну, що виникли після промислової революції, проникли в країну. Наприклад, на початку XX століття рухи декоративно-прикладного мистецтва та нового мистецтва мали непрямий вплив на китайську дизайн-сцену, але лише після 80-х років XX століття, з початком реформ і відкриття країни, китайський дизайн внутрішнього оздоблення справді відокремився від архітектурного проєктування та став окремою професійною сферою.

Згідно інформації з літературних джерел, професіоналізація китайського сучасного дизайну інтер'єрів розпочалась у 80-х роках XX століття. В цей період, з прискоренням урбанізації та розвитку ринкової економіки, дизайн інтер'єру поступово відокремлюється від традиційного архітектурного оздоблення. Дизайнерські агентства та навчальні заклади почали відкривати відповідні спеціальності, а термін «дизайн» став ключовим у галузі проєктування предметно-просторового середовища життєдіяльності.

За визначенням Цзянь Мін'юй, «у середині 1960-х років, з розвитком високих технологій, особливо комп'ютерних технологій, сучасна промисловість вступила в етап «постіндустріального суспільства». Впровадження таких концепцій, як постмодернізм, семіотика, метафора в дизайн, зробило дизайн багатограним культурним феноменом, який справив глибокий вплив і на інтер'єрний дизайн. Постмодернізм заперечує всі закономірності, однорідність і порядок у суспільстві, руйнуючи та оновлюючи творчість модернізму в бунтарському стилі, виступаючи за множинність. У 1980-х роках постмодерністські дизайнери намагалися об'єднати мистецкість, декоративність та символічність, використовуючи зрозумілу людям мову для створення, після чого постмодернізм почав повільно знаходити прийняття серед широкої аудиторії» [156].

Поняття «дизайн» у розумінні концепції «дизайну інтер'єру» — це не тільки про красу, а й про комфорт і функціональність. За допомогою правильного планування, вибору матеріалів і технічних рішень він створює зручний і практичний простір. Це творчий процес, який зосереджений на потребах людини і враховує наступне:

- функціональність та гуманістичний підхід, тобто дизайн повинен орієнтуватися на потреби людини, використовуючи просторове планування, матеріали та технології для створення функціонального й комфортного середовища. Наприклад, якщо в первісному суспільстві житло імітувало природні форми, щоб захистити від дощу та вітру, то сучасний дизайн зосереджений на психологічному комфорті та культурній ідентичності;

- поєднання техніки та мистецтва, тобто дизайн поєднує інженерні технології (наприклад, регулювання звуку, світла і тепла) та естетичні принципи (пропорції, кольори, стилі). Це є відображенням єдності науки та мистецтва. Прикладом цього є використання нових матеріалів (сталі та скла), що з'явилися після промислової революції.

- культурні та соціальні особливості, тобто дизайн відображає соціокультурні характеристики конкретної історичної епохи, наприклад, святкову атмосферу релігійних будівель середньовіччя, симетричну естетику епохи Відродження або мультикультурне поєднання в сучасному дизайні;

- відношення між «дизайном» та «створенням форми матеріального просторового середовища». «Створення форми матеріального просторового середовища» можна розглядати як узагальнення основних функцій дизайну, однак ці поняття не є повністю ідентичними. Різниця в охопленні наступна. Дизайн включає не лише створення просторової форми, але й охоплює функціональне планування, технічне виконання, культурне вираження та інші вимірювання. Наприклад, інтеграція

технологій «розумного дому» або використання сталих матеріалів у сучасному дизайні виходять за межі чистої естетики форми;

● динамічність і системність. На відміну від простого "створення форми", яке фокусується лише на візуальному аспекті, дизайн є динамічним інженерним процесом. Він вимагає врахування та узгодження багатьох факторів: від потреб користувачів і технічних обмежень до економічних витрат;

● придатність синонімів. Коли йдеться про поєднання естетики та функціональності простору, термін «дизайн» часто асоціюється зі «створенням форми». Однак дизайн — це ширше поняття. Наприклад, гуманістичний підхід у постмодернізмі або інтеграція технологій у хайтеку показують, що дизайн не обмежується лише традиційними візуальними рішеннями.

Своєю чергою, «традиційність» в архітектурі та мистецтві означає використання або переосмислення принципів, прийомів і форм, які були характерними для минулих історичних періодів.

В процесі проведення дослідження виникла необхідність в уточненні змістів деяких понять, які є ключовими в даній роботі. Це стосується термінів: «інтеграційний архітектурно-мистецький простір» та «художньо-дизайнерський синтез».

Поняття «інтеграційний архітектурно-мистецький простір» базується на двох ключових просторових концепціях: перцептивному просторі, який формує враження про довкілля через сенсорне сприйняття, та художньому просторі, що відображає сукупність мистецьких образів.

Термін «художня інтеграція» трактується як об'єднання різних компонентів архітектурного об'єкта, середовища або процесу проектування в єдину естетично цілісну структуру, сформовану на основі художніх принципів. Це поняття включає кілька рівнів: по-перше, явище художньої

цілісності архітектури як виду мистецтва; по-друге, процес формування єдиного художнього задуму в діяльності архітектора або дизайнера; і по-третє, методологічну основу для дослідження архітектурно-дизайнерської практики в її багатовимірній структурі. Визначальною категорією виступає «художність», що задає якісний вектор синтезу мистецтв у просторі інтер'єру, зумовлюючи його унікальну виразність та емоційно-психологічний вплив на людину. У цьому контексті «художнє» розглядається як поєднання особистісного світовідчуття автора та способів його втілення в матеріальному середовищі, що відображає духовний зміст та індивідуальний стиль творчості, піднесеної до рівня мистецтва.

Фахівці в галузі архітектури визначили кілька типів художньої інтеграції, зокрема: культурологічну, контекстуальну, гуманістичну, техногенну, інформаційну, екологічну та поліінтеграцію, які формуються під впливом сучасних тенденцій у розвитку архітектури, мистецтва і дизайну.

Інтеграційні взаємодії становлять одну з основ методології створення архітектурного середовища, що спирається на класичну тріаду Вітрувія – користь, міцність і краса. Вони є складним процесом накопичення і узагальнення, що проявляється в еволюції архітектурних стилів. Зокрема, йдеться про синтез мистецтв, використання метафоричних образів та історичних алюзій, міждисциплінарний підхід у проєктній концепції. Архітектурний твір досягає максимальної гармонії тоді, коли ґрунтується на багатовимірному синтезі: поєднанні авторського задуму із соціальними потребами, функціональності з естетикою, конструктивної доцільності з технологічною реальністю, духу місця з відчуттям часу.

Попередні дослідження також окреслили форми реалізації творчих ідей у межах інтегративної парадигми, серед яких: синтез, діалог і полілог (поліфонічне співіснування художніх елементів). Доктор архітектури О.

Ремізова класифікувала логічні структури композиційної мови архітектури: монолог, діалог і полілог. Метод монологу вона характеризує як: це канонічність, нормування, правила. Прийомами монологу є: тиражування, копіювання, повторення, ордерні побудови. З визначенням О. Ремізової, методом діалогу є діалог з античністю, з природою, з якимось стилем. Прийоми діалогу – ілюзорні простори, гра масштабів, стилізація природних форм, природні асоціації, метафоризація. Методи полілогу це комбінаторика, ретроспекція інших екзотичних культур, будь-яких історичних епох. Прийоми полілогу – це поєднання стильових форм, імітація, повтор, метафора, асоціації, стилізація [45].

До термінологічного апарату дослідження були включені наступні поняття: архітектурний дизайн, глобалізація, дизайн, дизайн середовища, естетична цінність, естетичність виробу, декоративний живопис, живописний рельєф, ієрогліфи, інтеграція, інтер'єр, каліграфія, канон, китайський живопис, «китайщина», мінімалізм, етнічний мінімалізм, пейзаж, просторово-предметне середовище, синтез у дизайні; синтез дизайну, архітектури та образотворчих мистецтв у формуванні середовища; художні засоби, художня образність тощо (Додаток «Термінологічний словник»).

На основі проведеного аналізу джерельної бази даного дослідження були визначені й охарактеризовані головні типи синтезу мистецтв, архітектури та дизайну, які використовувались теоретиками і практикуючими архітекторами й дизайнерами у XX столітті: це конгломеративний тип синтезу (механічне об'єднання творів різних мистецтв в одному просторі); ансамблевий тип синтезу (співвідношення компонентів між собою і простором); органічний тип синтезу (схрещення творів мистецтва у просторі та формування якісно своєрідної цілісної нової художньо-дизайнерської структури).

Поняття «конгломеративний» походить від аналогічної назви природних кам'яних матеріалів. Наприклад, осадові гірничі породи (конгломерати) характеризуються з'єднанням (зцементуванням) зерен гравію. Конгломератну кристалічну структуру також мають магматичні породи (граніти, мармури, порфіри), які сформувалися в процесі геологічних перетворень і складаються з різних за кольором і формами породоутворюючих мінералів, які можна побачити на поверхні розпиленого каменю. Тобто, конгломеративний тип синтезу – це результат приєднання, притикання, складання (сума) окремих форм разом. Зв'язками між формами (плямами, конфігураціями) є їх контури (кордони).

Трактування цих термінів в Китаї відрізняються від вказаних вище. Так термін «конгломеративний» пояснюється як «прилаштований» (паралельне співставлення, точкове оздоблення). У книзі «Широка архітектоніка» У Ляньюн відносить декор до «прилаштованого шару», наголошуючи на його «епідермальній» природі: орнаментальні мотиви лише прилягають до «тіла» будівлі й не проникають у її конструктивно-семантичний каркас. У праці «Ще раз про декор» Фан Сяофен розвиває поняття «прилаштованого декору», підкреслюючи, що сучасний дизайн і сьогодні широко користується «аплікаційними» поверхневими образами для передачі культурних кодів.

Прилаштований тип є найнижчим щаблем синтезу. Це розписи, а також настінні декори чи святкові інсталяції, які у деяких випадках просто кріпляться до стін, стель або колон і пов'язані з конструкцією будівлі лише фізично. Такі елементи зберігають повну естетичну автономію, легко замінюються або демонтуються, а загальне враження простору майже дорівнює сумі окремих об'єктів.

Ансамблевий тип синтезу мистецтв і дизайну предметно-просторового середовища розуміється в китайському мистецтвознавстві як

колективне звучання / просторовий «спів-концерт». У монографії «Композиція архітектурного простору» Пен Їган формулює принцип «просторовий ритм – контрапункт», який закладає теоретичний фундамент для ансамблевих (координаційних) рішень [176].

Ансамблевий тип підноситься на вищий рівень, акцентуючи «контрапункт - відлуння - доповнення» між різними видами мистецтва в часово-просторовому вимірі. Проекти цього класу через організацію руху, сценарії світла й звуку або керування візуальними осями вибудовують багатоголосну ритміку; цілісний ефект переважає просте накопичення елементів, хоча на аналітичному рівні складові ще можна виокремити.

Органічний спосіб художньої інтеграції представляється як симбіотичний тип (органічне злиття/гібридність). У праці «Органічна інтеграція архітектурного декору та архітектурного простору Ян Цзядун і Лі Чжань запропонували триєдину модель «структура – медіа – інтеракція», підкресливши необхідність глибокого міждисциплінарного проникнення [177]. Відомий китайський архітектор Ма Янсун і бюро MAD разом із командою KPF у проєктах Міжнародного аеропорту Дасін та K11 MUSEA втілюють симбіотичний наратив «регіон – цифрові технології – мистецтво».

Симбіотичний тип очолює шкалу: структура, медіа й інтерактивність глибоко взаємопроникають, між художніми практиками відбувається своєрідна «хімічна реакція», що народжує нові, майже нерозривні синтетичні форми. Людина зазвичай занурюється в цю систему і стає невід’ємною її складовою.

Таким чином, три названі типи послідовно відображають еволюцію синтезу мистецтв - від поверхневого полістилістичного декору, поліжанрового мистецького наповнення інтер’єру через логіку ансамблю до генетичної гібридизації, пропонуючи ясну академічну рамку для оцінювання глибини інтеграції та інноваційного потенціалу дизайну

предметно-просторового середовища. Тобто, у контексті еволюції китайської архітектури, мистецтва та дизайну послідовність «прилаштований – ансамблевий – симбіотичний» демонструє градацію інтеграції від поверхневої до глибинної.

Формами реалізації творчого задуму всередині інтеграційної концепції є синтез, діалог, полілог (поліфонія). В результаті органічного синтезу відбувається органічне поєднання взаємодіючих елементів, що зумовлює народження нової якості складної єдності.

Синтез у дизайні – це процес мисленого або процедурного впорядкування проєктних відомостей, підібраних під час дизайнерського аналізу і зведення їх в єдиний проєктний образ. Синтез у дизайні визначає вироблення концепції проєкту, складення дизайн-програми або напряму проєктування. Відповідно діяльність дизайнера має або описовий (кодування мети проєкту – пошук метафори, девізу, ідеї роботи) або візуальний характер (складання таблиць, діаграм, схем, начерків, що втілюють ідею). Зазвичай синтез у дизайні пов'язаний з передпроєктним аналізом [20, с. 337].

Стилізація – (від франц. *stylisatio*, *style* – стиль) – формування дизайнерського образу шляхом використання зовнішніх ознак обраного майстром іншого стилю. Використовується для свідомого виокремлення виробів із ряду аналогів з комерційною метою, а також для включення виробу в певний середовищний контекст [20, с. 339].

Стаття О.Б. Донця присвячена аналізу символізму у дзен-буддизмі. Ця філософська традиція, що зародилася у Китаї, сформувала низку символів, які знайшли вираження в мистецтві, літературі та повсякденних практиках. Одним із таких ключових символів є поняття «порожнечі» (空) [188].

У дзен-парадигмі порожнеча не означає цілковиту відсутність, а радше відкритість до нових початків, що дозволяє людині усвідомити можливість трансформацій у кожній миті. Серед знакових культурних символів дзен-буддизму виділяються простота, мінімалізм і зосередженість на моменті (Suzuki, 2019).

О.Донець окреслює базові ідеї дзен-буддизму, а також символи, що втілюють його філософію:

1. Порожнеча як відображення гармонії та взаємозв'язку усіх явищ (空) — основне поняття дзен, яке чітко простежується у мінімалістичних формах дзен-арту, включно із дзенськими садами (Suzuki, 2019).

2. Коло Енсо (円相) — символ нескінченності й порожнечі (Suzuki, 2020). Воно уособлює єдність, цілісність, відкритість та миттєве досягнення реальності.

Порожнеча в дзен-буддизмі — це складна, багат шарова категорія, що розкриває як суть буття, так і природу свідомості. Вона не ідентична «ніщо» в загальноприйнятому сенсі, а означає відсутність сталих сутностей і фіксованих форм у всіх явищах. Такий підхід дозволяє побачити світ без упереджень і концептуальних фільтрів. У філософському контексті цей принцип реалізується через поняття шуньята (санскр. śūnyatā), яке вказує на неіснування речей як незалежних об'єктів. Усі явища розглядаються як змінні та взаємозалежні, що співзвучно з ідеєю непостійності (無常, «мудзе») — все перебуває у безперервному русі та зміні. Таким чином, порожнеча втілює ідею тимчасовості всього сущого та відсутність усталених сутностей (Suzuki, 2019) [188].

У практичному вимірі порожнеча виступає засобом досягнення внутрішньої свободи від матеріальних і ментальних прив'язаностей. Вона дозволяє людині проживати теперішній момент повноцінно, без оцінок,

страхів чи бажань. Саме з порожнечі постає стан саторі — просвітлення, що проявляється у звільненні розуму від концептуальних обмежень і безпосередньому переживанні реальності [188].

Цей концепт втілюється у дзен-буддизмі через різноманітні символічні форми (Suzuki, 2019; Parkes & Loughnane, 2005): енсо (円相), намальоване одним пензлевим рухом коло, символізує не лише порожнечу, але й цілісність, гармонію та нескінченність. Воно демонструє спонтанність, простоту та миттєве осягнення істини [188]. Кам'яні сади (枯山水, карасансуй) передають ідеї порожнечі через мінімалізм та аскетизм. Порожній простір із піском символізує безмежний океан порожнечі, тоді як камені — матеріальні прояви, що вказують на взаємозалежність форми і порожнечі.

У дзен-буддизмі порожнеча має як філософське, так і практичне значення. Вона є основою духовного осягнення і просвітлення. Її суть — у відсутності фіксованих сутностей і взаємозв'язку усіх явищ, що веде до глибшого розуміння єдності буття і небуття. Символи порожнечі — Енсо, тиша, кам'яні сади, чайна церемонія, каліграфія — передають цю концепцію в культурно-естетичних формах, роблячи її доступною для емоційного і духовного сприйняття [188].

Один із найвідоміших символів дзен — Енсо (円相) — виражає ідеї порожнечі, єдності, безконечності й природи свідомості. Це коло, створене єдиним рухом пензля, символізує миттєве просвітлення та гармонійне співіснування з навколишнім світом (Suzuki, 2019) [188].

У висновку автор стверджує, що символізм дзен-буддизму — через образи порожнечі, природності, простоти, асиметрії та усвідомленості — вплинув на західну культурну парадигму. Ці символи трансформувалися відповідно до культурних контекстів, набувши нових інтерпретацій [188].

Порожнеча в дзен-буддизмі постала не як відсутність, а як нескінченний потенціал. У західному мистецтві, архітектурі та дизайні ця ідея проявилась у формі мінімалізму, де порожній простір став засобом акцентування, створення атмосфери тиші й зосередженості. У масовій культурі порожнеча набуває значення тиші, вільної від зовнішніх подразників. Дзенська простота, яка акцентує на природності й невідгадливості, знайшла втілення у філософії «вабі-сабі», де високо цінуються недосконалість і природна краса. Принцип простоти став фундаментальним для різних напрямів мистецтва й дизайну. В архітектурі дзенський підхід надихнув створення лаконічних просторів без зайвих деталей, де в центрі уваги — природне світло, матеріали та просторові відносини. У популярній культурі простота перетворилася на уособлення гармонії, балансу і мінімалізму, особливо у сфері дизайну.

1.3. Методи дослідження

Для нашого дослідження ми використовували поєднання загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів, зокрема: ретроспективний історіографічний огляд; історико-порівняльний метод; метод моніторингу; метод експертних оцінок.

Завдяки такому комплексному підходу ми змогли проаналізувати історичний та культурний контекст, у якому виникли традиційні китайські архітектурно-ландшафтні ансамблі. Це дозволило нам систематизувати їхні типи за об'ємно-просторовою організацією та дизайнерськими прийомами.

Головними характеристиками об'єктів дослідження і критеріями оцінки порівнянь були обрані об'єктивні предметні описи, що включають в себе:

- аналіз і синтез (аналіз дозволяє розділити предмети дослідження по певним позиціям, а синтез з'єднує окремі частини в єдине ціле);
- морфологічний, який ґрунтується на виявленні компонентів, з яких складається структура інтер'єрного простору та його предметного наповнення;
- феноменологічний, що базується на рівні чуттєвого сприйняття об'єкту (предметно-просторового середовища) і його впливу на глядача, емоційна оцінка залежить від композиційної структури об'єкту та виводить на художньо-образну складову цього об'єкту;
- структурно-композиційний – це характеристика, що представляє собою аналіз об'ємно-планувального рішення об'єкту за категоріями загальної теорії композиції (масштабність, ритм, контраст, нюанс, колір тощо).

В ході *мистецтвознавчого аналізу* були здійснені візуальні спостереження за об'ємно-просторовою структурою інтер'єрів громадських закладів (резиденції, музеї, бібліотеки, готелі, ресторани) та їх предметним наповненням (твори монументально-декоративного мистецтва, панно, картини, меблі, екрани-ширми, світильники, посуд, текстиль). Були відзначені технології виконання зразків китайського пейзажного мистецтва відповідно матеріалам їх поверхонь. Визначена тематика та ступінь стилізації пейзажних зображень. Слід зауважити, що китайські пейзажні зображення, які використовуються у формуванні дизайну предметно-просторового середовища, мають дуже специфічну стилізацію, що дозволяє їх органічно інтегрувати в сучасний інтер'єр без втрати цілісності середовища.

Історико-культурний метод дослідження був застосований у визначенні процесів розвитку прийомів формоутворення середовища

житлових і громадських інтер'єрів в контексті китайської філософії та культурних традицій.

Історико-порівняльний метод використовувався для порівняння сталих традиційних підходів до формування інтер'єрних просторів з інтегрованими творами мистецтва та сучасними засобами дизайну предметно-просторового середовища.

Семіотичний метод використовувався при вивченні семантичних особливостей традиційних форм і кольору предметного наповнення середовища житлових і громадських будівель Китаю.

Композиційний аналіз інтер'єрів в натурі та з Інтернет-мережі дозволив визначити та систематизувати композиційні прийоми формоутворення їх просторів, а також композиційні побудови творів пейзажного мистецтва, їх колористичну гаму і графічно-художню мову.

У нашому дослідженні ми застосовували *метод моніторингу*. За допомогою візуального аналізу ми визначали структуру інтер'єрів, їхні композиційні рішення, розташування творів китайського пейзажного мистецтва, а також наповнення та кольорову гаму. Моніторинг допоміг нам виявити дизайнерські прийоми в різних громадських закладах, таких як резиденції, музеї, бібліотеки, готелі та ресторани.

Фотофіксація предметно-просторового середовища здійснювалася за таким алгоритмом:

- Вибір характерних для простору точок спостереження.
- Фіксація загального вигляду середовища.
- Зйомка окремих архітектурно-художніх деталей.

Аналіз «ансамблевого синтезу» як взаємодії архітектури з іншими видами мистецтв, демонструє, що в ньому беруть участь як традиційні елементи (живопис, графіка, скульптура), так і нові, що стрімко розвиваються. До них належать фотографічні та кінематографічні кадри, а

також цифрові алгоритми. Особливе значення в цьому процесі мають синтетичні мистецтва (театр, кіно) та дизайн, який тісно пов'язаний з архітектурою. Усі ці елементи об'єднуються в єдину художню систему, де, за словами теоретиків, можна виділити два головні вектори: функціональний та художньо-символічний.

Висновки до першого розділу

1. В результаті проведеного ретроспективного огляду науково-теоретичних праць в галузі архітектури, мистецтва та дизайну було з'ясовано, що проблеми синтезу мистецтв в архітектурі та діалогу культур висвітлені у працях з мистецтвознавства: Ю. Івашко, Л. Фіумара, У. Еко; з морфології системи мистецтва: Ю. Бабчук, О. Бачинська, Р. Вагнер, Ю. Грабовенко, О. Жовква, Є. Лазарєв, Ма Чжунюань, В. Михайленко, Клайв Белл, Д. Коломієць, Лі Шуань, В. Чернявський, О. Швець, В. Штирбул.

Питання зображувальних принципів у творах китайського живопису висвітлені у публікаціях китайських вчених: Ван Мінь, Ван Вейке, В. Тарасов, Венган Лю, У Юйвень, Фан Чжаойє, Ван Ююїнь, Цуй Жучжо, Чжао Вей, Цуй Цзяннань, Лян Лу, Тянь Кунь, Ло Тяньтянь, Сяо Ін, Чен Юй, Дун Вньсю, Чен Юй, Ян Цзіні, Чжан Яцзін, Ван Цзечен, Лінху Бяо, Сюй Вей, Чжао Цзінчжі, Хуан Пейцзе, Чжу Мін, Цзоу Шавлінг, Лай Сяоді, Сун Сяо, Чжоу Хуейін, Сун Сяо, У Чанчжи, Є Хуа, Лі Цюнь, Лю Іго, Сюй Вей, Ван Шибін, Ху Бо, Хуан Пейцзе, Лі Шуань.

Також особливості меблевого мистецтва Китаю розкрив у своїх публікаціях Ван Хунфей, морфологію світла й тіні в дизайні інтер'єрів досліджував Ку Бо, Лі Юньшань та Ху Юкан аналізували, як традиційні китайські елементи інтегруються в сучасний дизайн. Жень Цзеюй у співпраці з Трегуб Н. Є. досліджував колір як знак та його історичне

значення в китайському мистецтві. Окрім того, Жень Цзеюй присвятив свої статті стратегії поширення китайської культури за кордоном у рамках концепції «Один пояс, один шлях». Він також започаткував вивчення використання елементів чорнила та туші в сучасному дизайні інтер'єрів, а також багатфункціональності китайського живопису в громадських просторах.

На основі аналізу літературних джерел можна зробити висновок, що в історії культури є дві основні тенденції розвитку мистецтва, які взаємодіють:

- синтез і взаємозбагачення: різні види художньої практики поєднуються.
- самовизначення та розмежування: мистецтво відокремлюється від інших видів.

Аналіз наявної наукової літератури показав, що проблема синтезу китайського пейзажного живопису з дизайном інтер'єру була вивчена фрагментарно. Це підтверджує актуальність нашого дослідження та обґрунтовує його мету й завдання.

2. У межах роботи проаналізовано термінологічний апарат. У підсумку було уточнено значення таких понять, як «традиційність», «художня інтеграція», «ансамблевий синтез» тощо. В дослідженні показано, що професіоналізація використання терміну «дизайн» у сфері внутрішнього оздоблення розпочалась в Китаї у 80-х роках ХХ століття. У концептуальному плані: дизайн є комплексним відображенням функціональності, техніки, мистецтва та культури, і його зміст ширший за «створення форми матеріального просторового середовища».

3. Визначена типологія синтезу, яка використовується науковцями на території КНР, а саме: «*прилаштований декор*» (паралельне співставлення, точкове оздоблення), «епідермальній», «аплікаційні» поверхневі образи, який є ідентичним поняттю «конгломеративний»; «ансамблевий» тип

синтезу мистецтв і дизайну предметно-просторового середовища розуміється в китайському мистецтвознавстві як колективне звучання або просторовий «спів-концерт», як принцип «просторовий ритм – контрапункт», який закладає теоретичний фундамент для ансамблевих (координаційних) рішень; *«органічний»* спосіб художньо-просторової інтеграції представляється як симбіотичний тип (органічне злиття/гібридність). Запропонована китайськими теоретиками дизайну триєдина модель «структура – медіа – інтеракція» підкреслює необхідність глибокого міждисциплінарного проникнення. Симбіотичний тип представляє шкалу: структура, медіа й інтерактивність, між якими відбувається своєрідна «хімічна реакція», що народжує нерозривні синтетичні форми.

У контексті еволюції китайської архітектури, мистецтва та дизайну послідовність «прилаштований – ансамблевий – симбіотичний» демонструє ієрархію інтеграції від поверхневої системи до глибинної. В результаті органічного синтезу відбувається органічне поєднання взаємодіючих компонентів, що зумовлює народження нової якості складної єдності.

4. Проведене дослідження дозволило встановити, що у сучасній теорії дизайну виділяють сім основних типів синтезу мистецтв:

- Синкретизм як органічна єдність стародавніх мистецтв;
- Супідрядність (домінування): підпорядкування одного виду мистецтва (наприклад, архітектури) іншим, як-от скульптурі чи живопису;
- Колажне склеювання: поєднання елементів різних мистецтв (характерно для Середньовіччя та XX століття);
- Симбіоз: співіснування різних видів мистецтва;
- Основа: один вид мистецтва стає базою для іншого (розвивався з XVIII століття);

- Концентрація: одне мистецтво поглинає інші, зберігаючи при цьому свою унікальну природу;
- ретрансляційне сполучення: один вид мистецтва слугує засобом для передачі інших.

Концентрація та ретрансляційне сполучення є особливо характерними для Нового часу. Ці форми синтезу виникли на основі «технічних» мистецтв ХХ століття: кіно, телебачення та художньої фотографії.

На сучасному етапі інтенсивного розвитку технологій цілком можливо виникнення нових типів синтезу.

5. Результатом даного дослідження є виявлення низки взаємозалежних підходів до формування художніх концепцій та архітектурно-художніх образів середовища на основі різних типів синтезу: архітектурно-мистецького синтезу та образно-символічного синтезу. У контексті діалогічної концепції архітектурно-мистецького синтезу відбувається взаємодія між різними елементами зовнішнього простору: ландшафтним дизайном, скульптурою, монументальним мистецтвом, малими архітектурними формами та тематичними експозиціями. При цьому символічний аспект цього синтезу формується на перетині скульптурної пластики та просторової графіки.

РОЗДІЛ 2

ТИПОЛОГІЯ І СПЕЦИФІКА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ФОРМУВАННІ ІНТЕР'ЄРНОГО СЕРЕДОВИЩА В ІСТОРІЇ КИТАЮ

2.1. Регіональні особливості композиційно-образної організації інтер'єрів Китаю

2.1.1. Види традиційного китайського пейзажного живопису.

Пейзаж як самостійний жанр живопису в середньовічному Китаї сформувався в VI столітті. У китайській культурі природа вважалася втіленням світового закону дао, що відобразилося в жанрі «шань-шуй» («гори-водойми»).

У цьому жанрі важливе символічне значення отримали певні рослини: бамбук, дикий банан, сосна та дика слива «мейхуа». Їхні зображення стали канонічними й використовуються в китайському живописі досі.

Китайський пейзажний живопис має унікальну особливість — зворотну перспективу. Вона досягається завдяки згасанню насиченості фарб на дальніх планах, що створює ефект туману, в якому потопають гори та зелень. Картини також часто доповнювалися віршами та каліграфією.

Видатними майстрами пейзажного жанру вважаються художники: Го Сі, Цуй Бо (XI століття), Ся Гуй, Ма Юань (на зламі XII–XIII століть),

Художники традиційного китайського живопису сформували у X ст. н.е. окремий жанр в мистецтві «Птахи і квіти» (засновник жанру Хуан Цюань – автор унікального стінопису «Шість журавлів»).

Жанр «Птахи і квіти» є актуальним і в наші дні. Серед найвидатніших майстрів цього жанру були Хань Хуан, Му-Ци, Хуан Цюань (900–965), Сюй Сі, Чжао Чжан, Сюй Вей та Чень Чунь.

Китайці відносили до «чотирьох благородних рослин»: орхідею, хризантему, бамбук і дику сливу мейхуа. Орхідея уособлює чистоту, шляхетність і радість, а бамбук – витривалість і терпеливість. Особливу прихильність викликала дика слива мейхуа з жовтими, білими чи червоними квітами, яка цвіла першою після зими й символізувала весну та оновлення природи. Цвітіння мейхуа ставало приводом для неофіційних свят, що об'єднували цілі громади. Її червоні квіти – один із найпопулярніших мотивів у китайському живописі впродовж століть.

Окремим напрямом традиційного живопису є Гохуа («Живопис нашої країни»), що зображає природні багатства Китаю. Ці картини створювалися тушшю на рисовому папері, іноді – на шовку. Центральною темою є природа. Особливістю Гохуа є так звана «порожнеча» – незаповнені ділянки, які нагадують хмари чи туман і викликають у глядача фантазії та асоціації.

Основні жанри китайського живопису:

Шань-шуй («Гори й води») – вираження філософських поглядів на світобудову через поєднання стихій.

Хуа-няо («Квіти й птахи») – зображення природних форм флори та фауни, що мають символічне значення.

Лінг-мао («Пухнасті й пернаті») – відображення тварин і птахів: лев – сила й шляхетність, тигр – оберіг, черепаха – довголіття, короп – щастя й успіх.

Цинь-няо («Птахи») – журавель символізує довге життя, сорока – добрі новини, пара качок – подружнє щастя, півень – слава й краса.

Чун-юй («Комахи й риби») – риби є символами гармонії, довгого життя, добробуту, дві рибки – знак щасливого подружжя.

Мо-чжу («Бамбук у живописі») – уособлення моральної стійкості. Для зображення бамбука використовували різні каліграфічні стилі: стовбур –

друкований стиль чжуаньшу, вузли – офіційний стиль лішу, гілки – цаошу, листя – кайшу.

Мо-мей («Слива у живописі») – як самостійний жанр сформувався у період П'яти династій. Гілка мейхуа символізує гідність, чистоту і незламність.

Мудань-хуа («Півонія в живописі») – півонія в Китаї є квіткою кохання, приносить щастя та добробут.

Лянь-хуа («Лотос у живописі») – священна квітка, символ чистоти, духовного розвитку, родючості. Входить до Червоної книги.

Лань-хуа («Орхідея у живописі») – весняна квітка, уособлення витонченості, скромності, кохання й родючості.

Жень у хуа («Людина й квіти») – портрет людини в природному середовищі. Пейзаж з часом виокремився в окремий жанр живопису [39, с. 81-142].

2.1.2. Пейзажні композиції в декорванні керамічних предметів інтер'єру

Пейзажна тематика протягом століть активно використовувалась у декорванні керамічних виробів. Китайська синьо-біла кераміка та порцеляна (кит.: 青花; піньїнь: qīng-huā, дослівно — «Сині квіти/в[ізерунки]») оздоблювались поливою з синім пігментом (оксид кобальту), що стійкий до високих температур випалу. Орнамент традиційно наносили вручну пензлем, а в сучасному виробництві — трафаретним чи трансферним способом [92].

Стиль китайського декору базується на рослинних орнаментах, що вкривають поверхню хвилястими формами. Синьо-біле оформлення набуло

популярності в XIV ст., за правління монгольської династії Юань, коли відбулась еволюція традиційної нефарбованої білої порцеляни цинбай (південного походження) та кераміки дін (північного походження) з Дінчжоу (провінція Хебей).

У XIV столітті Цзіндечжень (провінція Цзянсі) став центром масового виробництва напівпрозорої, вишуканої синьо-білої порцеляни. Для нових виробів використовували перський кобальт (кит.: 回回青; піньїнь: Huìhuì qīng — «ісламський» або «мусульманський синій»), який поєднувався з білизною китайської порцеляни на основі каоліну.

За династії Юань були закладені канонічні форми порцеляни — тарілки, чаші, вази-гуань та пляшки з грушоподібним корпусом (як гарбуз-горлянка). Найдавніші зразки китайської синьо-білої кераміки датуються VII століттям (династія Тан, провінція Хенань), однак зразки того часу зустрічаються значно рідше, ніж вироби епохи Сун, і залишались невідомими до 1985 року. Проте танські вироби не були порцеляною, а фаянсом із зеленувато-білою поливою та синіми кобальтовими пігментами. Ця технологія була втрачена в IX столітті та надовго забута.

Перші зразки класичної синьо-білої порцеляни з Цзіндечження створювалися в період 1300–1320 років (епоха Юань) і досягли вищої майстерності до середини XIV століття. Вважається, що максимального технічного рівня така порцеляна досягла в епоху імператора Кансі з династії Цін (1661–1722).

У XV столітті, за правління імператора Сюань-де, розпочалися спроби поєднання синього підглазурного розпису з іншими кольорами — як підглазурними, так і надглазурними. Найчастіше експериментували з червоним (мідь, залізо), проте складність випалу призводила до великої кількості дефектних виробів із сірим замість червоного. Такі спроби

продовжувались у наступних століттях у техніках ту-тсаї та ву-тсаї, які комбінували синій підглазурний декор з надглазурними кольорами.

У XVII ст. перехідний стиль порцеляни — переважно в синьо-білих виробках — значно розширив спектр зображень, охопивши літературні сцени, групові фігури й пейзажі, що часто запозичувалися з китайського живопису та гравюр. У XVIII столітті техніка поліхромного оздоблення надглазурними емалями вдосконалювалася (зокрема, у палітрі *Famille rose*[en]), хоча Цзіндечжень продовжував виготовляти витончену синьо-білу порцеляну для імператорського двору та елітного внутрішнього ринку [214].

2.1.3. Меблеве мистецтво в облаштуванні старовинних інтер'єрів Китаю

Відомий угорський знавець меблевого мистецтва Дюла Кес [115], який ретельно описав основні етапи еволюції меблевих стилів від давніх часів до сучасності, зокрема відмічав, що в Голландії та Англії ще в XVII ст. виготовлялись лакові меблі в китайському стилі. Вироби китайського ужиткового мистецтва, фарфор, меблі, китайські решітки, орнаментика (так звана «китайщина») увійшли в моду облаштування житлового інтер'єру у XVIII ст. в Європі. Речі характеризувались шаблонністю та роздрібненістю. Д. Кес підкреслює, що феодальний Китай мав сталі традиції та надзвичайно сковані незмінні художні засоби формоутворення предметно-просторового середовища. Універсальним матеріалом протягом 2000 років був бамбук. Обстановка житла була одноманітною і складалася з кількох предметів меблів - стілець, широка лава, ліжко, кушетка. Їх традиційні форми, конструкції та матеріали були визначені суворими нормами життя, але якість ремісничої роботи була високою, не зважаючи на примітивність інструментів для її виготовлення (XVI-XVII ст., період Мін) [145]

Китайські лакові меблі, унікальна технологія яких була розроблена ще 2500 років тому, мали золоте оздоблення на чорному, червоному або коричневому тлі. Ця лакова технологія, яка досягла розквіту за часів Мін і Кангі (XVI-XVIII ст.), доволі складна. Ця техніка полягає в нанесенні та подальшому поліруванні багатьох шарів лаку. Прикраси, зазвичай, вирізали на чорному тлі, покривали золотом, гравірували або інкрустували тонким шаром. Також існувала техніка різьблення, коли орнамент вирізали по товстому шару лаку, яким були покриті меблі та інші предмети.

Обстановку китайського інтер'єру завершували вишукані декоративні круглі лакові столики з тонким різьбленням, які використовували як підставки для ваз. Столики мають схожість з табуретами, але більшої висоти, з чотирма зігнутими ніжками. Між ніжок проходить ґратчаста поперечина, прикрашена меандром. У конструкціях столів використовувались ажурні царги, стільниця була обрамлена профільованою рамкою, яка не виступала над царгою. Технологія виконання нагадувала роботи, що випиляні лобзиком.

Лаковані табурети оригінальної конструкції, які встановлюються один на другий або вставляються один в другий, є типовим китайським національним видом меблів. Лакову техніку застосовували при виготовленні ширм з багатим рисунком по шовковим тканинам [170, с. 147-148].

Ширма - основний предмет інтер'єру в стародавньому Китаї. Її найдавніша функція полягала в тому, щоб блокувати вітер, а також укривати та розділяти простір. Згідно з «трьома обрядами переходу» записано: «назва ширми походить від династії Хань, тому в книзі Бань Гу більше сказано про неї.^[42]» Пізніше, з розвитком ремесла, ширма поступово перетворилася з оригінальних практичних виробів на практичне і декоративне поєднання ремесел, стала об'єктом формування художнього образу приміщення у

стародавніх людей. Поява і розвиток так званого екрану (ширм), їх еволюція є великою довідковою інформацією та просуванням. Багато ширм мають багато спільних рис, об'єднані загальним художнім стилем [224]. (Дод.Іл.2.1)

Ширма - відносно поширена перегородка в приміщенні. Її висота, як правило, близько двох метрів. Довжина коригується складанням комбінаторних варіантів з чотирьох, шести або восьми модульних елементів. Каркас екранів, як правило, виготовлявся з твердих порід дерева, а потім в нього вклеювався папір або шовк для виконання розписів. Звичайно, є також візерунки різьблення по дереву, інкрустовані шпильки. Екран-перегородка, окрім естетичної функції (прикраси), грає роль розділення (зонування) простору й обмеження його візуального сприйняття [224] (Дод.Іл.2.2).

Вставний екран - це також екран, але це своєрідний екран, який не можна скласти, його рівень нижче сидіння, а вище знаходяться вставки високого стоячого дзеркала або мармурового екрану. Складаний екран - це форма екрану, яку можна скласти екраном [224] (Дод.Іл.2.3).

Термін «екран» відноситься до різних видів екранів, але їх розмір і форма дуже відрізняються. Існує три-п'ять найпоширеніших типів екрану, які використовуються в основному в палацовому залі, урядових кабінетах посередині залу. Існує також екран меншого розміру, який розміщують на ліжку, він називається подушка-екран. Екран, розміщений на письмовому столі або столі для малювання, називається чорнильницею або екраном-вітриною.

Екран - це одні з найстаріших меблів у Китаї, що існували тисячі років. Він фіксує династії Хань і Тан, залишивши після себе стиль Вей і Цзінь.

Серед багатьох традиційних китайських меблів ширма вирізняється важливою особливістю. Як дуже репрезентативний носій китайської

людської естетики, ширма наділена глибокими культурними конотаціями, і навіть у наш час її формоутворення може піти іншим шляхом, ніж столи, стільці та табурети. Згідно зі свідченнями, ширма, як звичайний предмет, що використовувався в стародавніх інтер'єрах, простежується ще з часів ранньої західної династії Чжоу. Тоді вона називалася не ширмою, а «Ді», «Сокира», «І» тощо [224] (Дод.Іл.2.4).

Як різновид практичних меблів, ширма вперше з'явилася за часів Західної династії Чжоу. Згідно з «Історичними записами - Мен Чанцзюнь Ліцзюань» записано: «Мен Чанцзюнь гостьова мова сидіння, і ширма часто стоїть за історією служби, основним записом про короля і гостьову мову». «Екран» повинен бути найбільш раннім у весняно-осінній період, коли екран вже не є символом влади правителя, але поступово популяризується в аристократії в меблях. З розвитком і еволюцією стародавніх меблів і ремесел ширма поступово входила в будинки людей і виконувала більш практичну функцію у внутрішньому архітектурному просторі, таку як вітрозахист, перегородка, покриття, прикраса тощо. З плином часу ширма поступово перетворилася з первісного ритуального символу або простого укриття від вітру на декоративний елемент інтер'єру. Сфера її використання також поширилася від ексклюзивного використання імператором (Сином Неба) до вищої знаті та багатих і знатних родин. З початком правління династії Хань ширма і ліжка з використанням кушетки стали поширеними, крім функції перегородки, але також взяли на себе роль меблів і прикрас.

У період Суй, Тан і П'яти династій Вей Цзінь використання ширми було більш поширеним, ніж у попередніх поколіннях. Це була не тільки меблева ширма у вітальні. Відомо щоденне використання матраца, ліжка та дивана, які розміщувались збоку від невеликого екрану. З розвитком династії Сун форма екрану була в основному визначена. Завдяки соціальній культурі та великому класу літераторів ширма за часів династії Сун була не

лише важливою частиною оздоблення внутрішнього простору, але й основним елементом каліграфії та живописних творів.

За часів династії Мін ширма характеризується своїм високохудожнім рівнем формоутворення з точки зору використаних матеріалів і технології виконання. Оскільки форма ширми за часів династії Сун була в основному визначена, майстри династії Мін займалися деталями, а отже, і інновацією вузлового з'єднання «Зуб Фі Шуй». Так званий «зуб Фі-шуй» - це з'єднання між стовпчиками ширми до і після двох нахилів у вигляді восьми зубців. Завдяки цій винахідливості основа ширми пізньої династії Мін також демонструє тенденцію до ускладнення [104], [133].

Форма ширми династії Цин в основному успадкована від династії Мін, але кількість і якість піку, різноманітність візерунків. Він охоплює папір і шовк, вишивку, різблення по дереву, лак і т.д., більш витонченими будуть також нефрит, інкрустація, слонова кістка, кістки тварин, метал, фарфорові вироби та інші інкрустовані предмети. Розвиток ширми за часів династії Цін був особливо процвітаючим, коли використані матеріали й майстерність виготовлення досягли найвищого рівня в історії [104].

Ширма може входити навіть у спальню, створюючи сильне відчуття приватності. «Цей тип приліжкової ширми часто красиво розписаний, тому він відомий як «живописний екран», так званий «живописний екран гори Цзінь Цуй», «живописний екран золотої куріпки», «срібні свічки осіннього світла», «холодний розписний екран» і так далі, «шаховий» яскраво розписаний екран, що несе в собі багато м'якого нефриту і темного нічного смутку.

Згідно з історичними книгами (ще з часів Весняного та Осіннього періоду), ширма-перегородка - це дуже давні меблі. Це також зафіксовано в записах Великого історика: «Син Неба стояв перед ширмою». Імператор використовував екран як символ влади та гідності, міністри

використовували екран як інструмент для попередження, а літератори використовували екран як витвір мистецтва, який ставили на стіл, щоб оцінити його, і всі вливали в екран духовну довіру. Після тривалого періоду розвитку екран почав поширюватися в народі, в будинках простих людей, і став важливою частиною внутрішнього оздоблення інтер'єру стародавніх людей.

За часів Східної династії Цзінь ширми все ще виконували основну функцію - захищали від вітру. У той час у будинках було досить вітряно, і ширми ставили біля голови з метою захисту від холодного повітря під час сну. У цей час функціональність ширми була набагато більшою, ніж декоративна.

За часів династій Хань і Тан ширмами користувалися майже всі багаті люди. Їх форма збільшилася в порівнянні з попереднім поколінням, від оригінального одного екрану до розробки декількох екранів разом з вигнутим екраном, які можна скласти, можна відкривати і закривати. В період династії Хань екран – це, в основному, дерев'яні панелі, лаковані, пофарбовані, використовувався з моменту винаходу виробництва паперу, більше для пап'є-маше [133].

В період П'яти династій і Десяти царств використовувався декоративний візерунок екрану, крім пейзажного живопису, який є навіть в екрані, а потім пофарбований екран екрану. А в стародавньому Китаї серед відомих картин, що зображують ширму, найбільше належить до періоду П'яти династій картина Гу Ма-чжуна «Нічний бенкет Хань Сіцай» [214] (Дод.Іл. 2.6).

Картини часів династій Сун та Юань показують, що форма ширми дещо ускладнилася, але все одно більше зусиль витрачається на зміст декоративного розпису, а до деревини та основи дерев'яного виробу вимоги не є суворими.

Після правління династії Мін з'явилася підвісна ширма, яка перевищила практичність ширми, ставши суто декоративною. Ширми можна класифікувати на ширми для сидіння та ширми. Ширма для сидіння утворюється за допомогою екрану і основи з двох частин композиції. Екран може бути встановлений або знятий, зроблений з твердих порід дерева для кордону, середини серцевини екрану.

Серед класичних китайських меблів ширма несе в собі найглибшу історію та культуру, а форма ширми та зміст, відображений на її серцевині, несуть на собі виразний історичний відбиток. Серцевина ширми часів династій Шан і Чжоу була розписана візерунком із сокир, серцевина ширми часів династії Хань була прикрашена лаковим розписом, серцевина ширми часів династії Суй і Тан була розписана каліграфією і картинами відомих художників. Серцевина ширми часів династії Сун була інкрустована пейзажними картинами і камінням, серцевина ширми часів династії Мін і Цин була оздоблена різьбленим лаком, інкрустаціями, інкрустаціями зі скарбами, гавкотом і т.д. [104].

Слід відзначити зображення ширм в давньому китайському живописі. Зображення на екрані вперше з'явилися на фресках гробниці Хань і портретах на кладці, тоді як екран на картині вперше побачили в Східній династії Цзінь, з розвитком меблів і картин в наступних поколіннях, екран в картині все більш поширених і різноманітних форм, до династій Сун і Мін і часто має на увазі літературний інтерес, і був продовжений в династії Цин, є ще багато картин на такі сюжети.

Ширма, зображена на картині, вперше з'явилася в картині «Леді з Ляньчжі» Гу Кайчжі з династії Східна Цзінь, яка заснована на історії персонажів третього тому «Біографії стародавнього Ляньчжі» Лю Сяня з династії Хань, і зараз є залишком оригіналу, від якого зберіглося лише сім історій [225] (Дод.Іл.2.8-2.11).

Концепція чотирьох пір року виникла дуже рано, і живопис був засобом «дарування людям їхнього часу». Живопис і чотири пори року йдуть паралельно, і тільки тоді, коли все відповідає порядку чотирьох пір року, можна досягти успіху. Чотири пори року стали законом дії, а небо дарує людям час через свята, що дозволяє легко пояснити причини виникнення деяких традиційних фестивалів.

Ксилографії Сучжоу мали тісний зв'язок із порами року та святами до середини правління династії Цін, а до кінця правління династії Цін зв'язок із конкретними порами року та святами був прямо виражений, а зображення ставали дедалі більш запрограмованими. Як важливий інструмент для декорування та розділення внутрішнього простору, ширма вперше з'явилася в Західній династії Чжоу, але тільки за часів Західної династії Хань з'явилося саме слово «ширма». З розвитком історії та плином часу збереглося дуже мало ширмових предметів, і ширма перетворилася на особливий традиційний культурний символ, який почав з'являтися і поширюватися в інших формах. Зображення ширм з'явилися на ранньому етапі, і вони зустрічаються в ряді реліквійних картин [104].

По-друге, природні пейзажі є темами екранного живопису (живопису на екрані ширми). Природний пейзаж в династії Сун був безпрецедентним розвитком. За часів династії Сун літератори висловлювали цю любов до природних пейзажів у своїх творах, а художники продовжували представляти їх у своїх картинах, використовуючи екран як засіб передачі. Картини з природними пейзажами були численними в епоху династії Сун, більшість з яких були панорамними композиціями, з деякою увагою до певних локальних зображень. Зображення природних пейзажів династії Сун можна знайти в реліквіях і навіть у надгробних розписах.

Щодо тематики живопису, то екранні картини з природними пейзажами династії Сун можна умовно поділити на три основні категорії:

зображення гірських осель, зображення жінок та повсякденних занять. Зміст картин категорії «Гірське житло» ґрунтується на вираженні мирного гірського життя та довкілля, а радість від пейзажу виражається простим і безпосереднім способом: будинки, побудовані в природному ландшафті, та ширми, намальовані в приміщенні, займають відносно невелику площу. Наприклад, на картині Лю Сунняня «Чотири види пейзажного сувою № 3 династії Південна Сун» будівля павільйону оточена горами та джерелами, і хоча площа павільйону займає лише кут картини, все ж можна чіткіше розгледіти екран, захований всередині будинку, який розписаний зображеннями пейзажів [225] (Дод.Іл.2.7).

2.1.4. Декоративні мотиви у давньокитайській архітектурі

Архітектурне оздоблення, яке завжди існувало в архітектурній художньо-творчій діяльності людини, є найбільш інтуїтивно зрозумілим матеріальним вираженням архітектурно-естетичної мови людини, яка за допомогою різьблення, розпису, інкрустації, формоутворення та інших прийомів обробки надає зовнішньому вигляду будівлі неповторного відчуття краси, конкретного і яскравого образу предметного змісту ідейного підтексту будівлі і духу суспільства. Тому можна сказати, що «оздоблення не тільки надає будівлі красивий зовнішній вигляд, але й надає будівлі красиву душу» [51]. Деякі дослідники архітектури в країні та за кордоном просто кажуть: «Китайська архітектура - це декоративна архітектура» [79].

Давньокитайський архітектурний стиль оздоблення багатий і різноманітний, предметне оздоблення різноманітне, метод обробки майстерний, кольори чудові, матеріали широко використовуються, а різьблення вишукане і т.д., що дійсно є унікальним і видатним у світовій архітектурній системі. Давньокитайський архітектурний стиль має не тільки

офіційне професійне оздоблення та народне оздоблення різниці, але й також регіональний, національний характер. З іншими країнами або регіонами світу оздоблення будівель відрізняється, китайське архітектурне оздоблення, особливо в тематиці, що виражається в культурному значенні, надзвичайно широке, змістовне, воно включає соціальну етику, релігію, літературу, театр, живопис, фен-шуй, побут і так далі, аж до астрономії, аж до географії, через історію, через річку, містить як серйозні етичні проповіді, так і філософські сюжети, але також сповнене інтересу до життя, Вони містять не лише серйозні етичні проповіді та філософські сюжети, а й дотепні та живі сюжети, що повністю втілюють багатогранну культуру та глибокий гуманістичний дух, закладений у давньокитайській архітектурі.

За часів династій Вей, Цзінь та Північної і Південної занепад конфуціанства, піднесення езотерики та широке поширення буддизму серед народу призвели до великої зміни суспільної ідеології, що разом зі злиттям різноетнічних культур спричинило нову зміну архітектурних декоративних мотивів. Поява стилізованих пелюсток лотоса, китиць, кучерявої трави стало архітектурними декоративними темами.

Буддійські декоративні теми за часів династій Суй і Тан в основному успадкували зміст Північної та Південної династій, але стиль є більш округлим, повним і м'яким. Декоративні візерунки від одного візерунка до комбінації візерунків, таких як: візерунок трави фенікс, візерунок трави лев і олень, частота Будди Цзялін плюс візерунок трави прокрутки. На додаток до цього, існують також нові форми візерунків, такі як: назад до візерунка, візерунок Ляньчжу, гранатовий візерунок фенікса, виноградний візерунок, група гніздових візерунків, Баосяньхуа і так далі. І в цей час декоративний візерунок татанг відрізняється від минулого також квіткою лотоса і поєднанням двох сюжетів. У рекреаційних будівлях, що побудовані у великій кількості, стиль має тенденцію бути детальним та акуратним,

м'яким та красивим. Особливо слід відзначити декоративні візерунки на кахлях [79].

Період династії Північна Сун відрізняється кольоровим живописом з використанням рослин, таких як кучерява трава, квіти Баосян та інші предмети, з яких квадратний кінець балки декоративних предметів для «голови Руй», «голови хмари» і «кільця меча». Ці теми використовуються в офіційних будівлях або в інших важливих будівлях, і стають «методом будівництва», що визначає стиль розпису. Будівлі династії Ляо в цілому успадкували стиль династії Тан: стеля, балки і обрешітка скла та інші компоненти літаючого неба, кучерява трава, фенікс і сітчасті візерунки, такі як намальовані декоративні теми. Наприклад, зал храму Фенго округу Ляонін I округу Ляонін.

Можна відмітити, що династії Мін і Цин - це колекція давньокитайських архітектурних декоративних тем. Цей період не тільки має різноманітні декоративні теми, а й декоративні технології, техніки різьблення та розпису більш різноманітні, а з меблями, керамікою та іншими декоративними темами мають тенденцію до асиміляції. На архітектурні прикраси пізнього періоду Мін та Цин також вплинули нові архітектурні декоративні теми, декоративні стилі та декоративні техніки, принесені західними місіонерами на європейський континент (Дод.Іл. 2.12; 2.13)

Серед декоративних тем хмари, газ і зірки є одними з найдавніших декоративних тем, які, як було виявлено, з'явилися на плитках та інших артефактах будівель епохи Шан і Чжоу, а потім продовжували існувати до династії Хань. Хмара і газовий візерунок як архітектурні декоративні теми, що відображають ранніх людей Всесвіту і походження пізнання Всесвіту, «газ ділиться на небо і землю, а потім народжує всі речі», на «хмару і газ» символ небесного Всесвіту для прикраси черепиці будівлі, видно, що

стародавні будуть порівнюватися з дахом Всесвіту і небом, між хмарами, а потік хмар нескінченний.

Ієрогліфи також є однією з найдавніших декоративних тем. Завдяки особливому значенню китайських ієрогліфів, таких як піктограма, синонім, гармонія та трансформація, а також унікальним художнім характеристикам самих китайських ієрогліфів, вони були вдосконалені наступними поколіннями, щоб стати унікальними темами декоративного мистецтва в Китаї. Тому вони природно стали поширеними декоративними темами в давньокитайській архітектурі (Дод.Іл.2.14; 2.15).

Відомі роботи давньокитайського живопису («Тисяча миль річок і гір» та «Шпилька дами»), які використовувалися як обкладинки для книг з мистецтва, дійсно відображають власну свідомість художника, а також естетику та соціальне становище династії на той час. Однак ці картини на папері та шовку, які зберігаються донині, здаються відірваними від трудящих мас у тих династіях. Сьогодні ми розглядаємо фрески, які були найближчими до життя людей, і простежуємо вплив зміни династій протягом 2200 років з моменту об'єднання шести королівств Першим імператором. Це мінімалістична історія фресок і зріз історії Китаю [83] (Дод.Іл.2.16; 2.17)

Поклоніння богам води, як у світському (офіційному) середовищі, так і в народному середовищі, дуже поширене. Ці фрески понад 700 років відрізняються суворим малюнком, яскравими формами, соковитими кольорами, надзвичайно багатим художнім вираженням.

2.2. Особливості формування предметно-просторового середовища імператорських палаців і резиденцій династій Мін і Цін

Матеріалами дослідження були обрані зразки китайських інтер'єрів резиденцій з інтегрованими в них живописними роботами, що датуються історичними періодами існування династій Мін (1368-1644 рр.) і Цін (1644-1912 рр.). Провідним методом дослідження був обраний метод візуалізації [85].

Згідно з історичною інформацією, династія Цін (маньчжурською Daicing gurun; китайською 清朝, піньїнь Qīng Cháo, що означає «Чиста»), офіційно Велика Цін (кит. 大清, піньїнь Dà Qīng), була маньчжурською імператорською династією, яка правила Китаєм у період 1636-1912 років після падіння династії Мін. Вона виникла на основі маньчжурської держави Пізня Цзінь, яка у 1636 році змінила свою назву на Цін. Занепад цієї династії розпочався у ХІХ столітті, а повалення відбулося внаслідок Сінхайської революції 12 лютого 1912 року. Останній імператор, Пуї, пізніше очолив незалежну Маньчжурську державу (1932-1945), створену японськими військовими [27, с. 23].

У каліграфії того часу розвивалися нові стилі, зокрема бей-суюе-пай («школа вивчення стел»), представниками якої були Ден Шижун (1843-1805) та І Біншоу (1754-1816), а також цзіньшишу-пай («каліграфія на бронзі та камені»), заснована Лі Жуї Цінем. Відомими діячами Шанхайської школи живопису були Жень Бонянь (1840-1896), Дін Гуаньпен, Хун Лянцзі (1746-1809), Чжен Баньцяо (1693-1766), Мін Чжень (1730-1788) та Гао Фенхань (1683-1749). Ще одним відомим майстром, який поєднував пейзажний живопис із різьбленням, був У Чаншо (1844-1927). Письменник і мислитель Вей Юань (1794-1856) висловив ідею про необхідність вивчати передові

технології варварів, щоб утримувати їх під контролем. Чжоу Сян (1871-1933) заснував першу приватну школу мистецтв [27, с. 23-24].

- *Символічна функція китайського мистецтва живопису у просторах залів для житла династії Цін.* Китайський живопис, як важливий культурний символ, широко використовувався в житлових інтер'єрах династії Цін. Він поєднував декоративні та культурні функції. Залежно від рідкості картини, її тематики та розташування, мешканці створювали в приміщенні певну символічну атмосферу. Це не лише підкреслювало їхній соціальний статус та особистість, але й було зовнішнім вираженням їхніх емоцій та естетичних уподобань [27, с. 24].

- *Символізація соціального статусу та позиції мешканців.* У традиційній китайській житловій архітектурі зал був головною кімнатою. Він не лише слугував для повсякденного життя та спілкування, але й був важливим простором, де демонструвався статус мешканців. Як пишуть Ван Ань, Лю Сунші в епоху династії Цін помітно зросла різноманітність типів житлової архітектури, а ієрархія системи житла стала суворішою. Зал перетворився на головний простір для феодалських ритуалів, і для людей різного соціального статусу діяли жорсткі обмеження щодо використання ярусів та каркасів у залах. Водночас меблі та інші предмети інтер'єру досягли безпрецедентного розвитку в плані різноманітності форм [85].

Простір залу займав ключове місце в резиденціях династії Цін. Мешканці підсилювали загальну атмосферу середовища через декоративні стилі, обладнання та просторове планування в цих просторах, тим самим підкреслюючи їхній статус.

Роль живопису як символу соціального статусу в Китаї була помітна ще за часів династії Тан (618–906 рр.). У цю епоху соціально-економічного та культурного розквіту мистецтво живопису стало важливою частиною повсякденного життя. Щоб продемонструвати свій статус, деякі вчені та

представники еліти прикрашали свої оселі картинами відомих художників або власними творами. Завдяки економічному зростанню та поширенню освіти кількість людей, які могли дозволити собі колекціонувати живопис, збільшилася.

За часів династії Цін економічний розвиток і вдосконалення системи імператорських іспитів сприяли зростанню заможного класу, здатного збирати та цінувати мистецтво. Представники знаті, вчені та багаті купці розміщували твори відомих художників у своїх залах, кабінетах і спальнях. Таким чином вони підкреслювали свій вишуканий смак, соціальне становище та багатство. Рідкість, якість і кількість картин у колекції стали важливим критерієм для оцінки статусу та ідентичності людини. Розглянемо як приклад залу Зай Фу в резиденції відомого бізнесмена династії Цін, Ху Сюеяня. Він використав свої статки для збирання мистецьких творів, зокрема картин відомих художників [89] (Дод.Іл. 2.22).

У залі Зай Фу картини із зображенням бамбука в поєднанні з каліграфією створюють атмосферу спокою та елегантності. Це відображає класичний стиль китайського інтер'єру і показує, як еліта династії Цін використовувала колекції мистецтва для демонстрації свого статусу та вишуканого смаку.

Крім того, заможні звичайні люди також виставляли картини вдома. Проте, на відміну від еліти, для них ці твори мали переважно декоративне, а не символічне значення.

Розміщення картин і спосіб їх підвішування в залі, а також їх поєднання з іншими елементами декору, відображали розуміння мешканцями етикету й естетики. Це було важливим показником їхньої культурної грамотності. З погляду екологічної психології, зал, як центральна кімната будинку, виконує функції виставкового, соціального та публічного простору [89].

Мешканці підсвідомо надавали залу персонального характеру, що допомагало їм досягти психологічного самовизначення. Це відображало їхні прагнення до влади, соціальну ідентичність і культурну вихованість.

В епоху династії Цін концепція соціальної ієрархії була глибоко вкорінена, а демонстрація сімейної честі й особистої ідентичності мала важливе значення в тодішньому соціальному та культурному середовищі.

Китайське мистецтво живопису в житлових залах слугувало не лише як джерело візуального естетичного задоволення, але й як складне соціокультурне явище. Мешканці, збираючи та демонструючи твори мистецтва, могли не тільки відображати власне багатство та смак, але й показувати свій соціальний статус та ранг зовнішньому світу [41].

▪ *Символізація простих емоційних прагнень мешканців.* З часів первісного суспільства живопис служив засобом виразу простих людських емоцій. Раннє наскальне мистецтво, фрески та декоративні візерунки на кераміці символізували ранні естетичні смаки та життєвий досвід людства. У різних символічних формах художнього вираження лежить людська шана, страх, поклоніння та інші прості емоційні думки. Простори залів (громадська зона) у житлових будівлях династії Цін виконували кілька функцій, таких як соціалізація, прийом гостей та повсякденна діяльність. Розміщення та тематичний вибір живописних робіт у цих просторах могли у деякій мірі відображати особистість та емоційні нахили мешканців [83].

У просторах віталень житлових домівок мистецтво китайського живопису не лише є проявом візуальної естетики, але й символічним носієм емоційного виразу та культурної спадщини. Як теми картин, так і їх форми представлення у просторі відображають глибокі роздуми мешканців династії Цін про соціальні тенденції. Чен Цзяньцзюнь у «Короткій історії китайського мистецтва» пише, що живопис династії Цін продовжував

традиції династій Юань і Мін, надаючи перевагу «живопису літераторів» та пропагуючи «дух ученості», водночас знецінюючи «дух ремісництва».

Художники цього періоду прагнули виразити майстерність володіння пензлем і тушшю. Під впливом «теорії про школи Півночі та Півдня» Донга Цічана, у мистецтві династії Цін виникло багато фракцій, що призвело до значного розмаїття стилів живопису [27].

Літератори та поети часто наповнювали свої роботи глибокими емоціями, такими як бажання соціальної гармонії та щасливого життя, а також прагнення до високої доброчинності. Як важливий канал культурного обміну, простір вітальні перетворював картини в ньому на матеріальні засоби для мешканців виразити свої прості емоції. Вибір тем для живопису в домівках династії Цін був не випадковим. Перевагу надавали картинам із зображенням пейзажів, а також квітів і птахів, які не лише мали високу естетичну цінність, а й несли глибоке культурне навантаження. Пейзажі були не просто відтворенням природи; вони відображали внутрішній світ і духовні прагнення їхніх творців. Елементи, як-от гори, хмари та вода, мали символічне значення: гори уособлювали стійкість, а вода — м'якість і здатність пристосовуватися. Таке мистецтво демонструвало прагнення мешканців до благородних емоцій. У вітальнях картини з квітами та птахами символізували традиційні китайські чесноти: півонії — багатство, бамбук — стійкість, квіти сливи — чистоту, а журавлі — довголіття (Дод.Іл..2.18).

Наприклад, у залі Дунжен (частина Групи Стародавньої архітектури села Сіді в провінції Аньхой), яка є типовим зразком архітектури Хуейчжоу часів династії Цін, у центрі простору висить картина із зображенням бамбука. По боках від неї розташовані каліграфічні куплети, які разом підкреслюють прагнення мешканців до благородних чеснот. Крім того, картини з фігурами, як-от Бог Багатства або Безсмертний Південного

Полюса, виражали бажання мешканців щодо гармонії та благополуччя, втілюючи їхні прості емоції.

У вітальнях династії Цін живопис використовувався в різних формах: підвісні свитки, ширми, картини та інкрустовані панно. Це не тільки збагачувало візуальний простір, а й дозволяло картинам краще передавати емоції та ідеї [95] (Дод.Іл. 2.19)

Мистецтво живопису у просторах резиденцій династії Цін слугувало не просто методом декорування простору, але, що важливіше, як вирішальний засіб зв'язку минулого та сучасного, передачі емоцій та цінностей, відображення естетичних уподобань та філософських роздумів мешканців суспільства цього періоду. Ці твори, з їх багатими предметами живопису та глибокими культурними конотаціями, глибоко інтегрувалися в емоційні світи та культурні ідеології мешканців, відображаючи специфічні культурні запити в просторі та символізуючи прості соціальні емоції та концепції цінностей мешканців суспільства династії Цін [27].

▪ *Художні функції китайського живопису у просторах житлових залів династії Цін.* Китайське мистецтво живопису, як форма естетичної практики та культурної спадщини, має глибоке історичне та культурне підґрунтя та унікальну художню виразність. Воно служить не лише важливим джерелом естетичного досвіду для мешканців, але й ключовим засобом покращення естетичних здібностей окремих осіб та суспільства в цілому. У просторах віталень резиденцій династії Цін мешканці мали можливість підсилити художню атмосферу простору через розміщення та тематичний вибір картин [27],[106].

▪ *Засіб для надання естетичного задоволення мешканцям.* Династія Цін була періодом процвітання для розвитку китайського мистецтва живопису, демонструючи різноманітний розвиваючий тренд у художньому вираженні, тематичних ідеях та культурному поширенні. Люди також мали

вищі естетичні цілі у погоні за декоративними елементами в житловій архітектурі. Згідно з курсом з естетики Лю Цзяньїна та Ван Чжіціна, китайський живопис є засобом для вираження та обміну думками й емоціями.

Це мистецтво вони вважають продуктом людської естетичної свідомості, створеним для задоволення дедалі глибших потреб. Тому суть живопису полягає в естетиці, і кожен його шедевр є, по суті, об'єктом для естетичної насолоди [55].

Як важлива складова у просторах резиденцій династії Цін, картини не лише надавали художній засіб для мешканців насолоджуватися красою, але також могли певною мірою відображати естетичні смаки мешканців [83].

Мистецтво китайського живопису володіє унікальною естетичною формою, спираючись на глибоку культурну основу, акцентуючи на гладкості ліній та ритмі, щоб показати динамічну та морфологічну красу об'єктів. Художники збагачують шарування та просторове відчуття картини через варіації тонів чорнила та композиційних форм, керуючи поглядом глядача розподілом елементів живопису, тим самим створюючи гармонійний та єдиний візуальний досвід. Ці твори створювалися з використанням унікальних технік і ретельно підібраних матеріалів, демонструючи високу майстерність у композиції, колористиці та роботі пензлем. Їхня мета — візуально насолодити глядача і спонукати до роздумів. Крім того, принцип «ідея передуює пензлю» дозволяв художникам передавати свої емоції та бачення, створюючи сильну естетичну концепцію.

У житлових інтер'єрах династії Цін китайський живопис слугував візуальним акцентом, що робило простір привабливішим. Він надавав глядачам простір для уяви, викликаючи глибокі емоційні відгуки. У вітальнях такі картини задовольняли естетичні потреби мешканців та дарували візуальну насолоду [95].

У цей час на живопис у залах впливало і західне мистецтво. Деякі художники почали експериментувати із західними техніками, щоб посилити відчуття глибини та простору у своїх роботах. Це сприяло різноманітності художніх стилів [89].

Мешканці також стали надавати більше значення особистому вираженню емоцій у своїх творах. Вони обирали сюжети з природними пейзажами, фігурами чи зображеннями квітів і птахів, роблячи їх більш персоналізованими та емоційно насиченими.

З психологічної точки зору, сприйняття краси часто залежить від внутрішніх емоцій, на які впливають візуальні елементи навколишнього середовища. Зміни в кольорах, формах та інших деталях простору можуть викликати різноманітні емоційні реакції. Наприклад, зала Ченчжі у Хунцуні, Аньхой (Дод.Іл.2.23), побудований у п'ятий рік правління імператора Сянфен династії Цін і відомий як «народний палац», був резиденцією пізнього торговця сіллю династії Цін Ван Дінгуй. У центрі простору розміщений китайський пейзажний живопис, з парними написами з обох боків, які говорять: «Обіймаючи простоту та ясність, нести чистоту через сім'ю». Пейзажні картини та каліграфія слугують декоративними елементами, створюючи в залі особливу мистецьку й культурну атмосферу. Розташування, манера виконання та кольори цих робіт відображають естетичні вподобання мешканців. Це, своєю чергою, демонструє стиль життя та психологію, характерні для літераторів династії Цін, а також загальні культурні тенденції того суспільства.

Мистецтво китайського живопису є не лише складовою інтер'єрних просторів в резиденціях династії Цін, але й несе естетичні ідеали того суспільства тих часів. Живопис у своїй інтеграції з просторами демонструє видатну здатність створювати атмосферу. Він надає мешканцям художній засіб для естетичної насолоди в просторі, покращуючи художні атрибути та

візуальну красу простору, таким чином дозволяючи мешканцям досягти глибшого рівня естетичного досвіду. Мистецтво живопису в просторах залу є одночасно актом художньої творчості та проявом культури. Воно володіє багатими художніми конотаціями як у формі, так і в змісті, відображаючи естетичний дух людей у суспільстві династії Цін [95].

▪ *Як засіб покращення естетичних здібностей мешканців.* Естетична здібність є синтезом ряду суб'єктивних умов та психологічних функцій, які проявляє особа під час естетичної діяльності. Ця спроможність включає не лише кілька психологічних процесів, таких як сприйняття, емоція та уява, але також включає ідентифікацію, оцінювання та цінування елементів, таких як форма, колір і ритм у творах мистецтва або природних пейзажах. Ван Янь у роботі «Психологія та естетика сприйняття» підкреслює, що «склад естетичної здібності прогресує від сенсорного пізнання до раціонального судження крок за кроком, відображаючи процес інтерналізації, який переходить від зовнішніх когнітивних дій до внутрішніх психологічних дій. Для особи, чи може твір мистецтва стати об'єктом цінування, перш за все залежить від того, чи володіє вона відповідними естетичними здібностями» [105].

В часи правління династії Цін, як пізнього етапу феодального суспільства Китаю, культурні вирази ставали все більш різноманітними та світськими, а декоративні елементи у просторах житлових віталень стали одним із важливих способів відображення загального рівня естетичного цінування громадськості, демонструючи естетичну орієнтацію та здібності мешканців.

Як форма візуального мистецтва, живопису було надано функцію передачі емоцій, думок та естетичних концепцій, граючи суттєву роль у естетичній освіті та художній культивуванні особистості. Літератори та клас чиновників-вчених висували каліграфію та живопис серед «Чотирьох

мистецтв», вважаючи цінування та оволодіння цими двома навиками великою цінністю для особистісного культивування. Тому сім'ї або громадські місця часто виставляють класичні або авангардні живописні роботи, що не є просто декоративною поведінкою, але й відображає намір мешканців формувати та поширювати певні культурні ідеї, а саме, поступово направляти людей на розвиток чутливості до елегантних речей через щоденний вплив довкілля [108].

Простори віталень династії Цін часто прикрашали ексклюзивними живописними роботами, охоплюючи теми і жанри пейзажу, фігур, квітів і птахів, зображаючи природну красу, а також відображаючи історичних осіб або повсякденні життєві сцени. З погляду просторової композиції, дизайн залу був організований так, щоб найкраще представити твори мистецтва. Елементи, як-от різьблені віконні ґрати, розписи на карнизах і каліграфічні куплети, створювали цілісну візуальну систему, що підкреслювала художню цінність експонатів. Завдяки цьому мешканці та гості могли познайомитися з різними стилями і техніками живопису. Це сприяло розвитку їхнього естетичного смаку, культурної грамотності та здатності цінувати мистецтво.

З точки зору художнього культивування, мешканці часто обирають живописні роботи на основі конотацій та художньої цінності творів, відображаючи їхню естетичну концепцію прагнення до внутрішньої краси та вказуючи на високий рівень впевненості у своєму художньому культивуванні. Кожен твір містить глибокий культурний зміст та унікальні естетичні ідеї. Зображені в них персонажі, пейзажі та соціальні сцени можуть викликати сильний емоційний відгук у глядачів, тим самим розвиваючи їхню здатність розуміти й цінувати красу.

Крім того, повторний аналіз та осмислення картин у залі сприяють духовному діалогу з художниками, що допомагає глядачам підвищити свій

художній рівень та естетичну витонченість. Наприклад, зала Цзінсю у колишній резиденції Ю Веньцзе, розташований у Шанграо (провінція Цзянсі), побудований під час періоду Юнчжен і був колишньою резиденцією Ю Веньцзе, відомого торговця чаєм династії Цін. У центрі простору залу висить пейзажний живопис, поруч з яким розташований вірш «Розвиваючи чесноту та мудрість, слід спілкуватися зі світом; підтримуючи репутацію та благополуччя, потрібно залишити спадщину». З одного боку простору виставлено чотири живописні твори, заповнюючи весь простір залу художньою атмосферою та тонко підвищуючи художнє виховання мешканців. Більше того, картини у залі також служать художнім засобом обміну думками та почуттями між господарями та гостями. Через соціальні взаємодії, засновані на цінуванні мистецтва та обговореннях творів, підвищуються естетичні здібності осіб [135].

Мистецтво живопису у просторах резиденцій династії Цін має глибоку естетичну цінність та культурні конотації. Через зображення природних пейзажів та історій персонажів воно відображає глибоку культурну психологію та орієнтацію цінностей, уособлюючи естетичні прагнення людей суспільства династії Цін. Картини, виставлені в цих просторах, підсилюють декоративний ефект усередині, ефективно піднімаючи художні та культурні атрибути простору, тим самим стимулюючи сенсорні досвіди та естетичні смаки глядачів, і сприяючи покращенню їхніх естетичних здібностей. Це не лише відображає розвиток демонстрації мистецтва в житлових просторах династії Цін, але й підкреслює органічну інтеграцію освіти мистецтва живопису та особистісного культивування у суспільстві династії Цін [27] (Дод.Іл.2.19; 2.20).

▪ *Функція культурної наступності мистецтва китайського живопису в житлових залах резиденцій династії Цін.* Мистецтво китайського

живопису в просторах віталень резиденцій династії Цін не є лише продуктом візуальної естетики. Воно також виконує функції культурної освіти та спадщини, тобто культурної наступності. Картини можуть створити платформу для передачі культури в просторі через їхні сюжети, зміст, тло та походження, надаючи мешканцям позитивні напрямлення цінностей та канали для спадкування сімейної культури.

▪ *Мистецтво китайського живопису як освітній інструмент з точки зору етики та моралі.* Ян Боцзюнь у коментарі до «Zuo Zhuan» («Третій рік князя Сюань») стверджує: «У минулому, коли династія Ся була чесотною, вона малювала істоти з далеких країв, збирала метали з дев'яти областей, відливала котли, що зображували ці істоти, готуючи сотні предметів для цієї мети, дозволяючи людям відрізняти духів від обману» [42].

Це підкреслює освітню функцію елементів живопису в створенні котлів, де глядачі могли використовувати зображення в котлах, щоб розрізняти добро від зла, допомагаючи в розумінні реальності та діючи як інструмент освіти в галузі етики та моралі. Ян Сяопін у «Класифікації та коментарі до стародавніх книг про каліграфію» також говорить: «Прагніть до Дао, тримайтеся за чесноту, покладайтесь на милосердя і мандруйте в мистецтвах» [135].

Це вказує на те, що у всіх видах художньої діяльності моральна філософія повинна бути керівним принципом, етика – основоположною підтримкою, а милосердя – базою для практики, що означає, що створення та експозиція мистецтва не тільки є прагненнями та виразами краси, а також передачею та натхненням на соціальну етику та моральні цінності. Таким чином, незалежно від форми мистецтва, слід дослідити та посилити його функцію та відповідальність у передачі позитивних моральних концепцій, підвищенні людської турботи та сприянні соціальній гармонії. Мистецтво китайського живопису в житлових залах династії Цін було художнім

засобом, що відображав дух епохи та соціальні звичаї. Воно виконувало роль освітнього інструменту з етики та моралі, відіграючи ключову роль у формуванні характеру людини.

З точки зору тематики, мистецтво живопису в житлових просторах епохи династії Цін часто володіло певними освітніми атрибутами. Ці роботи, як правило, зображували історичні міфи та легенди, анекдоти, втілюючи суспільні цінності шанування почуттів, дотримання обіцянок та дотримання правил і регуляції. Живопис з фігурами зазвичай фокусувався на таких чеснотах, як вірність, побожність та чесність, маючи на меті скерувати глядачів до глибокого роздуму та саморефлексії. Деякі картини в залах також просували традиційні чесноти працелюбності та економності через зображення сцен сільськогосподарського життя або повсякденних фрагментів ринкового життя. Наприклад, зала Ду Цін у архітектурній групі великих резиденцій Хуішан [95], що була започаткована наприкінці династії Мін та на початку династії Цін, і є відомим комерційним архітектурним комплексом у регіоні Аньхой. Його загальний архітектурний стиль охоплює художні характеристики архітектури Хуей з періодів династій Мін, Цін та Республіки Китай. У середині зали Ду Цін, у центрі висить картина святого, по обидва боки якої розміщені куплети, що гласять «Тихий голос чорнильниць веде до довголіття, поезія є голосом серця» та «Поезія та книги передаються через покоління, вірність та філіальна побожність забезпечують домашній затишок на далеко», доповнені каліграфією та картинами з метою підкреслити важливість етичної та моральної освіти у розвитку особистої культурної грамотності. Крім того, картини з темами квітів, птахів, пейзажів тощо також передають певні моральні або філософські ідеї через характеристики тварин, рослин або природних ландшафтів. Наприклад, бамбук і квітки сливи вчать глядача важливості

бути рішучим і непохитним; гори та річки вчать глядача мати відкритий та оптимістичний характер.

Як основне місце для щоденної діяльності мешканців, кожен елемент обстановки в просторі залу може тонко впливати на мешканців, особливо на їхні щоденні моделі поведінки. Розміщуючи картини з освітньою функцією в просторах залу, мешканці можуть створювати механізм безперервної освіти, через посередництво мистецтва, постійно передаючи позитивні культурні цінності глядачам у їхньому повсякденному житті. Картини в просторах залу також можуть через невербальні форми демонструвати культурну ціннісну орієнтацію мешканців, що приймають гостей, встановлювати соціальні зв'язки з відвідувачами на основі спільного визнання цінностей, сприяючи розповсюдженню та розвитку позитивних соціальних цінностей.

Мистецтво китайського живопису в житлових просторах резиденцій династії Цін не є лише продуктом візуальної культури, але й становить складну систему культурних символів та механізм безперервної культурної освіти. Завдяки конкретній тематиці та взаємовідносинам у виставленні картини можуть передавати певні соціальні цінності у просторі залу, підсвідомо або інтуїтивно спрямовуючи глядачів до позитивних поведінкових дій.

▪ *Живопис як носій сімейної культурної спадщини.* Живопис, як художній засіб запису та передачі людської культури, представляє унікальну та складну соціальну практичну діяльність, властиву людству. Він охоплює кілька етапів історичних переходів людства, документуючи формування та розвиток культурних форм людства. Як невід'ємний і значущий компонент людської культурної системи, він служить не лише формою художнього вираження, але й як матеріальний культурний носій.

Отже, мистецтво живопису, як носій культурної спадщини, також певною мірою впливає суспільними цінностями та культурними обмінами, відображаючи духовний вигляд і культурні тенденції людських суспільств у різні періоди.

Мистецтво живопису в житлових просторах резиденцій династії Цін, виступаючи як носій сімейної культурної спадщини, відіграє вирішальну роль у збереженні сімейної пам'яті, передачі сімейних цінностей та формуванні сімейної ідентичності. Кліффорд Гірц у роботі «Інтерпретація культур» зазначив, що «Культура - це модель значень, що передаються історично та закріплені в символах, система успадкованих концепцій, виражених у символічних формах, через яку люди спілкуються, зберігають і розвивають свої знання про життя та ставлення до нього» [14].

Простір вітальні, як центральна зона щоденного життя та взаємодій мешканців, демонструє картини як культурні символи. Вони не лише ідображають культурну філософію та ставлення до життя сім'ї, але й служать засобом передачі сімейної історії та духовної спадщини. З точки зору сімейної спадщини, житлові простори віталень підсилюють почуття ідентифікації нащадків зі сімейною культурою, виставляючи картини з сильним наративом та глибокими наслідками. Ці твори часто пов'язані з досягненнями предків та значними історичними подіями в розвитку сім'ї, символізуючи сімейну пам'ять та славу, щоб полегшити повторення та обмін сімейною історією. Ці картини успадковуються не лише як візуальні документи, але й стають частиною сімейної пам'яті, спільною серед членів сім'ї через розповіді. Більш того, демонстрація картин високого соціального престижу в просторі також є засобом сімейної культурної спадщини. У період процвітання соціально-економічного та культурного розвитку суспільства династії Цін, літератори, художники та заможні сім'ї все більше цінували колекціонування мистецтва. Картини відомих художників, як

дефіцитний ресурс, символізували не лише благородний соціальний статус і глибоку сімейну культурну спадщину, але й служили ланкою між особистою честю та колективною ідентичністю, посилюючи почуття приналежності членів сім'ї до їхньої сімейної ідентичності. Демонструючи такі картини, мешканці створюють унікальний набір сімейних культурних символів у просторі, роблячи його важливим засобом для духовної та культурної спадщини сім'ї. Це не лише передає їхній культурний смак та естетичні прагнення зовнішньому світу, але й підкреслює накопичені суспільні досягнення сім'ї та підтримку мистецтва та культури через історію. Наприклад, у залі Чжунхе архітектурної групи великих резиденцій Хуішан (Іл. 6.), центр прикрашений картиною, натхненною «Нін Ці годує худобу», поруч з якою розміщений куплет, що говорить: «Благородна слава пронизує небеса, заслужені імена з тріпотінням фіолетового ореолу зі сходу хитають космос». Це передає захоплення мешканців високою моральною якістю та великими досягненнями їхніх предків. Куплет золотими літерами на чорному тлі - «Вивчення шляху, любов до людства, музика лунає на милі; створення поезії, вираження амбіцій, вчення тривають тисячоліттями» - відображає позитивний вплив культурної освіти на розвиток людини. Плакат, який висить прямо над ним, «Цзінь Дянь Чуань Лю», служить доказом того, що Цао Веньхан, народжений у сім'ї Хуішан, отримав ступінь у імперському іспиті. Книги, картини та плакати всі стоять як символи культури сім'ї Хуішан, збережені до наших днів. Мистецтво живопису в залі не лише є проявом матеріальної культури, але й нематеріальним носієм для передачі сімейних цінностей та моральних принципів. Мешканці, успадковуючи та демонструючи твори мистецтва своїх предків, відроджують та просувають чесноти або досягнення своїх сімейних предків, досягаючи спадкоємної передачі культури та цінностей [95].

Мистецтво китайського живопису в житлових просторах резиденцій династії Цін служить ємністю («посудиною») для передачі сімейної культурної спадщини, маючи визначну функцію запису. Цей запис проявляється не лише через зміст картин, але й потребує супроводжуючих пояснень, наданих каліграфічними роботами. Разом вони стають символічним культурним символом, фіксуючим хроніку конкретних моментів часу або історичні події в лінії розвитку сім'ї. Це створює культурний носій, як з матеріальними, так і нематеріальними характеристиками, представляючи як матеріальну спадщину сімейної культури, так і нематеріальний засіб для передачі сімейних цінностей.

2.3. Семантичні особливості кольору в китайському інтер'єрі

У сучасній китайській мові сполучення ієрогліфів «янь се» (yânse) означає «колір», а в Древньому Китаї воно означало «вираз обличчя». Лише при правлінні династії Тан (618-907 рр. н.е.) «янь се» набуло значення «кольору». З історії розвитку китайської культури виявлено, що традиції китайського мистецтва зародились після падіння Ханьської імперії у III ст. н.е. Символіку кольору народи як Заходу, так і Сходу використовували з давніх часів. Вчені вважають, що явище кольорової символіки започатковано саме в Китаї, де жителі протягом довгого періоду вірять в символіку кольорів [148].

У китайській традиційній культурі протягом 5000 років склалися певні семантичні значення кольору. В період династії Шан починається розвиток теорії п'яти кольорів і стихій, де, згідно закону руху всього сутнього у часі та просторі, розроблюється система кольорів, що мають символічне значення. В цій системі, як відзначає Лі Цзехоу [127], кольори розділяються згідно теорії п'яти елементів (метала, дерева, води, вогню,

землі), а також теорії чотирьох сторін світу (сходу - зелений, заходу - білий, півночі - чорний, півдня – червоний, центр – жовтий – власне Китай). Чорний, червоний, білий, жовтий та сполучення зеленого й синього («цинг») розглядаються як базові кольори.

Якщо звернутись до зразків історичного китайського живопису, то його палітра, не зважаючи на домішування білил, – яскрава, чиста, дуже приємна для очей за своїми сполученнями. Використані кольори: або наближені до кольорів природи, або навпаки - утриують її. Іноді обходяться без тіней та нюансів, обумовлених дистанцією розміщення предметів від глядача та освітленням. Тінь, за впевненням китайців, є щось випадкове, таке, що змінюється, а тому позначати її не треба, бо тінь може нашкодити гармонійному колориту картини.

З історії китайського зодчества відомо, що китайський житловий будинок павільйонного типу став прообразом для будівель культового та громадського призначення. Несучою конструкцією будівлі є дерев'яний каркас, який складається із стійок, балок і стропил. Дах спирається на дерев'яні стовпи замість стін. Інтер'єри житла мають багате декоративне оформлення, прикрашені різьбленням і розписами. Стовпи часто фарбовані червоним або чорним кольором, балки перекриття розписані блакитним і зеленим кольорами з оздобленням білим і золотом [148].

Червоний, як колір стихії вогню, завжди в Китаї сприймався позитивно. Саме червоний колір у багатьох іноземців викликає міцні асоціації з традиційним Китаєм [49], [25]. Червоний колір символізує щастя та процвітання, притягує вдачу, приносить в дім сонячне тепло. Міфологічною істотою виступав Червоний птах Фенікс, а персонажем – вогняний імператор Янь-ді. Часто використовується в інтер'єрах як колір архітектурних конструкцій, традиційних ліхтариків, як тло поверхонь з орнаментальним золотавим розписом або ієрогліфами. Наприклад, будинок

Кайфен, будинок принца Дархана (сяо-садиба), імператорський палац Хуанцзі у Забороненому місті в Пекіні, побудований на початку династії Мін (1420 р.) тощо.

Якщо в Європі пурпурний колір означає сміливість і благородство, то в Китаї він також має глибокий релігійний зміст. У даоській філософії це символ Божественної присутності, сходження від земного до безсмертя.

Жовтий та золотий у давньому Китаї – це «кольори імператора» [7]. Золотий означає чистоту та благородство, але перебільшення золотих деталей може сприйматися як несмак. У стародавньому Китаї, починаючи з династії Цінь, жовтий колір був привілеєм імператорської родини. Після династії Мін (із середини XVII століття) тільки імператор та його родичі могли жити в будинках із червоними стінами і жовтою черепицею. Проте, у сучасному світі жовтий колір часто асоціюється з гріхом і пороками, тому його використання є обмеженим.

Зелений асоціювався в давньому Китаї з народженням нового життя, з весною, здібністю до зростання (переходу від пасивної ІНЬ до активної ЯН). Означає чистоту, здоров'я. Ієрогліф «цін і» означає «молодий», «цін чунь» – означає «молода весна», «юність».

Синій або блакитний символізує достоїнство та знатність. Храм Неба завжди покривався блакитною черепицею, це також колір одягу сановників.

Білий колір – це холод, колір трауру, скорботи та смуту, старість, завершення циклу та вихід за межі світу, символізує смерть, втрату когось з близьких. Це символ занепаду від ЯН до ІНЬ. Білий колір в картині зазвичай відображає сніг, папір, білі хмари. В історії Китаю (від династії Хань до династії Тан) одяг простого люду був білого кольору [25].

Символіка білого кольору в наш час розширюється до поняття чистоти та божественного начала. Символ Тайцзі використовує білий та чорний для представлення єдності ІНЬ і ЯН.

«Чорний колір у відповідності з символікою Півночі, семіотизував освіченість та вченість. Починаючи з династії Мін, а також у сучасному Китаї чорний колір став сприйматися як утилітарний, практичний колір» [186, с. 63].

Аналізуючи кольорове середовище стародавніх китайських інтер'єрів, що збереглися як музейні зразки, слід відзначити тектонічну роль чорного кольору, у який у багатьох випадках пофарбовані стійково-балочні конструкції, що контрастують на тлі білих стін. Чорні конструкції привносять у простір враження структурності і «графічності» об'ємно-просторової композиції інтер'єрного середовища. Переважно в житлових і громадських інтер'єрах використані шрифтові зображення з традиційних китайських ієрогліфів (золотих на чорному, на червоному, або на синьому тлі поверхонь циліндричних колон чи на тлі прямокутних планшетів в рамах). Такі вставки в середовищі слугують акцентами і точками притягання погляду відвідувачів. Кожна група ієрогліфів містить філософські висловлювання, які збагачують семантичний зміст того чи іншого інтер'єру.

Визначення символіки кольорів необхідно не тільки для більш точного розуміння традиційної китайської культури, але й для продовження впровадження історичних знаків-кольорів у формуванні сучасного предметно-просторового середовища життєдіяльності, в контексті підтримки стану стабільності етнокультурної ідентичності. Семантика кольорів за асоціаціями з порами року та стихіями у китайській культурі є наступному: зелений – весна – дерево; червоний – літо – вогонь; білий – осінь – метал ; чорний – зима – вода; жовтий – кінець літа – земля.

Висновки до другого розділу

1. У розділі проаналізовані стародавні китайські пейзажні фрески печерних храмів (пам'яток архітектури), які є першими зразками традиційного пейзажного живопису Китаю, класифіковані та охарактеризовані традиційні жанри китайського живопису, які використовувались для створення декоративних предметних композицій (на порцеляні, на ширмах), та декоративна тематика у давньокитайській архітектурі.

2. Давньокитайські архітектурні прикраси виконувались за різноманітною тематикою, яка також є дуже рідкісною у світовій системі: хмари, газ і зірки: візерунок грозової хмари, візерунок газу, сонце і місяць, Велика Ведмедиця;

- геометричні форми: кільцевий візерунок, зубчастий візерунок, хвилеподібний візерунок, складчасті лінії, криві, візерунок «спина черепахи», візерунок «ромб», візерунок «зигзаг», візерунок «плетіння», візерунок «свастика» (Wanji);

- види рослин: сосна, бамбук, слива, орхідея, хризантема, півонія, лотос, апельсин, хурма, персик, абрикос, тунг, верба, кипарис, акація, в'яз, катальпа, плата, чай, нарцис, гранат, камелія, ганодерма промениста, піпала, магнолія, бегонія, лілія, гібіскус, османтус, соняшник, воскове яблуко, подорожник, жасмин, гарденія, багатоколірник, багатоколірник ціанум, багатоколірник, виноград, півонія, айва, софора, бау-юа, бау-сян, ваніль, нагідка, Червоний агрус та ін.;

- види візерунків: візерунок сувою, візерунок бахроми, візерунок крижаної тріщини, квітковий візерунок, зворотний візерунок тощо.;

- релігійні символи: лотос, летюче небо, рогатий звір, Бог сили, гальмо пагоди, фазове колесо, водяний дим, Сонце і Місяць Юань Гуан, історія

народження Будди, вісім безсмертних, що перетинають море, гра Лю Хая в золоту жабу тощо.

3. На основі аналізу творів мистецтва за допомогою візуального, іконографічного, документального, технологічного та стилістичного методів були визначені художньо-декоративні, символічні та культурно-комунікаційні функції китайського живопису в резиденціях династії Цін.

Цей період був часом активного культурного обміну між Сходом і Заходом. У результаті китайський живопис не лише вдосконалювався технічно і тематично, а й ставав значно різноманітнішим у своїх формах вираження.

4. Мистецтво живопису в інтер'єрних просторах резиденцій династії Цін, як форма візуального вираження, несе сильну символічну значимість. Мешканці могли порівнювати свій соціальний статус та художній смак через теми, походження та колірні схеми картин, а також передавати свої прості емоції через символічні образи в цих творах. Китайський живопис є виразом унікальних стилістичних методів.

5. Твори традиційного пейзажного мистецтва гармоніюють з морфологією та масштабністю залів та розстановкою меблів, створюючи єдиний естетичний простір, який пропонує візуальне естетичне задоволення мешканцям. Мистецтво живопису в інтер'єрах також діє як засіб передачі культурної інформації, обговорення філософських думок і літератури між господарем та гостями, підвищуючи естетичне сприйняття мешканців. Теми в цих творах з освітнім значенням можуть служити інструментами етичної та моральної освіти в сім'ї. Китайський живопис також є культурним символом, виконуючи роль культурного носія для сімейної спадщини. Ці функції переплітаються, утворюючи унікальне культурне явище та естетичний досвід суспільства в інтер'єрних просторах об'єктів, створених за часів династії Цін.

6. Композиційними акцентами в інтер'єрах резиденцій слугують триптихи (окремі панно з пейзажними зображеннями, оточені вертикальними елементами з ієрогліфічними написами), які в цілому відрізняються певною стриманістю кольорової гами і виділяються в предметно-просторовому середовищі завдяки так званому світлотному контрасту між світлими фонами настінних композицій та темними дерев'яними стінами та стелею приміщення.

7. У предметно-просторовому середовищі інтер'єру резиденцій традиційно використовувались шрифтові композиції із китайських ієрогліфів (золотих на чорному, на червоному, або на синьому тлі поверхонь циліндричних колон чи на фоні прямокутних планшетів в рамах). Такі вставки в середовищі слугують акцентами і точками тяжіння погляду і уваги відвідувачів. Кожна група ієрогліфів містить філософські висловлювання, які збагачують семантичний зміст того чи іншого інтер'єру.

8. Проведений ретроспективний огляд предметного наповнення інтер'єрів показав, що ширми традиційно супроводжували китайську культуру. Однак після того, як китайська історія увійшла до періоду Китайської Республіки, зі зміною способу життя, ширма, як обладнання інтер'єру, почала не часто використовуватися. Важливою причиною занепаду використання ширми стало широке застосування скла. Сьогодні ширму можна побачити хіба що в чайних та висококласних готелях.

9. Колір як знак має різні змісти в історії китайської культури та мистецтва. Аналізуючи кольорове середовище стародавніх китайських інтер'єрів, що збереглися як музейні приміщення, слід відзначити тектонічну роль чорного кольору, в який у багатьох випадках пофарбовані стійково-балочні конструкції, що контрастують на тлі білих стін. Чорні конструкції привносять у простір враження структурності і «графічності» об'ємно-просторової композиції інтер'єрного середовища. Визначення

символіки кольорів необхідно не тільки для більш точного розуміння традиційної китайської культури, але й для продовження впровадження історичних знаків-кольорів у формуванні сучасного предметно-просторового середовища життєдіяльності, в контексті підтримки стабільного стану етнокультурної ідентичності.

РОЗДІЛ 3

ТИПИ СИНТЕЗУ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА

3.1. Поліфункціональність китайського пейзажного мистецтва в дизайні громадських інтер'єрів

Цей підрозділ дисертації присвячений вивченню ролі китайського живопису у формуванні художнього образу, створенні тематичної атмосфери та впливі на сучасний дизайн внутрішніх громадських культурних просторів. Сучасні внутрішні громадські культурні простори — це місця у соціальному середовищі, призначені для культурного обміну, навчання або розваг (бібліотеки, музеї, галереї, концертні зали, театри, виставкові центри тощо). Оскільки ці об'єкти є складними системами, для їх аналізу застосовано системний і комплексний підходи. Інтеграція китайського живопису в культурний простір — це не лише архітектурно-дизайнерське завдання зі створення художнього образу інтер'єру, а й важливий засіб естетичного виховання суспільства, просування традиційної китайської культури, передавання специфічної інформації та комунікації з широкою аудиторією. Це також прояв виразної пропагандистської функції та спосіб підвищення художніх і культурних характеристик сучасних внутрішніх громадських культурних просторів. Проблеми аналізу громадського культурного простору міста Тяньпін у Шанхаї на основі польових досліджень і питання його реконструкції розглянуто у роботах групи авторів (Ван Ю. [139], Цзен Лі, Чжоу Хуйхуй, Гун Женг [117]). У межах поставленої мети проведено багатоаспектний аналіз ролі китайського

живопису у формуванні дизайну сучасних культурних просторів громадських будівель, визначивши такі основні функції:

1. Створення атмосфери в сучасних внутрішніх громадських культурних просторах та підвищення їхньої візуальної естетики. Візуальна естетика простору базується на взаємодії об'ємно-планувальної структури, кольору середовища та світлотіні, які разом посилюють глибину та естетичні шари простору. Китайський живопис із його виразною формальною красою та багатим історичним контекстом ефективно підсилює дизайнерський задум і культурні конотації інтер'єру, що сприяє загальному підвищенню візуальної привабливості культурного простору. За словами Лі Рубіна, «принципи єдності та варіативності форми є ключовими для візуальної естетики, особливо у вирішенні відносин між візуальними об'єктами, які виходять за межі цих об'єктів» [123]. Особливий прийом «залишення пустого місця» у китайському живописі створює сильний візуальний контраст між «більшим і меншим», «суцільним і порожнім», що підсилює тривимірність і глибину твору. У контексті сучасних внутрішніх громадських культурних просторів така композиція формує візуальний центр, надаючи простору багатошаровість і виразність, викликаючи емоційний відгук у глядачів. Завдяки унікальній художній мові та естетичним традиціям, накопиченим протягом тисячоліть, китайське мистецтво здатне підсилити культурні смисли та гуманістичну атмосферу простору. Наприклад, у «Залі сучасного центру культурного обміну» (Іл.1) дизайнер розміщує велику пейзажну картину на стіні, що виконує функцію візуального акценту. Гармонійне поєднання живопису з іншими елементами інтер'єру — стінами, стелею, підлогою — відповідає принципам ансамблевого синтезу.

2. Функція створення специфічної тематичної атмосфери в культурних просторах.

Тематична атмосфера — це ключовий елемент дизайну, який задає загальну ідею та стиль простору. На її формування впливає концепція, функціональні вимоги, культурний контекст та декор. Як зазначає Лінь Джаян, дизайн тематичного простору зосереджений на створенні певного концепту за допомогою кольору, форми, мистецтва моделювання та медіа. Саме вони формують атмосферу й емоційний стан. Різні відтінки, форми та особливості кольорів передають різні емоції, а їхній психологічний вплив перегукується із соціальною культурою та емоціями аудиторії [131].

Наприклад, у музеях дизайн орієнтований на відображення історичних чи культурних змін. Простір наповнюється творами мистецтва, артефактами чи символами, що відповідають експозиції та створюють унікальну атмосферу. Різноманітні теми китайського живопису можуть бути джерелом натхнення для створення такої атмосфери. Так, картини із зображенням квітів і птахів, завдяки яскравим кольорам і живим образам, наповнюють простір відчуттям природності. А твори з людськими фігурами, що відображають одяг, звичаї та історичні події, створюють простір з історичною та культурною тематикою.

За допомогою колірної гами та композиції можна створювати різноманітні тематичні простори. Наприклад, традиційні китайські картини тушшю в чорно-білих і сірих тонах можуть створити спокійну атмосферу в сучасних культурних просторах, як-от бібліотеки або виставкові зали. В інтер'єрі однієї з бібліотек дизайнер розмістив на стіні великий китайський пейзаж, який гармонійно поєднується з керамікою та рослинами. Це створює відчуття спокою та елегантну, академічну атмосферу. На нашу думку, мистецтво демонстрації стає своєрідним мостом між користувачем і

простором, підкреслюючи його стилістику за допомогою візуальних форм [86].

3. Функція китайського живопису в сучасних внутрішніх громадських просторах закладів культури в контексті естетичної освіти. Середовище культурних установ, створене для обміну між людьми, є ідеальною платформою для поширення та розвитку китайського живопису. Залучення традиційного китайського живопису може ефективно актуалізувати художні та культурні атрибути простору, наділяючи його функціями естетичної освіти, що матиме вплив на широку громадськість. Естетична здібність, як комплексна здатність, що охоплює мистецтво, життя та суспільство, включає не лише інтуїтивні почуття та глибоке розуміння краси людей, але й стосується створення та практики краси. Це є важливим засобом для широкої громадськості зрозуміти світ, відчувати життя і навіть побудувати особисту ідентичність [87].

Так в інтер'єрі громадської художньої галереї використано кілька шедеврів стародавнього китайського живопису, що організовує зони з інформацією. Таке рішення має впливати на формування художнього смаку відвідувачів й збагачуватиме культурне життя суспільства.

4. Промоція традиційної китайської культури. Традиційна культура — це духовна спадщина й історична пам'ять нації, яка формує її цінності та спосіб життя. Особливо це стосується китайської культури, яка завдяки своєму унікальному розвитку та мистецьким формам впливає на світогляд, цінності та звички китайського народу.

У наш час громадські культурні простори стали важливою платформою для популяризації традиційної культури. Вони не лише допомагають зберігати та передавати її майбутнім поколінням, а й сприяють духовному розвитку суспільства.

На думку Ван Ю., «культурний простір містить певне гуманітарне значення, історичну пам'ять або соціальну функцію. Основні компоненти включають людей, простір, географічне середовище, зміст діяльності та представлення цінностей. Він має характеристики багатопластичності, історичної змінливості, семантичної відкритості, культурного накопичення та контролю часу» [139].

Китайський живопис як невіддільна частина традиційної китайської культури має широке застосування в сучасних громадських просторах, зокрема в музеях, галереях та бібліотеках. У цих закладах він допомагає популяризувати глибокий філософський дух, унікальні техніки та естетичні цінності традиційного китайського мистецтва. Для цього використовують різні методи: виставки, інтерактивні інсталяції, дизайн інтер'єру, цифрові медіа та міжкультурні проєкти. Його можна популяризувати в сучасних культурних просторах за допомогою виставок та освітніх заходів. Це робить ці простори унікальними та міжнародними, дозволяючи людям з усього світу пізнати китайське мистецтво. Таким чином, це сприяє міжкультурному обміну та взаєморозумінню між Китаєм та іншими країнами. Візьмемо за приклад «Інтер'єр музейного простору». Дизайнер використав китайські картини певного історичного періоду та стилю. Завдяки поясненням і демонстраціям, ці експозиції розкривають унікальні культурні особливості та естетику традиційного китайського мистецтва. Це дозволяє аудиторії зрозуміти розвиток китайської культури протягом різних історичних епох.

5. *Пропагандистська та керівна функція китайського живописного мистецтва в сучасних внутрішніх громадських культурних просторах.* Ці простори є важливими місцями для отримання культурної інформації та естетичного досвіду. Вони сприяють емоційному обміну, передачі соціальних цінностей та формуванню соціальних трендів.

Передача інформації — це основна функція дизайну громадських культурних просторів. Для цього використовується комплексний підхід, що поєднує просторові моделі, візуальні елементи та інтерактивні медіа. Це підвищує ефективність взаємодії та спрямованості інформації.

Ефективність передачі інформації залежить від її змісту, цільової аудиторії та середовища. У сучасному мистецтві Будь-який вид передачі інформації досягається завдяки грамотному поєднанню всіх елементів простору.

Сяо І. відзначає, що «для повної системи інформації застосування всіх елементів не є простим одностороннім використанням. Елементи дизайну інформації, такі як символи, знаки, ідентифікатори, тотеми, зображення та графіка, всі проявляються через різні типи медіа» [151].

Сучасні культурні простори, як-от виставкові зали, музеї та арт-центри, часто використовують твори китайського живопису, щоб передати ідею та зміст приміщення. Ці картини слугують рекламними зображеннями, привертаючи увагу аудиторії та заохочуючи її до взаємодії.

Наприклад, у культурному просторі, присвяченому давньому китайському побуту правителів, можна розмістити відповідні картини. Глядачі, насолоджуючись творами мистецтва, можуть дізнатися про історичні та соціальні аспекти того часу, такі як імператорська влада, етикет та відносини між людиною і природою. Такий підхід дозволяє передавати інформацію безпосередньо через візуальні символи, замінюючи текстові пояснення. Завдяки цьому, тема, зміст та форма простору стають зрозумілими для відвідувачів.

На прикладі «Інтер'єру вестибюлю виставкового залу» можна відзначити, що представницький великомасштабний твір китайського живопису, розміщений дизайнером в центрі вестибюлю виставкового залу,

діє як елемент у просторі, що презентує певний художній стиль та тематичні нахили певного художника.

6. *Комунікаційна функція китайського живописного мистецтва в сучасних внутрішніх громадських культурних просторах*, як каналу для обміну емоціями та духовними цінностями. З розвитком комунікаційних методів у сучасному суспільстві зростає попит на обмін емоціями та цінностями серед широкої громадськості. Цей обмін не обмежується лише текстовим і усним спілкуванням, а охоплює різні форми мистецтва, такі як живопис, музика, скульптура тощо, що робить його багатоканальним культурним процесом. Ці мистецькі форми стають важливими посередниками для передачі емоцій та цінностей, завдяки своїм унікальним способам вираження та естетичним цінностям.

Співавтори публікації Цзен Лі, Чжоу Хуйхуй і Гун Женг вважають, що громадський культурний простір — це не лише фізичне місце. Він є носієм емоцій та культурної єдності, а також уявним простором і духовною домівкою для мешканців. Він зберігає історію спільноти, відображає сьогодення та формує її майбутнє. Цей простір має велике значення для розвитку взаємодії, зміцнення довіри та відновлення теплих міжособистісних стосунків у громаді [117].

Створений мистецький екологічний простір може не лише впливати на емоції та когнітивну спрямованість глядача, але й спонукати до глибокого емоційного співзвуччя та його думку через витворено представлений художній пейзаж. Крім цього, проведення лекцій, семінарів та подібних заходів, пов'язаних з китайським мистецтвом у цьому просторі, може допомогти глядачам краще розуміти творчі концепції художника та культурні смисли творів, відкрити думки глядачів про природу, історію та суспільство, а також вплинути на їхні цінності та поведінку. Наприклад, в арт-об'єкті "Інтер'єр музичного залу" можна побачити, як дизайнер

використовує роботи китайського живопису з зображеннями півоній, драконів та феніксів, символізуючи щастя, процвітання та енергію.

3.2. Ансамблевий тип синтезу мистецтв та архітектури у формоутворенні сучасних громадських інтер'єрів.

Відповідно одному з поставлених завдань даного дослідження - провести візуальні натурні спостереження з фотофіксацією інтер'єрів історичних та сучасних архітектурних об'єктів Китаю громадського та житлового призначення для визначення типології та специфіки синтезу традиційного китайського пейзажного мистецтва і дизайну предметно-просторового середовища – ми провели аналіз ряду сучасних інтер'єрних об'єктів (готелі – вестибюлі, конференц-зали, ресторани).

Готель Rosewood в Пекині (район Чаоян, відкритий у 2014 р.) був спроектований дизайнерською компанією BARstudio з Мельбурна (Австралія), яка надихнулася традиційними китайськими картинами природи. Вони були запроваджені в інтер'єрних просторах, які знайомлять гостей з багатим національним змістом і відповідають столичному статусу [216], [222] (Дод.Іл.3.8).

Форма 22-х поверхової будівлі готелю нагадує силует гірського пейзажу. Зовнішня стіна готелю зроблена з відбірного монгольського блакитного каменю, що також створює ефект поверхні гори, а її оригінальні елементи контрастують з елегантним і досконалим дизайном інтер'єрного простору.

Rosewood Beijing втілює основну концепцію готельного бренду Rosewood "A Sense of Place" у своєму стилі дизайну, що підкреслює місцеву історію, культуру й архітектуру та інші унікальні традиції готелю.

В інтер'єрах готелю експонується серія робіт художників, зібраних адміністрацією готелю. Кожний з художників демонструє вміння сполучати сучасну естетику з традиційними техніками обробки матеріалів, включаючи живопис тушшю та мультимедійну фотографію, а також скульптури з міді, дерева або сталі. В атриумі готелю виставлений твір мистецтва, який поєднує традиційну каліграфію та класичний пейзажний живопис.

У вестибюлі готелю на півострові Пекін шестикутні візерунки навколо мармурових сходин підкреслюють сучасний дизайн інтер'єру. Шестикутник асоціюється з формою панциря черепахи. Черепаха символізує честь і удачу в китайській культурі. В холі готелю розміщені дві картини тушшю, виконані чорними чорнилами на синьому тлі з обох сторін від головних сходин. Це робота художника Цинь Фена. Вони є одними з самих великих робіт на замовлення.

У довгому коридорі готелю на півострові Пекін розміщені прямокутні довгі картини з традиційними китайськими пейзажами. В інтер'єрі ресторану при готелі виконані скляні перегородки зеленого кольору, які інкрустовані з обох сторін розписами квітів по склу. На стінах розміщені сучасні пейзажні картини, які символізують умиротворення. У спальнях готелю на одній стіні вісять китайські пейзажі, а на протилежній стіні – твори китайської каліграфії [209].

В дизайні номеру «люкс» - класу - Peninsula Suite – використані високі технології, елегантна обстановка та традиційні елементи східної культури.

Стіна вестибюлю готеля Wanda Reign в Ухані представляє собою нефритову рельєфну фреску під назвою «Грандіозний пейзаж Іст-Лейк», яка занесена у список найбільших нефритових фресок у «Величнішому Гіннесі у великому світі». Це є крупнішим рельєфним твором з кольорового нефриту у світі. Цей розпис поєднує пейзажний живопис і рельєфну техніку.

Нефритові рельєфні фрески «Квітучий пейзаж Східного озера» засновані на восьми характерних живописних місцях Східного озера Ухань. Роки створення -2012-2013 рр. Фреска зроблена з чистим рукотворним золотим обгортанням, з інкрустацією та змішаною технологією шипо-пазового різання (площа композиції – 600 кв. м, 200 тонн нефритових матеріалів, розміри: 10,032 м та 56,892 м. (Дод.Іл.3.9; 3.11.)

Бальний зал у готелі Wanda Reign в Ухані (провінція Хубей, м. Ухань, район Учан.) – це безколонний банкетний зал площею 1500 кв. м з сьома багатофункціональними переговорними кімнатами різного масштабу. Розпис на торцевій стіні представляє собою великомасштабну композицію з зображенням різноманітних квітів і птахів. Відкритий у 2014 р. [219].

В оздобленні вестибюлю готеля, громадських місць та інтер'єру номеру використаний білий мармур Фаншань, нефрит Сюянь, нефрит Афганістану, білий нефрит золотого шовку, квітка італійського чорного золота та інші дорогоцінні каміння. Готель грає провідну роль у вираженні суті сучасного ар-деко та ближньосхідного королівського стилю, і, в той же час відображає суть культури Ухань Чу, яка оліцетворює екзотичний стиль роскоші, а також володіє рисами китайської культури, яка віддзеркалює унікальний культурний шарм.

У вестибюлі на другому поверху готеля Wanda Realm в Гуанчжоу (провінція Гуандун, м. Гуанчжоу, район Цзенчен, 2014 р.), а також у конференц-залі готелю на стінах зображені традиційні китайські бірюзові пейзажі. Завдяки своєму масштабу та три- і п'ятичастинній побудові композицій у відвідувачів виникає відчуття підвищеного простору.

Дизайн вестибюлю готеля Wanda Realm в Шанграо заснований на темі «чорнила та відмивка». Санняціншань, яка відома як «перша чарівна гора у світі», є знаменитою даоською горою та об'єктом всесвітньої природної спадщини.

Фонове зображення вестибюлю готеля яскраво демонструє природну енергію цієї знаменитої гори. Унікальні гранитні стовпи та пікі на картині змінюються то здалеку, то зблизу, оточені хмарами та туманом.

Крім того, форма і колір хрустальної люстри в центрі вестибюлю засновані на міській квітці «Камелія» міста Шанграо з синіми та білими хрустальними лампами у якості основних кольорів.

В дизайні ресторану Jinyue Antique Teochew в Пекині (район Сичэн, вул. Цзіньченфан, 2018 р.) використані три репрезентативні елементи абстрактної сосни, журавля та хмари з роботи імператора Хуейцзуна з династії Сун «Журавль Жуй» у якості основного ландшафту всього простору, який проходить крізь весь обідній простір, утворюючи неквапливу глибину та візуальний шарм. Драпірована напівпрозора гасова занавіска збагачує відчуття простору та додає тонкості та тепла східної естетики. Наддовгі та широкоформатні анімаційні зображення, що проєціюються на напівпрозорий гасовий занавіс, переносять атмосферу всього простору у мрійливий пейзаж і гуманістичні сцени [221].

Елементи простору отелю виконані з п'яти матеріалів: латунь, чорний камінь, рифлене скло, чорна нержавіюча сталь та алюмінієві профілі, що імітують деревесну текстуру та ландшафт і створюють багату просторову ієрархію. Художньо-образна мова даного дизайну виражає розуміння естетичного смаку династії Сун, але у спрощеній формі.

Особливістю дизайну ресторану Шізі (Шанхай, район Хуанпу, 2016 р.) [221] є розміщення на стінах картин з китайськими пейзажами, які створюють загальний ефект «Ханаду». Загальне використання кольору в інтер'єрі відбувається від синьо-зелених пейзажних картин династії Сун, в основному вохри. Щоб восновити життя літераторів династії Сун, адміністрація готелю повісила на стінах картини з пейзажами, на стінних шафах розмістила кераміку, пензлі, тримачі для ручок, бамбукові палички

та інші предмети. Внутрішній простір розділено на 4 великі зони і приватну кімнату з пейзажними картинами, літературною грою і каменями у якості перегородок. Все це втілює відчуття перебування на природі. В інтер'єрах використані електронні екрани з пейзажними зображеннями.

В дизайні ресторану Гантанг.·Стародавня кухня Ханчжоу (провінція Чжецзян, м. Ханчжоу, район Гонш, 2020 р.) [223], [218] використовується велика кількість естетичних елементів династії Сун, а також різні матеріали: шовкове скло, латунь і мармур, для створення світлової атмосфери, в якій присутнє відчуття історії наряду з дизайнерськими інноваціями. Китайська картина на стіні ресторану «Тисячі міль рік і гор» Ван Сімена, художника китайської династії Сун, представлена у вигляді пейзажного живопису тушшю та розмиттям. На практиці використовується багат шаровий процес прядіння з скловолокна.

У ресторані Дай Лі Бай (провінція Чжецзян, м. Ханчжоу, район Шанчен, 2019 р.) [223] використані сучасні дизайнерські прийоми для відтворення поетичного світу. Загальний ахроматичний тон чорного, білого та сірого на стіні створює вільну і легку картину тушшю. Простір оформлений засобами китайського живопису.(Дод.Іл.3.10).

3.3. Композиційні прийоми трансформації традиційного китайського розпису тушшю у формуванні дизайну архітектурно-мистецького простору інтер'єру.

Сучасні китайські інтер'єри, як житлові, так і громадські, часто містять елементи стилізованого традиційного мистецтва, що надає їм регіональної специфіки. У цьому розділі ми зосередимося на тому, як модернізовані настінні розписи та оздоблення меблів із використанням традиційного китайського живопису тушшю впливають на формування стилю цих просторів.

Живопис тушшю «шуймо» (кит. 水墨, буквально – «вода і туш») є традиційною формою китайського живопису, який має велику історичну, мистецьку та культурну цінність. Сутність «шуймо» у використанні чистої води та чорної туші, як основних художніх засобів, які, взаємодіючи між собою, створюють унікальні образи та художні ефекти [39].

Основні прийоми цього живопису – це злиття туші з водою, плавне розмивання («юньжань»), проникнення туші в основу («шенътоу»), а також залишення незаповненого простору («любай») - використовуються на таких матеріалах, як рисовий папір (сюаньчжи) або шовк, дозволяючи відобразити як конкретні об'єкти, так і глибокий художній задум («іцзін»). Центральними естетичними категоріями цього мистецтва є поняття «живої динаміки духу» («ціюнь шендун») і передача естетичного образу через гармонійне поєднання суб'єктивних почуттів художника та об'єктивного світу, із особливим акцентом на балансі між реальним та уявним, чорним та білим. У філософському плані мистецтво «шуймо» виражає базові концепції китайської культури - гармонію людини і природи («тяньжень хеї»), взаємодію інь і ян, а також принципи природної простоти й свободи («даофа

цзижань»), що робить це мистецтво яскравим проявом східної художньої філософії [173], [178].

Під «шуймо»-технологією в інтер'єрному просторі розуміють процес перенесення та творчої інтерпретації прийомів, художніх засобів і естетичних принципів китайського живопису тушшю у сучасну мову архітектурного дизайну та відповідні технічні рішення. Втілення цієї технології не обмежується поверхневим декоруванням або графічними рішеннями простору, а включає комплексне поєднання просторового планування, матеріалознавства, роботи зі світлом і тінню, архітектурних форм і загального художньо-культурного середовища, реалізуючи таким чином глибоку інтеграцію культури і технології [191].

У процесі планування розпису використовуються характерні для живопису тушшю композиційні принципи, такі як «взаємодія порожнечі й наповненості» («сюйші сяншен») та «залишення білого» («любай»), що дозволяє створити чітку і багат шарову структуру архітектурного простору. Завдяки просторовим рішенням, таким як чергування відкритого й закритого простору, плавні переходи від видимого до прихованого, прямі й вигнуті лінії, досягається ритмічна єдність і гармонія, що резонує з візуальним, психологічним та духовним сприйняттям людини.

Техніка «шуймо» сприяє створенню виразності матеріалів і текстур. Архітектурний дизайн за допомогою підбору й обробки матеріалів дозволяє відтворити характерні особливості живопису тушшю - ефекти проникнення, розмивання та поступового переходу тонів. Такі матеріали, як камінь, бетон, кераміка, скло і тканини, завдяки спеціальній обробці поверхонь і тональної градації можуть відтворювати візуальний і тактильний досвід, близький до художніх прийомів традиційного шуймо-живопису.

Ефект «шуймо» можливо відтворювати за допомогою світлотіньових рішень. В архітектурному просторі для передачі характерної для живопису

тушшю гри тону, світла й тіні застосовуються прийоми точного регулювання природного або штучного освітлення. Таким чином, дизайнери створюють унікальні світлотіньові композиції, що імітують багат шаровість, тонку градацію світла й тіні живопису тушшю, посилюючи поетичну виразність і культурну атмосферу інтер'єрного простору [172].

На основі характерної для «шуймо» пластики ліній і динамічного ритму, інтер'єрний простір проєктується з використанням гнучких, вигнутих і плавних форм, що створюють візуальну динаміку й асоціативні образи, характерні для китайського живопису тушшю. Таким чином, завдяки інтеграції техніки «шуймо» у структуру інтер'єру, архітектурна форма, окрім функціональної ролі, набуває додаткової художньо-культурної цінності.

Використання в предметно-просторовому середовищі «шуймо»-технології передбачає впровадження природних елементів і екологічних рішень (ландшафтних композицій, водних об'єктів, рослинних елементів), що дозволяє безпосередньо реалізувати концепцію «єдності людини й природи», притаманну традиційному китайському живопису. Це не лише підвищує екологічну якість середовища, але й створює глибокий культурно-естетичний контекст архітектурного простору [171].

Таким чином, технологія «шуймо», будучи адаптованою до сучасних реалій архітектурного дизайну, виступає важливим інструментом культурного діалогу, виражає спадкоємність традицій і сучасності, а також значно розширює потенціал архітектурної творчості.

Інтеграція творів цього мистецького жанру в сучасний інтер'єр підкреслює регіональний художній образ і оновлює стильові характеристики життєвого середовища. Живописні розписи тушшю та методи їх впровадження в сучасний інтер'єр зазнали суттєвих змін у

порівнянні з класичними зразками китайського інтер'єрного мистецтва. Сучасні художні техніки живопису тушшю, такі як використання фрагментів загальної каліграфічної композиції, перебільшення масштабності елементів і застосування розписів на меблях, досі не піддавалися комплексному мистецтвознавчому аналізу в контексті формування предметно-просторового середовища житлових і громадських будівель.

У підрозділі 1.2 ми розглянули ряд термінів, таких як «порожнеча», «спокій» і «чистота», які допомагають охарактеризувати композиції модернізованих традиційних китайських розписів тушшю. Ці поняття тісно пов'язані з людським сприйняттям недосказаного, непізнаного та незвіданого. Наприклад, термін «порожнеча» викликає в свідомості асоціації з нескінченністю, прихованою структурністю, здатністю до нових починань, парадоксальністю (присутність і відсутність простору одночасно), невідомістю, таємницею, багатозначністю (відкритістю для різних інтерпретацій) та нейтральністю сприйняття.

Варто зазначити, що композиційний прийом «порожнечі» знайшов своє найбільше втілення в роботах ряду авангардистів початку ХХ століття, зокрема у засновника супрематизму, українського художника Казимира Малевича (1879-1935), який пов'язував цю властивість з поняттям духовного ідеалу — «Великого ніщо». Він розглядав супрематизм не лише як нову формотворчу систему, а й як безпредметну теорію пізнання, спрямовану на пошук первинних елементів у живопису. На ранніх етапах розвитку супрематизму К. Малевич вводив у свої твори «чисте» біле тло, що символізувало безмежний простір, на якому розміщувалися кольорові або чорні геометричні фігури та контури [178].

Осягнення понять «пустоти», «паузи» та «проміжка» також є важливими аспектами стильового напрямку «мінімалізм». Сучасні

китайські інтер'єри та меблі, представлені в додатках, ілюструють ці ідеї [214 - 238] .

У сучасному дизайні інтер'єрів китайські дизайнери розглядають внутрішній простір як «альтернативне» полотно. Вони використовують стіни, підлогу, стелю та сходи як основу для «живописних елементів», що дозволяє урізноманітнити композиції та розміщення розписів.

Наприклад, прийом «проекції» рослинного мотиву (бамбука) на стіну та сходи перетворює елементи інтер'єру на носіїв традиційного китайського мистецтва. Це створює гармонійне поєднання розпису з простором і підкреслює різницю між «зовнішньою» та «внутрішньою» красою.

Мистецтво меблів, розписаних чорнилом, також є важливою частиною дизайну інтер'єру, формуючи його художню концепцію. Живописний розпис меблів створює відчуття формальної краси, підвищує візуальну якість простору, підкреслює тематичну атмосферу та акцентує зміст. Формальна краса меблів проявляється через їх об'ємно-конструктивну форму та оздоблення. Меблі, що використовують техніку чорнильного розпису, створюють «значущу форму» в сучасному інтер'єрному мистецтві, викликаючи естетичні емоції.

Британський учений Клайв Белл у своїй книзі «Мистецтво» зазначав, що лінії та кольори в різних роботах формують зв'язки, що збуджують наші естетичні почуття. Він називає ці естетично зворушливі форми «осмисленими формами», підкреслюючи, що «змістовна форма» є спільною рисою всіх образотворчих мистецтв» [80]. Таким чином, дизайн інтер'єру є частиною візуального мистецтва, що підпорядковується естетичним законам.

Останніми роками спостерігається зростання популярності інтер'єрного дизайну з елементами чорнильного розпису. Ця тенденція виходить за рамки традиційних форм, як-от картини, ширми та порцеляна, і

стає дедалі різноманітнішою. Культурна диверсифікація в дизайні інтер'єру не лише надає приміщенню індивідуальності, а й поєднує різні світи, історії та мистецтва. Це створює нові можливості для творчості, дозволяючи створювати унікальні та наповнені глибоким змістом інтер'єри. При цьому індивідуальні меблі виконують важливу роль, об'єднуючи всі візуальні елементи простору. Наприклад, «Крісло Unink», розроблене компанією Shanghai Shizun Furniture Co., Ltd., поєднує стиль Мін із елементами скандинавського дизайну. Меблі з елементами живопису тушшю на сидінні демонструють симбіоз східного та західного стилів, відображаючи «сучасну східну» мову дизайну, передаючи декоративні характеристики та створюючи відчуття спокою і безпеки.

Мистецтво меблювання і його краса розглядаються з двох аспектів:

1) Майстерність меблевого мистецтва. Сучасні меблі стали набагато різноманітнішими завдяки інноваціям у матеріалах, дизайні та кольорах, а їхня естетика — більш витонченою.

Меблі, оздоблені розписом, можуть підкреслити атмосферу простору та відповідати його функціональним потребам. «Новий китайський стиль» вимагає вдосконалення класичних елементів, щоб меблі набули лаконічних, але виразних форм. Це робиться за допомогою спрощення, збагачення та інших дизайнерських методів [104], [133].

«Меблі інтер'єру — це об'єкти, які найближче контактують з людьми у внутрішньому просторі, а художні, культурні та регіональні характеристики дизайну інтер'єру значною мірою реалізуються в художньому дизайні меблів» [175. с.9]. Меблі, оздоблені майстерно виконаним чорнильним розписом, є втіленням сучасного китайського стилю інтер'єру.

2). Зовнішня гармонія між мистецтвом меблювання та простором. Мистецтво меблювання здатне створити гармонійну красу, що поєднується

з основним простором, а також формувати відчуття порядку завдяки раціональності. Меблі — це не лише конструкція, стиль і матеріал. Завдяки таким прийомам, як контраст, повторення, симетрія та пропорції, вони створюють гармонію в просторі, наче камертон. Поєднання традиційного розпису тушшю з інноваційними матеріалами допомагає ефективно підкреслити тему інтер'єру та його зв'язок з оточенням.

У концепції дизайну інтер'єру під символічною назвою «Людина серед трави і дерев» використано екран з елементами чорнильного розпису, який слугує кордоном простору, де розташовані низькі меблі для чаювання. Темні меблі контрастують із розписаними стінами, створюючи атмосферу протилежностей і гармонії. Графічні елементи розпису доповнюють атмосферу чаювання відповідно до естетичного принципу «нейтральності». [133].

Наш аналіз сучасних інтер'єрів дозволив виявити вплив природного та штучного світла на сприйняття чорнильних розписів та архітектурно-мистецького простору загалом. «У внутрішньому просторі будівлі тіні виникають у взаємодії зі світлом і змінюються разом із формою сутності». Форма тіні залежить від форми світла. Композиція світла і тіні у внутрішньому просторі визначається контрастом між джерелом світла та тінню, яку воно створює [146, с. 6]. Оскільки природне світло та тіні важко контролювати й вони непостійні, штучне освітлення стало ключовим інструментом для інтеграції елементів чорнильного розпису в сучасний інтер'єр. На ефект світла і тіні в приміщенні впливають три чинники: напрямок світла, прозорість предметів та матеріал поверхні, на яку падає світло. Світло й тінь є незамінними для створення атмосфери, підкреслення стилю та оздоблення простору. Наприклад, в інтер'єрах під назвою «Простір світла й тіні» використовуються штучні джерела світла, які мають на меті деконструювати традиційне китайське мистецтво тушшю, витягуючи

чорнильні елементи та реконструюючи їх в освітлювальних меблях, проєктуючи їх на стіни через світло і тінь.

Техніка чорнильного розпису відображає поєднання конфуціанських і даоських ідей, що виражається у філософській концепції «єдності неба і людини».

- Конфуціанство представлене принципом «золотої середини», який передбачає ідеї «зберігати середину» та «досягати гармонії і відмінності». Це створює системний порядок.
- Даосизм відображений у концепції «даоської природи», що наголошує на гармонії між людиною та природою.

Завдяки таким прийомам, як «білий простір» і «віртуальна реальність», китайський живопис тушшю передає традиційні філософські ідеї, стаючи важливим візуальним акцентом в архітектурному просторі.

З точки зору «внутрішньої» форми, дизайн меблів із чорнильними розписами має глибоке філософське підґрунтя в сучасному інтер'єрі, незалежно від того, чи це «золота середина» конфуціанства, чи «даоська природа» в даоській філософії. Все це відображає функціональність мистецтва облаштування, яке визначає тему простору та збагачує композиційні засоби формоутворення внутрішнього середовища.

Протягом різних історичних періодів втілення живопису тушшю як елементів інтер'єру також змінювалося. Ранні техніки розпису зосереджувалися на жанрі пейзажного живопису, ширмах та інших предметах інтер'єру. З часом носії меблевого мистецтва поступово диверсифікувалися, і елементи чорнила в сучасному мистецтві інтер'єру стають дедалі більш різноманітними. Тканини, настінні розписи, меблі та інше обладнання використовуються як носії чорнильних елементів. Краса традиційної філософської думки слугує сполучною ланкою між

користувачем і сучасним внутрішнім простором, збагачуючи його композиційний синтез [170].

Інтеграція живопису тушшю в сучасний інтер'єр створює «зовнішнє» та «внутрішнє» мистецтво оформлення і меблювання, надаючи виразне відчуття краси та споживчої цінності в аспектах «функції використання» та «декору». Сучасне планування внутрішнього простору відображає художню концепцію чорнильного розпису. При використанні цієї техніки дизайнери можуть прагнути створити світлотіньові елементи, розриваючи межі між оздобленням меблів і внутрішнім простором. Розпис тушшю може охоплювати всі поверхні інтер'єру та його предмети.

Перспективним напрямком подальших досліджень є вивчення нових можливостей для використання елементів традиційного китайського живопису. Це дозволить розширити його застосування в сучасному мистецтві інтер'єрів громадських будівель у Китаї.

3.4. Органічний (симбіотичний) тип синтезу у формуванні предметно-просторового середовища сучасних громадських будівель Китаю

У цьому підрозділі охарактеризовані приклади органічного способу художньої інтеграції різних компонент у формоутворенні сучасного предметно-просторового середовища. Органічний спосіб представляється як симбіотичний тип (органічне злиття/гібридність). У праці «Органічна інтеграція архітектурного декору та архітектурного простору Ян Цзядун і Лі Чжань запропонували триєдину модель «структура – медіа – інтеракція», підкресливши необхідність глибокого міждисциплінарного проникнення [165].

Елементи їх шкали (структура, медіа й інтерактивність) глибоко взаємопроникають, між художніми практиками відбувається своєрідна «хімічна реакція», що народжує нові, майже нерозривні синтетичні форми. Людина зазвичай занурюється в цю систему і стає невід'ємною її складовою.

Відомий сучасний архітектор Ма Янсун і бюро MAD разом із командою KPF у проєктах Міжнародного аеропорту Дасін та K11 MUSEA втілюють симбіотичний наратив «регіон – цифрові технології – мистецтво».

Поданий у додатках набір фотозображень демонструє дизайн інтерактивного цифрового простору, який майстерно використовує методи світла та тіні, створюючи занурювальний і динамічний арт-досвід. Загалом, ці простори створені завдяки змінним світловим ефектам та відображенням, разом з ретельно спроектованими об'єктами та установками, формують віртуальне середовище, яке взаємодіє з глядачем. Кожне зображення представляє різні світлові ефекти та установки, створюючи багатий просторовий вимір і динамічність, де глядач не тільки пасивно спостерігає, але й активно взаємодіє з простором та світлом.

Функціональне призначення teamLab Borderless (Шанхай, 2019) - це цифровий музей мистецтва без меж. Його ключова функція полягає у створенні динамічного, «плинного» мистецького простору через імерсивні світлові ефекти, звук та інтерактивні технології, що руйнують фізичні бар'єри між мистецтвом і глядачем [206] (Дод.Іл. 3.28).

Основна діяльність та сенс світлових інсталяцій в наступному. Суть явища: відвідувачі переміщуються крізь затемнені простори, де цифрові арт-об'єкти (наприклад: водоспади, квітучі поля, космос), створені світлом, реагують на рухи людини - перепливають, розквітають чи розчиняються. У знаковій інсталяції «Ліс резонуючих ліхтарів» (Forest of Resonating Lamps)

дотик до однієї лампи запускає ланцюгову зміну кольорів, формуючи симбіоз «людина-світло-простір».

Дизайнерський задум та мистецький намір - втілити концепцію «безмежності» (твори мистецтва виходять за межі простору, глядачі змінюють твори), відтворити поетичний зв'язок природи та технологій через світло.

Дизайн досвіду розкривається в тому, що темнота загострює сприйняття, посилює ефект занурення та концентрує увагу на миттєвості мистецтва. Філософська метафора: світлові трансформації символізують взаємозв'язок усього суцього (наприклад, у «Лісі резонуючих ліхтарів» вплив окремої дії на цілісність системи).

Перше зображення демонструє простір, де використовуються підвішені світильники, що випромінюють світло з поступовим переходом від фіолетового до білого, яке відбивається від дзеркальної підлоги, створюючи ефект продовження простору. Розподіл світла створює казковий ефект, де кожна лампа здається взаємодіючою з іншими елементами простору, утворюючи багат шаровий візуальний ефект. Відбиття на дзеркалі підсилює глибину простору, і глядач, перебуваючи всередині, відчуває, ніби потрапляє в нескінченний світ світла і тіні.

Друге зображення показує кольоровий інтерактивний простір, де світлові проекції на підлогу і стіни утворюють яскраві патерни, схожі на квіти, що нагадує живий арт-сад. Завдяки зміні кольорів і постійно рухаючись світловим точкам, простір набуває динамічного візуального ефекту. Коли глядач рухається серед цих світлових точок, їх рух відповідає його діям, що підвищує рівень взаємодії і занурення, створюючи відчуття повної інтеграції з простором.

Третє фото показує простір, наповнений кольоровими променями світла, що переплітаються, де червоні та зелені точки світла постійно

переміщаються по дзеркальних поверхнях, формуючи багат шаровий візуальний ефект. Простір створює багатовимірне враження завдяки взаємодії світла та дзеркал, з відображеннями на стінах і підлозі, що не тільки збільшує глибину простору, але й дає відчуття постійно змінюваної, плинної атмосфери. Глядач, перебуваючи всередині, відчуває, ніби потрапив у постійно змінюваний психоделічний світ, де світло та тінь взаємодіють, створюючи унікальний досвід кожного.

Загалом, дизайн цих інтерактивних цифрових просторів майстерно використовує світло, кольори та відображення, створюючи динамічне і змінне середовище, де глядач не лише спостерігає, але і є частиною простору. Кожна точка світла і кожне відображення формують унікальний інтерактивний досвід, де світло та тіні не лише створюють арт-атмосферу, а й посилюють участь і занурення, надаючи цьому цифровому простору динамізм і життєву енергію.

Простір книгарні Чжуншуге (м.Тяньцзінь, шанхайська студія X+Living, 2024 р.), де використана дзеркальна підлога, формує єдину систему з вигнутими книжковими полицями та хвилястою цегляною стіною, об'єднуючи таким чином процеси читання, огляду виставки та процес селфі (Дод.Іл.3.19). Стіна з книгами одночасно виконує функцію несучої конструкції та носія світлових смуг, а великі дзеркальні поверхні розчиняють фізичні межі. Книги, людські фігури й гібридний простір (віртуальний/реальний) взаємно проникають один в одного, створюючи «книжковий пейзаж, яким можна йти» [210].

Показаний у додатках набір фотозображень демонструє бібліотечний простір, який майстерно поєднує дзеркальний ефект і гру світла та тіні. Основною візуальною особливістю концепції дизайну є взаємодія дзеркальних матеріалів і світла. З точки зору структури бібліотеки, використання дзеркальних матеріалів надає простору відчуття рухливості та

глибини, тому візуально простір здається нескінченним. Дзеркальні відображення не лише підсилюють глибину простору, але й через відбиття розмивають межі, роблячи місце більш відкритим і гостинним, створюючи таким чином надреалістичний візуальний ефект.

Щодо ефективності гри світла і тіні, то слід відзначити, що дизайн майстерно поєднує розташування світлових джерел і відображення, формуючи динамічні світлові ефекти. Бібліотечний простір не покладається безпосередньо на природне світло, а використовує вбудовані штучні джерела світла разом з дзеркальними поверхнями, щоб за допомогою рефракції та відбиття світла створювати різноманітні світлові плями та тіні, посилюючи відчуття глибини та багат шаровості простору. Особливо в першому зображенні можна побачити, як світло через ретельно розроблені дзеркала відбивається і падає на книжкові полиці, утворюючи м'які світлові градієнти, що надає простору динамічності та спокійної атмосфери одночасно.

У плануванні простору дзеркальний ефект не лише розширює візуальний обсяг, а й гармонійно поєднується з розташуванням книжкових полиць. Дизайн полиць має вертикальні та горизонтальні лінійні структури, мінімалістичні форми, що в поєднанні з відображеннями дзеркал створюють симетрію і відчуття порядку в ритмі простору. Цей ритм не тільки підвищує візуальний вплив, але й забезпечує занурення в простір бібліотеки, перетворюючи її на інтерактивне місце для читання. Кожне дзеркало в бібліотеці посилює відбиття світла і розширює простір, ідея дизайну руйнує традиційне уявлення про закриту, ізольовану бібліотеку, натомість надаючи простору життєвості та динамічності.

Окрім того, дизайн бібліотеки створює відчуття взаємодії через ефект відображення: присутність відвідувача фіксується дзеркалом, тож кожен, хто заходить, здається частиною простору. Це наближає людину до

середовища, підвищуючи рівень інтерактивності. Взаємодія між відображеннями та світлом створює відчуття, що бібліотека не лише зберігає знання, але й надає простір для рефлексії та взаємодії, перетворюючи його на простір мистецтва.

Простір Харбінського великого театру (м. Харбін, дизайнер Ма Янсун, 2016 р.) [203] формує дизайн інтер'єрного простору композиційним прийомом світлотіні: оболонка з ясеневі деревини огортає сцену й простягається до глядацької зони, поєднуючи акустичну функцію з пластикою форм. Денне світло, що ллється крізь «крижану тріщину» у даху, переплітається з вигнутими поверхнями, ніби крижані печери. Конструкції, матеріали й сценічні технології тісно переплетені, де архітектура й сценографія утворюють цілісний організм.

Фотозображення театального простору, показані у додатках, демонструють майстерне використання ефектів світла та тіні, як компонентів органічного синтезу. У дизайні предметно-просторового середовища театру переплетення світла та тіні є не лише основним візуальним ефектом. Цей компонент посилює атмосферу простору. З точки зору загальної композиції простору, стіни театру мають дуже художній «хвильовий» дизайн, який не тільки підсилює відчуття глибини простору, але й створює багатий фон для світлових проєкцій. Розташування світлових джерел та хвильові рельєфні контури поверхні стіни гармонійно переплітаються, і світло, яке падає на стіну, створює динамічні ефекти світло-тіні, що змінюються разом з вигинами стіни. Такий унікальний дизайн надає внутрішньому простору театру різноманітності та енергії, а також створює атмосферу сценічного мистецтва (театального дійства) та занурення, ніби кожен куток дарує новий візуальний досвід [203].

З метою корегування світло-тіні у просторі дизайнер розташував прожектори і верхнє освітлення таким чином, що забезпечує

багатошаровість світлових ефектів завдяки зміні кута падіння та інтенсивності світла. Хвиляста рельєфна форма стіни не тільки дає різні варіанти для відбиття світла, а й створює різні ступені градієнта між світлом і стіною, що ще більше підсилює відчуття глибини простору. Перспективне зображення інтер'єру з іншої видової точки (з оглядом глядачів із залу на сцену) демонструє широкі вікна, крізь які видно вулицю, та відбиття світла на стіні, які зливаються разом і утворюється розмивання межі між внутрішнім і зовнішнім середовищем. Зміна світла протягом часу додає внутрішньому простору театру відчуття природного і штучного освітлення, яке постійно чергується. Така концепція дизайну надає театральним інтер'єрам динамічний часовий вимір, де враження кожного глядача змінюється з кожною миттю.

Крім того, ефекти світла органічно поєднуються з розташуванням місць для глядачів, де потік світла і тіні та порядок розміщення сидінь створюють єдину візуальну картину. Динамічні ефекти світла не тільки підвищують художню цінність театру, але й створюють тісний зв'язок між кожною виставою та простором. Театр стає не тільки місцем для перегляду виступів, але й сценічним майданчиком для демонстрації можливостей світла та тіні. Загальний дизайн простору, через проєкцію та відбиття світла, підсилює драматичність художнього образу театру разом з ефектом занурювання, дозволяючи глядачам переживати не лише виставу, а й візуальну та сенсорну подію.

У просторовому дизайні K11 MUSEA у Гонконзі (дизайнер Kohn Pedersen Fox Associates, 2020 р.) використаний композиційний прийом мімікрії в трасуванні та театральному носіїві, перетворюючи споживання й мистецтво на мутуюче середовище одне для одного, спонукаючи до генної гібридизації культури й бізнесу в живий організм [205] (Дод.Іл.3.20).

У галузі дизайну інтер'єрів термін «мімікрія» походить від латинського слова «*mimicry*», що означає «імітація» або «пристосування». У цьому контексті термін позначає характеристики дизайну, матеріалів, кольорів або форм, які імітують навколишнє середовище, природу чи певні культурні риси з метою створення візуальної чи функціональної гармонії.

Конкретно в дизайні інтер'єрів «мімікрія» зазвичай вказує на явище «імітації» природи або соціального середовища. Наприклад, використання натуральних текстур у матеріалах або імітація елементів дизайну певної історичної епохи, культурного стилю або регіональних особливостей для створення відгуку на конкретну атмосферу чи ситуацію. Це не лише зовнішня імітація, а й відображення у функціональності, виборі матеріалів і плануванні простору, що дозволяє встановити «резонанс» або «гармонію» між дизайном та природним середовищем чи соціально-культурним контекстом.

З академічної точки зору, «мімікрія» як дизайнерська стратегія підкреслює взаємодію між дизайном і середовищем, а також їх вплив на сприйняття людиною, з метою підвищення комфорту простору, його функціональності та узгодженості з людською поведінкою. Ця стратегія дозволяє створювати інтер'єри, які мають не тільки естетичну цінність, а й відповідають вимогам користування.

Набір фотозображень, представлених у додатках, демонструє дизайн торгового простору, який використовує метод біонічного дизайну для створення атмосфери, наповненої динамізмом і природними елементами. Структура і форма внутрішнього простору торгового центру явно надихаються формами та особливостями природи. Цей підхід не лише підсилює візуальний ефект простору, але й майстерно поєднує елементи природи та штучно створеного середовища (архітектури).

З нашої точки зору, дах і верхня частина торгового центру імітують форми, схожі на бджолині чарунки або гілки дерев. Криві лінії та переплетені конструкції створюють відчуття органічності та життєвої рухливості. Цей біонічний підхід, що використовує вигнуті металеві конструкції та перфоровані елементи, імітує органічну структуру природи, одночасно демонструючи сучасну індустріальну естетику, але зберігаючи природну плавність і ритмічність. Світло, що проникає через отвори в даху, взаємодіє з кривими лініями та структурами внутрішнього простору, створюючи багат шарові і мінливі ефекти світла і тіні, що посилює природне відчуття та відкритість простору.

На другому зображенні дизайн торгового центру посилюється завдяки поєднанню купольних вікон і сферичної конструкції, що підкреслює тему біонічного дизайну. Великі круглі дахи дозволяють природному світлу проникати безпосередньо всередину, створюючи багаті світлові ефекти через відбиття та заломлення скла. Сферична конструкція під куполом нагадує великі плоди або насіння рослин, що дає відчуття життєвості та зростання, майстерно поєднуючи сучасний стиль і органічні форми природи. Загальна композиція торгового центру нагадує структуру природного росту: розташування поверхів і ескалаторів подібне до гілок дерев, що поступово розширюються і проходять крізь весь простір, створюючи враження руху та потоку.

Цей дизайнерський підхід робить торговий центр не просто комерційним простором, а й середовищем, яке наповнене природним відчуттям. Завдяки біонічному дизайну, зв'язок архітектури з природою наближається, створюючи атмосферу, що нагадує про близькість до природи та комфортне середовище. Загальна композиція та організація простору поєднують сучасну простоту з складністю і мінливістю природних

форм, що робить торговий центр арт-простором, наповненим енергією та життям.

У просторі пасажирського терміналу Міжнародного аеропорту Дасін (м. Пекін, дизайнер: Zaha Hadid Architects, 2019 р.) застосований прийом мімікрії (Дод.Іл.3.22). . Шестипроменева структура огорожує гігантське світловище, де сталеві ребра покрівлі, навігаційні елементи та світлові смуги відтворюють каліграфічні лінії. Маршрути пасажирів, інформаційні потоки, ландшафт і світлотінь синхронізуються на безперервних вигнутих поверхнях, створюючи динамічний ландшафт злиття інженерії, мистецтва та експлуатаційної логістики [212].

Набір зображень демонструє просторовий дизайн міжнародного аеропорту Пекіна Дасін, який майстерно використовує біонічний підхід для створення органічної та динамічної архітектурної форми і середовища. Цей метод дизайну, наслідуючи форми та структури природи, зробив аеропорт не тільки сучасним, але й наділеним природними рисами зростання та рухливості.

Загальна композиція аеропорту значною мірою натхненна елементами природи. Наприклад, форма даху та вигнуті стелі нагадують біологічні скелети або зростання рослин. Перше зображення показує дизайн стелі, що використовує плавні лінії, які піднімаються вгору, нагадуючи гілки дерева або хребет живої істоти. Така форма не лише естетична, але й динамічна, розширюючи простір і додаючи відкритості, створюючи природне, плавне та життєве візуальне враження [212] .

На наступному зображенні показаний дах аеропорту з великими вигнутими структурами, що поєднуються з даховими вікнами, нагадуючи величезне листя або краплю води в природі. Геометрична форма даху та прозорі матеріали дозволяють пропускати багато природного світла в інтер'єр, при цьому поєднуючи металеві, дерев'яні та інші сучасні матеріали,

що утворюють органічну єдність між природним і штучним. Такий дизайн відображає прогрес у технологіях, одночасно демонструючи естетику природних форм.

Третє зображення демонструє багаторівневу систему планування інтер'єру аеропорту, особливо дизайн сходів та платформ, що мають плавні лінії, схожі на рух води чи розгалуження рослин. Цей дизайн посилює відчуття глибини та динаміки простору, перетворюючи аеропорт не лише на функціональний транспортний вузол, але й на величезний органічно зростаючий простір. Кожна лінія та форма будівлі, здається, розповідає про зростання та розвиток природи.

Дизайн міжнародного аеропорту Пекіна Дасін завдяки біонічному підходу поєднує елементи природи з сучасними архітектурними технологіями, створюючи простір, який одночасно має футуристичний вигляд і природну атмосферу. Кожен елемент дизайну слідує принципу органічного зростання, а структура та планування будівлі здаються частиною природи, створюючи відчуття зв'язку між сучасною архітектурою і природою. Ця унікальна дизайнерська мова робить простір аеропорту не лише функціональним, але й візуально привабливим та художньо цінним.

Торговельний центр Hanjie Wanda Plaza, зведений у 2013 році в місті Ухань, провінція Хубей за проєктною розробкою UNStudio, слід вважати прикладом органічного (симбіотичного) синтезу, «гібридним» утворенням архітектурної та дизайн-форми. Фасад цього комплексу складається з 42433 відполірованих сталевих куль діаметром близько 60 см, поєднаних зі сніжно-білим каменем, утворюючи динамічну «лускату» оболонку. Всередину кожної кулі вмонтовано LED-підсвітку, що вночі перетворює фасад на медіа-екран - зразок органічної взаємодії архітектури, світла та мистецтва.

Інтер'єр витримано за концепцією «плинності та оболонки». Під велико-пролітним скляним куполом перетинаються білосніжні вигнуті поверхи та ескалатори, доповнені дзеркальними колонами та напівпрозорим перекриттям. Усе це створює ефект рухомого світлотіньового середовища з безперервною навігацією, який медіа описують як «міський каньйон у приміщенні».

Дизайн інтер'єрних просторів Suzhou Center, побудованому у 2017 р. в місті Сучжоу, провінція Цзянсу за проєктом команди Venpo вирізняється образним рішенням і натхненний концепцією «між горами та водою»: рельєф ділянки має перепади висот, а покрівля відтворює хвилястий силует гірських хребтів, переосмислюючи міський ландшафт. В інтер'єрі запроваджено природне світло й водні елементи, тому центральне атріумне фойє виглядає світлим і прозорим, а маршрути руху відвідувачів вигинаються, мов струмок, створюючи органічний перехід між простором і природою (Дод.Іл. 3. 24).

Будівля центру культури та мистецтв Sea World, зведена у 2017 р. у місті Шеньчжень, провінція Гуандун за проєктом японського архітектора Кенго Кума, складається з цокольної «скульптурної платформи» та трьох консольних об'ємів-«коробок», спрямованих до затоки й гармонійно вписаних у природний рельєф [207].

І в екстер'єрі, і в інтер'єрі широко застосовано великі світлі площини та напівпрозорі матеріали, що створюють ефект «дихаючого» простору. Виставкові зали, торговельні площі та театральні функції інтегровані у схему «платформа + коробки», а з інтер'єру відкривається панорама на узбережжя та гори Шеньчжєня.

Центр мистецтв і виставок «LuxeLakes», побудований у 2021 році в місті Ченду, провінція Сичуань за проєктом архітектурної команд OPEN Architecture. Будівля ніби плаває над водною

гладдю, вибудовуючи потрібний зв'язок «архітектура — природа — культура». Її об'єм схожий на острів, що дрейфує: нижній ярус піднято над землею, а лабіринтові маршрути послідовно поєднують виставкові зали, дворики та оглядові платформи. Звивисті переходи, мов лабіринт, ведуть від експозиційних просторів до садів і панорамних терас. Бетон і цегла, у поєднанні з продуманим освітленням і сучасними меблями, формують гнучкий, органічний інтер'єр. (Дод.Лл. 3.26).

Міжнародний медіацентр Phoenix побудований у 2013 році у Пекіні за проєктом організації BIAD + Архітектурний дослідницький центр Пекінського університету. Форма будівлі та архітектурні конструкції наслідують «стрічку Мебіуса»: сталевий каркас перекручується у безперервну кільцеподібну оболонку, а входи «розгортаються» з обох кінців стрічки, поєднуючи міську тканину з прилеглим парком. У середині кільцеподібний атриум пронизує дві башти, містить відкриті каскадні сходи, повітряні переходи та маршрут для прес-турів. Функції й конструкція зливаються в динамічну, цілісну систему [239] (Дод.Лл. 3.27).

В Китаї теоретики архітектури та дизайну часто описують органічне поєднання в інтер'єрному середовищі через комплексний підхід, що враховує природу, культуру та функціональність простору. Ось кілька основних академічних аспектів цього підходу:

Концепція «єдності людини та природи». Органічне поєднання в дизайні інтер'єрів часто відображає традиційну китайську філософію «єдність людини та природи». Ця ідея підкреслює гармонійне співіснування людської діяльності та природи. У просторі дизайнери зливають природні елементи (дерево, камінь, рослини, світло тощо) з штучними конструкціями, створюючи простір, що відповідає природним законам та принципам, забезпечуючи взаємозалежність і взаємне збагачення людини та природи.

Просторова текучість та безперервність. В органічному дизайні простір не є розрізненим, а сприймається як єдиний, безперервний організм. Тут намагаються уникати жорстких ліній або закритих стін, замість цього використовуються вигнуті лінії чи відкриті планування, що дозволяє уникнути обмежень традиційних просторів. Цей підхід підвищує рівень взаємодії та свободи простору, одночасно усуваючи обмеження звичних структур.

Проникнення та трансформація культурних символів. В китайському дизайні предметно-просторового інтер'єрного середовища важливе місце займає використання культурних символів. Органічний підхід полягає в поєднанні традиційних китайських елементів із сучасною дизайнерською мовою. Це не просто повторення традиційних форм, а їх переосмислення і трансформація в нові функціональні та естетичні форми. Наприклад, у дизайні можуть бути використані такі традиційні елементи, як шкіряні перегородки, картини в стилі шаньшуй, кераміка, але в новому інтерпретованому вигляді, що відповідає вимогам сучасного життя.

Цілісність та гармонійність. Органічний дизайн інтер'єрів характеризується цілісним підходом, що зосереджується на єдності простору, форми та функції. Дизайнери прагнуть до максимальної гармонії між різними функціональними зонами простору. Через обдумане поєднання кольорів, матеріалів та освітлення вони створюють атмосферу природної гармонії, що забезпечує психологічний та естетичний комфорт.

Динамічний просторовий досвід. Органічний дизайн у формоутворенні інтер'єрного середовища також орієнтується на створення динамічного просторового досвіду. Дизайнери часто використовують зміни освітлення, матеріалів та планувальних рішень, щоб простір змінювався залежно від часу доби чи сезону, тим самим створюючи відчуття постійної

зміни та розвитку. Такий підхід підкреслює не тільки статичну красу простору, але й відчуття життя та емоційну взаємодію з простором.

Отже, в Китаї теоретики архітектури та дизайну, описуючи органічне поєднання в інтер'єрному середовищі, наголошують на інтеграції природи та культури, текучості простору, прагненні до цілісності та гармонії, а також на динамічному досвіді, що виникає з використанням змінних елементів. Цей підхід є не тільки перетворенням традиційних елементів, але й глибокою інтеграцією функціональності, культури та сучасних естетичних вимог.

Висновки до третього розділу

1. На основі дослідження було встановлено багатогранну роль китайського живопису у створенні художнього образу, атмосфери та дизайну інтер'єрів. Це мистецтво є не просто декором, а потужним засобом поширення китайської культури.

Інтеграція китайського живопису в інтер'єри громадських просторів, таких як бібліотеки, музеї, театри чи готелі, є ефективним інструментом естетичного виховання. Це дозволяє передавати інформацію, сприяти культурному обміну, навчати та розважати аудиторію. Таким чином, китайський живопис виконує важливу пропагандистську функцію, підвищуючи художню та культурну цінність сучасних громадських просторів та покращуючи естетичний розвиток суспільства.

2. Дослідження дозволило виявити та описати ключові закономірності в композиційних рішеннях інтер'єрів. Було ідентифіковано три підходи: агреговане поєднання елементів у фізичному просторі, ансамблевий синтез як гармонійна взаємодія, та органічне злиття, що передбачає створення

інноваційних, цілісних форм. Усі ці підходи формують характерний дизайн простору.

3. Класифіковані основні композиційні прийоми розташування творів пейзажного мистецтва у предметно-просторовому середовищі, а саме: ▪ точковий - у значеннєвому (сюжетно-композиційному) центрі простору; ▪ панорамний - по периметру огорожувальних стін; ▪ фризний - на балках стельових конструкцій приміщень; ▪ анфіладний - розташування груп пейзажних картин вздовж стін приміщення; ▪ стельовий – прямокутний або округлий розпис з пейзажними мотивами на стелі; ▪ порталний - розміщення пейзажних розписів над проходами та дверима; ▪ килимовий - на підлозі; ▪ предметний - на посуді, меблях, світильниках, текстилі, аксесуарах.

Окреслена певна ієрархія пейзажних жанрів у формуванні предметно-просторового середовища (за частотою використання): гори – вода – дерева – птахи – звіри – квіти.

4. У дослідженні зазначено, що традиційне китайське мистецтво туші (чорнила) має багатий історичний шлях розвитку в китайській культурі. Це мистецтво є результатом накопичення досвіду та свідомості попередніх поколінь, відображаючи багато традиційних китайських філософських концепцій, зокрема конфуціанський і даоський дух.

В ході мистецтвознавчого дослідження були виявлені інноваційні дизайнерські підходи та систематизовані композиційні прийоми трансформації традиційного китайського живопису тушшю, які інтегруються в процес створення художньо-дизайнерського образу сучасного інтер'єру:

- створення візуального враження «гіпер-монументальності» розпису шляхом використання збільшеного зображення «неповного» шрифту з текстурними слідами від пензля, що займає всю висоту стіни;

- формування візуальних «проривів» і просторової «порожнечі» в розпису завдяки контрасту темних «штрихів» і білого «тла» стіни, що підкреслює загальний білий простір інтер'єру.

Художня індустрія внутрішнього оформлення переживає підйом, що вимагає від дизайнерів креативного мислення та експериментів у створенні ефектів чорнильного розпису за допомогою елементів світла і тіні в інтер'єрах.

5. З появою нових різновидів традиційних видів мистецтв склалися нові методи і технології синтезування та сформувалися суттєво інші естетичні ідеали, смаки, прийоми стилеутворення, які стали критерієм оцінки художніх творів взагалі та синтетичних зокрема. У зв'язку з цим, важливим завданням є інтеграція системних дизайнерських об'єктів в естетичні та художні структури.

6. На основі реалізованих в Китаї сучасних будівель громадського призначення (театрів, торговельних центрів, центрів культури та мистецтв, виставкових центрів, медіацентрів, пасажирських терміналів) показано особливості органічного синтезу, в результаті якого народжується якісно нова цілісна структура дизайну предметно-просторового інтер'єрного середовища: за принципом органо-теку (стилізовані біонічні структури, тікучість форм), за принципом атектонічних архітектурних структур, за принципом «мімікрії», за принципом світло-кольорових динамічних проєкцій та сенсорів. Складові компоненти цієї структури перекреснені та розчинені у загальному об'єкті формоутворення таким чином, що тільки спеціальний багатофакторний аналіз здатний вичленити їх з цієї органічної єдності.

7. У дослідженні систематизовані підходи, сформульовані китайськими теоретиками архітектури та дизайну, що запроваджуються в процесі створення органічного дизайну предметно-просторового середовища: єдність людини та природи, просторова текучість та безперервність, проникнення та трансформація культурних символів, цілісність та гармонійність, динамічний просторовий досвід.

ВИСНОВКИ

1. В наш час всеохоплюючого (тотального) дизайну актуалізується проблема визначення типології синтезу інноваційних дизайнерських методів і композиційних прийомів трансформації творів китайського мистецтва, інтегрованих в інтер'єрне середовище, яке є складно організованою синтетичною структурою із складовими: архітектура, дизайн, мистецтво.

Ретроспективний аналіз джерел, присвячених темі дисертації, привів нас до висновку, що в історії культури мистецтво завжди розвивалося під впливом двох взаємодіючих тенденцій. Перша — це тенденція синтезу, яка передбачає взаємозбагачення різних художніх практик, а друга — тенденція розмежування, що полягає в самовизначенні та відокремленні окремих видів мистецтва.

З огляду раніше виконаних досліджень впливає, що поставлена нами проблема синтезу китайського пейзажного мистецтва та дизайну інтер'єрних просторів була досліджена попередниками у більшості випадків фрагментарно (аналізу піддавались виключно окремі твори китайського живопису без їх зв'язку з предметно-просторовим середовищем життєдіяльності), тому її розв'язання є актуальним і своєчасним для збереження етнокультурної ідентичності в період процесів глобалізації.

2. На основі проведеного джерелознавчого пошуку та ретроспективного аналітичного огляду науково-теоретичних праць з проблеми синтезу мистецтв в архітектурі та діалогу культур, з морфології системи мистецтва, з питань формування середовищного дизайну та збереження багатогранної культурної ідентичності історичних і сучасних об'єктів, з питань зображувальних принципів у творах китайського пейзажного живопису, у предметному наповненні інтер'єрного простору, а

також на основі аналізу термінологічного апарату, що використовується науковцями-теоретиками на території Китаю, були визначені й охарактеризовані наступні типи синтезу мистецтв, архітектури та дизайну:

- найнижчий щабель синтезу - «прилаштований декор» (паралельне співставлення, точкове оздоблення), «епідермальний», «аплікаційні» поверхневі образи, при якому загальне враження простору майже дорівнює сумі окремих об'єктів;

- вищій тип синтезу - «ансамблевий» тип синтезу мистецтв і дизайну предметно-просторового середовища, який розуміється в китайському мистецтвознавстві як колективне звучання або просторовий «спів-концерт», як принцип «просторовий ритм – контрапункт», що закладає теоретичний фундамент для ансамблевих (координаційних) рішень. Просторовий ансамбль вибудовує «багатоголосий» культурний простір. акцентуючи «контрапункт – відлуння - доповнення» між різними видами мистецтва в часово-просторовому вимірі;

- «органічний» (симбіотичний тип) - спосіб художньо-просторової інтеграції представляється як органічне злиття/гібридність. Запропонована китайськими теоретиками дизайну триєдина модель «структура – медіа – інтеракція» підкреслює необхідність глибокого міждисциплінарного проникнення. У симбіотичному типі синтезу структура, медіа й інтерактивність глибоко взаємо проникають і між художніми об'єктами відбувається своєрідна «хімічна реакція», що народжує нерозривні синтетичні форми. В результаті органічного синтезу відбувається органічне поєднання взаємодіючих компонентів, що зумовлює народження нової якості складної єдності.

3. В дослідженні показано, що в контексті еволюційного розвитку китайської архітектури, мистецтва та дизайну ці три типи синтезу («прилаштований – ансамблевий – симбіотичний») відображають еволюцію

синтезу мистецтв – від поверхневого полі-стилістичного декору (багатожанрового художнього наповнення інтер'єру) через логіку архітектурно-художнього ансамблю до глибинних органічно-синтетичних перетворень формоутворюючих компонентів інтер'єру, що кардинально змінює інноваційний потенціал дизайну предметно-просторового середовища життєдіяльності.

4. Дослідженням визначено, що для формування предметно-просторового середовища пам'яток архітектури Китаю є характерними два типи синтезу: «прилаштований декор» (переважно розповсюджений) та «ансамблевий» тип синтезу мистецтв і архітектури у формуванні традиційних китайських житлових і громадських інтер'єрів.

Для формування сучасних інтер'єрів (кін. XX ст. – перша чверть XXI ст.) притаманні: «ансамблевий» та «симбіотичний» типи синтезу сучасного китайського пейзажного мистецтва та дизайну предметно-просторового середовища. Ансамблевий синтез мистецтв у формоутворенні сучасних інтер'єрів у порівнянні з історичними зразками, які перенасичені скупченням комбінацій з різноманітних архітектурно-художніх форм (огороджувальних стін- решіток, вертикальних опор, балок, стель-кесонів, ширм, меблів, світильників, килимів, творів пейзажного мистецтва), відрізняється лаконізмом художньо-дизайнерських засобів формоутворення середовища (мінімалізмом).

Вивчений матеріал довів, що китайські пейзажні зображення, які використовувались у стародавніх інтер'єрах, та сучасні графічні пейзажні композиції в дизайні предметно-просторового середовища, майже ідентичні в рамках сталості графічної мови і ступеню стилізації зображувальних форм природи, що дозволяє їм органічно «вписуватись» (інтегрувати) в сучасний інтер'єр без втрати стильової цілісності середовища.

5. В результаті візуальних натурних спостережень з фотофіксацією та аналізу об'ємно-просторової структури інтер'єрів історичних пам'яток архітектури та сучасних будівель житлового і громадського призначення (резиденції, музеї, театри, бібліотеки, готелі, ресторани) та їх предметного наповнення (твори монументально-декоративного мистецтва, панно, картини, меблі, екрани-ширми, світильники, посуд, текстиль) були визначені жанри традиційного китайського пейзажного мистецтва, які постійно використовувались в інтер'єрних просторах протягом історичних періодів правління кількох династій і зараз застосовуються в сучасних інтер'єрах; виявлена тематика пейзажних зображень; технології виконання китайського пейзажного живопису на відповідних матеріалах (порцеляні, шовку, склі).

6. В результаті проведеного аналізу багатоаспектної функціональної ролі китайського живописного мистецтва у формуванні дизайну сучасних культурних просторів громадських будівель були визначені та систематизовані поліфункціональні цілі китайського живописного мистецтва, інтегрованого в середовище сучасних громадських просторів, які реалізуються:

- у формуванні художнього образу, тематичної атмосфери та художньо-проектного образу дизайну предметно-просторового середовища;
- у передачі (трансляції) та поширенні духу китайської культури;
- у підвищенні художніх і культурних функцій сучасних внутрішніх громадських культурних просторів;
- в естетичному вихованні суспільства в контексті просування відмінної традиційної китайської культури;

- у передачі специфічної інформації з метою посилення естетичних здібностей широкої громадськості, як канал для спілкування, навчання або розважальних заходів та громадського культурного обміну;

- у прояві пропагандистської функції.

7. Результатом даного дослідження є визначені композиційні прийоми інтеграції творів китайського пейзажного мистецтва (монументально-декоративних розписів, панно, картин, предметів прикладного мистецтва) в сучасний інтер'єрний простір (за місцем їх розміщення):

- точковий (акцентний, домінантний) - розміщення пейзажного панно у значеннєвому (сюжетно-композиційному) центрі простору;
- розміщення пейзажного розпису на торцевій стіні (у візуальному фокусі на осі симетрії простору), підкреслювання осі симетрії стіни та простору інтер'єру;
- розміщення групи пейзажних картин на боковій стіні, що створює перенесення візуального фокусу тяжіння уваги користувачів у несиметричному за структурою внутрішньому просторі;
- панорамний - по периметру огорожувальних стін;
- настінний (анфіладний) - розташування метричних рядів пейзажних картин вздовж стін коридорів, які утворюють візуальне розширення вузького лінійного простору;
- розміщення пейзажної композиції на стіні, що межує з скляною огорожею інтер'єру, утворюючи зорову ілюзію «перетікання» внутрішнього простору у природне середовище;
- фризний - розміщення пейзажних елементів на балках під стелею приміщень;
- стельовий - презентація розпису з пейзажними мотивами на стелі;
- порталний - розміщення пейзажних розписів над проходами та дверима;
- килимовий - на підлозі;
- предметний - на предметному наповненні інтер'єру (посуді, меблях, світильниках, текстилі, аксесуарах).

Включення пейзажного розпису у предметно-просторове середовище має відбуватися на умовах супідрядності з морфологією існуючого предметного наповнення, з стилізованим графічним декором огорожувальних конструкцій інтер'єру та його кольоровим рішенням, а також настінне панно може виступати оптимальним фоном для центрального об'єкту інтер'єрного простору. Формами реалізації творчого задуму в рамках інтеграційної концепції є синтез, діалог, полілог (поліфонія).

8. За результатами нашого дослідження були визначені та систематизовані інноваційні методи й композиційні прийоми для інтеграції традиційного китайського живопису тушшю (шуймо) у сучасний інтер'єр. Ці прийоми допомагають створити унікальний стиль простору: ▪ прийом «охоплення» периметру інтер'єру. Він полягає у створенні ефекту «гіпермонументальності» за допомогою великомасштабних фрагментів розпису. Зображення, які займають усю висоту стін, мають виразні сліди пензля, що підкреслює їхню текстуру та масштаб; ▪ створення візуальних «проривів», просторової «порожнечі» у розпису завдяки світлотональному контрасту темних «штрихів» і білого «тла» стіни, загального світлого простору інтер'єру; ▪ застосування прийому «проекції» графічного ахроматичного зображення рослинного мотиву на площини стін та конструкцію сходин; ▪ включення «живописного розпису» у форми меблів.

Модернізовані, завдяки різним композиційним прийомам трансформації (перетворення), зразки традиційного китайського пейзажного живопису у сукупності з ієрогліфікою, яка також стала застосовуватися у різноманітних трансформованих варіаціях, суттєво змінили існуючі підходи до формування сучасного дизайну предметно-просторового середовища та його художньо-проектний образ.

9. В дослідженні показано особливості формування дизайну сучасного предметно-просторового середовища громадських будівель Китаю засобами органічного синтезу (органічного злиття/гібридизації) за триєдиною моделлю «структура – медіа – інтеракція» та симбіотичним наративом «регіон – цифрові технології – мистецтво». В даному типі синтезу відбувається кардинальна зміна формоутворюючих компонентів, які (замість матеріалізованих художньо-проектних образів, притаманних традиційним китайським інтер'єрам минулих епох), створюють абсолютно інноваційні асоціативні «нематеріальні» образні рішення середовища, в якому «пейзажне мистецтво» (як предметне наповнення інтер'єру) не використовується, залишаються тільки натяки та певні асоціації з формами природного пейзажу, які переформовуються у структурні високотехнологічні архітектурно-дизайнерські компоненти у сукупності з світло-кольоровими динамічними проєкціями.

10. Результати дисертаційної роботи, які розкривають широкі можливості синтезу традиційного китайського пейзажного мистецтва і дизайну предметно-просторового середовища, є підґрунтям для подальшого розвитку теорії та практики середовищного дизайну, для пошуку сучасних прийомів інтерпретації національної спадщини у формуванні сучасного середовища життєдіяльності людини в контексті антиглобалізаційних тенденцій і збереження та сталості етнокультурної ідентичності.

Сучасні типи синтезу дозволять досягти непередбачених рішень у формуванні багатомірних художньо-дизайнерських образів, які будуть створені синтезуванням інноваційних технологій в галузях: мистецтва, архітектури та дизайну.

11. Подальші перспективні розвідки за даною дисертаційною темою, що носить міждисциплінарний характер, мають бути зосереджені на дослідженні інноваційних програм штучного інтелекту як додаткового

інструментарію в галузі дизайн-діяльності, здатного генерувати візуальні художньо-проектні образи предметно-просторового середовища майбутнього з залученням історико-культурних або сучасних стильових трендів в контексті нових наукових, культурних і проектних парадигм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архітектура. Короткий словник-довідник. За заг. ред. А.П. Мардера. Ансамбль в архітектурі. Мардер А.П., Євреїнов Ю.М., Пламєницька О.А. К. Будівельник. 1995. 335 с. іл. С. 18.
2. Бачинська О.В. Нові напрямки синтезу мистецтв: архітектури і скульптури. *Матеріали VI Всеукраїнської наукової конференції: Сучасна архітектурна освіта: Архітектура: образ, естетика, емоційний контекст*. К.: КНУБА, 2015. С. 29-31.
3. Бондаренко І.В., Бондаренко Б.К. Полістилістика як проектний метод у середовищному дизайні України (на прикладі Харківського регіону). *Актуальні питання гуманітарних наук: збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 33. Т. 1. 380 с. С. 14-20. DOI: 10.24919/2308-4863.1/33.215696/
4. Босий І.М., Брижаченко Н.С. Концепція інтерактивності в дизайні предметного наповнення середовища життєдіяльності людини. *The 11th International youth conference «Perspectives of science and education»* (August 2, 2019) SLOVO\WORD, New York, USA. 2019. С. 312-323.
5. Брижаченко Н.С., Босий І.М. Формування інтерактивного предметно-просторового середовища. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство: зб. наук. пр.* Харків : ХДАДМ, 2015. № 5. С. 4-12.
6. Брижаченко Н.С., Мироненко Н.Г., Верховодова Я.О. Принципи реалізації стратегії інфотейменту у просторі сучасного інтерактивного

- музею. *Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. № 41. Т. 1. С. 55-61.
7. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України.* 2022. Вип. 77. С. 73-81.
 8. Ван В. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця ХІХ – ХХ ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2020. Вип 29. № 5. С. 66-74.
 9. Ван В., Тарасов В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Х.: ХДАДМ. 2022. № 1. С. 107-116.
 10. Ван Вейке, Тарасов В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2023. № 50. С.54-67. DOI:10.37131/2524-0943-2023-50-1-8
 11. Ван Вейке. Зображальні художні принципи в китайському образотворчому мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Дис....докт філософії за спец. 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Х. : ХДАДМ, 2024. 210 с.
 12. Ван Мінь. Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика.

- Дис....доктора філософії (Ph.D) за спец. 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Х.: ХДАДМ, 2021. 339 с.
13. Гао Сяотянь. Принципи морфологічної ієрархічності в традиційній зображальній сфері Китаю. *II International Scientific and Throiettiat Conference «Features of the development of modern science in the pandemic's era»*. (July 15, 2022). Berlin, Germany. Collection of scientific papers «SCIENTIA». 2022. Vol. 2. P. 118-119. DOI: 10'36074lscientia15.07.2022.
 14. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе / Пер. з англ. К.: Дух і Літера, 2001. 542 с.
 15. Голобородько В.М., Лесняк В.І. Соціоекологічні аспекти графічного дизайну. Фактор впливовості візуальної мови. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.*. Х.: ХДАДМ, 2019. № 2. С.13-23.
 16. Голобородько В.М., Бойчук О.В., Опалєв М.Л., Сбітнєва Н.Ф. Дизайн і ергономіка: українсько-англійський термінологічний словник. Харків: ХДАДМ, 2021. 240 с.
 17. Горбатенко Л.П. Асоціативно-образні колірні композиції як самостійний напрям нефігуративного образотворчого мистецтва. АРТ- платформа, 2021 Вип.3. Науковий альманах. К.: 2021. С. 361-370.
 18. Горбатенко Л.П. Принципи побудови асоціативно-образних колірних композицій. АРТ- платформа, 2020. Вип.1. Науковий альманах. К.: КМА, 2020. С. 238-248.
 19. Демешонок Д.В. Дослідження якості візуального сприйняття об'єктів середовища інтер'єру. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Зб наук. праць*. Х.: ХДАДМ, №2, 2017. С. 18-22.

20. Дизайн: Словник-довідник. Ін-тут проблем сучасн. мист-ва НАМ України: За ред. М.І. Яковлева; Упоряд.: Ю.О. Іванченко, О.І. Ваврик, О.Г. Бросаліна та ін.; Редкол.: В.Д. Сидоренко (голова), І.Д. Безгін та ін. К.: Фенікс, 2010. 384 с.
21. Діне Ч. Авторський стиль в декоративному живопису Китаю на сучасному етапі (на прикладі творчості Дін Шаогуана). *Art and Design*, К. 2023. № 4(24). С.102-111. DOI: 10.30857/26170272.2023.4.9.
22. Діне Ч. Китайський декоративний живопис: морфологічне визначення поняття. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність: збірник наукових матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції* (14 квітня 2022 р. м. Харків). Х.: ХДАДМ, 2022. С. 122–124.
23. Діне Ч. Формування канонічних декоративних зображень у живописі Китаю. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції* (07–08 вересня 2022 р.). ХНТУ. За ред. А. А. Білик. Херсон : ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. С.96-99.
24. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Китайське живописне мистецтво як комунікаційна стратегія культурної індустрії. *Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Інституту сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України «XXIV Сходознавчі читання А. Кримського»* (21 грудня 2021 р.). К.: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 372 с. ISBN 978-066-992-707-1
25. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Колір як знак та його історичні змісти в китайському мистецтві. *Зб. наук. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові*

- мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»* (14 квітня 2022 р.). Х.: ХДАДМ. 2022. 136 с. С. 43-44.
26. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Композиційні прийоми трансформації традиційного китайського розпису тушшю у формуванні дизайну архітектурно-мистецького простору інтер'єру. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип.77. Том 2. С. 55-62.
27. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Мистецтво китайського живопису у формоутворенні інтер'єрів резиденцій Династії Цін. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Видавничий дім «Гельветика». Вип. № 4. 2024. С. 22-27. DOI:10.32782/uad.2024.4.3
28. Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є. Поліфункціональність китайського живопису в дизайні інтер'єрних громадських культурних просторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип.76. Т.1. С. 123-128.
29. Жовква О.І. Особливості синтезу мистецтв в архітектурі та дизайні. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. К.: КНУБА. 2023. Вип. 65. С. 59-70. DOI: 10.32347/2077-3455.2023.65.59-70.
30. Ігнат'єва Н.В. Структура та функції колористики предметно-просторового середовища (регіональні особливості): дис. канд. арх.: 18.00.01. Х.: ХДТУБА. 2002. 204 с.
31. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ: Art Huss, 2022. 96 с.

32. Кащенко О.В. Формоутворення в дизайні та архітектурі на основі моделювання біопрототипів: автореф. дис. ... док. техн. наук: 050103.. К.: КНУБА. 2013. 40 с.
33. Коваль Л.М. Детермінанти впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на світлове середовище в контексті його дизайну. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. Розділ IV. Дизайн як культурна практика. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2023. Випуск 46. С. 261–265 . DOI: 10.35619/ucpmk.v46i.706
34. Коваль Л.М. Застосування проєктних технологій у підготовці майбутніх фахівців з дизайну. *Вісник науки та освіти*. К. 2024. № 2(20) С. 778-788. DOI: 10.52058/2786-6165-2024-2(20)-778-788
35. Коваль Л.М. Методика концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. Розділ IV. Дизайн як культурна практика. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2025. Вип. 50. С. 443–450 . DOI: 10.35619/ucpmk.50.998
36. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. № 1. С. 137-143.
37. Кравець В.Й. Колористичне формоутворення в архітектурі. Х.: «Вища школа», 1987. 132 с.
38. Лагода О.М. Естетичний дискурс дизайну: проблематизація, маніфестація, репрезентація *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*

- державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 40. С.51-56. DOI: 10.24919/2308-4863/40-2-8
39. Лай Юеге. Образ і символ квітки у мистецтві Китаю та Європи. Дис. на здоб. наук.ступ. доктора філософії за спец. 023 — образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса. 2020. 198 с.
 40. Легенький Ю. Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Монографія. Київ-Переяслав-Ніжин: Видавець Лисенко М.М. 2023. 383 с.
 41. Несен І. І. Синтез мистецтв: навч. посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 120 с.
 42. Одрехівський Р. В. Синтез мистецтв у дизайні просторово-предметного середовища міста. Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах. Матеріали міжнародної наукової конференції. Київ. 2020. С.41-43.
 43. Оленіна О., Проценко О., Пічугіна Ю. Статус мистецтва в сучасному цифровому просторі. *Культура України: зб. наук. праць*. Х.: ХДАК, 2022. Вип. 78. С 18-30.
 44. Оленіна О., Чирва А. Художньо-науковий експеримент у системі сучасних мистецьких практик. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 55–60. DOI: 10.31500/1992-5514.16(2).2020.217744
 45. Ремізова О.І. Логічні структури композиційної мови архітектури. Автореф. дис... докт. арх. 18.00.01. Теорія арх., реставр. пам'яток арх. Х. ХНУБА. 2013. 34 с.

46. Сагалович А.А. Втрата унікальності в мистецтві під впливом світової глобалізації. *I International Scientific and Practical Conference «Modern Scientific trends and Standarts»* (October 11-12, 2021). Santa Rosa, Argentina. 2021. P. 28-31.
47. Соколюк Л., Стешенко С. Монументально-декоративний розпис в храмах Харківщини доби модерну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 73-86.
48. Сошинський О.І. Симбіоз архітектури і дизайну у нових типах торговельних комплексів (зарубіжний досвід). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Х.: ХДАДМ, 2006. № 5. С. 57-62.
49. Сучасна архітектурна освіта. *Матеріали XI Всеукраїнської наукової конференції «Синтез мистецтв і гармонізація архітектурного простору»* (21 листопада 2019 р.). К.: КНУБА, 2020. 216 с.
50. Тимофієнко В. І. Ансамбль. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва; Головкивархітектура, 2002. С. 28.
51. Тимофієнко В.І. Архітектура стародавнього Китаю. Історія архітектури Стародавнього світу: Підручник для вузів. К.: Наукова думка, 2006. 512 с.
52. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Національна традиція як підґрунтя розвитку архітектури Китаю. *Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика»* (16–17 листопада 2022 р.). Х.: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022. С.173.
53. Чернявський В.Г., Кузнецова І.О., Кара-Васильєва Т.В., Чегусова З.А. Синтез мистецтв: Навчальний посібник. К.: НАУ, 2012. 320 с.

54. Чжаохуй Ван. Дизайн експозиційного простору сучасних художніх музеїв Китаю. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. за спец. 17.00.07. Х.: ХДАДМ. 2019. 254 с.
55. Чжен Л., Чжан Вейдун, Гао Сючен. Естетичні переваги у просторовій композиції традиційного китайського живопису. *Perception*, 2015, 44(5). С. 556–568.
56. Штирбул В.Ю. Творча концепція Гезамткунстверка Р. Вагнера як мистецтва, що моделює дійсність. *Культура і сучасність*. 2023. Т. 25, № 2, С. 44-49. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2023.293743
57. Яковлев О.В. Семіотика як методологія дослідження культурного простору України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: НАКККиМ. 2015. № 2. С. 71-75
58. Bondarenko I., Tarasov V., Severyn V., Yermakova T. The Syntax and Semantics of Modelling Exhibition Spaces: A Case Study of the Hryhorii Skovoroda National Literary and Memorial Museum, Ukraine. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 2023. Vol. 3. P. 5-23.
59. Bondarenko I., Xingyi HE. Hotels in objects of adaptive architecture: design as a means of transferring the image of the past. *Architecture Civil Engineering Environment*. 2021. Issue 1. P. 5-14. DOI:10.21307/ACEE-2021-00
60. Bondarenko I., Zhaohui Wang, I. Ieremenko, K. Bondarenko Architecture design museum Wang Shu Kengo Kuma culture tradition regional features *Architecture Civil Engineering Environment* 2020. Vol. 13. Issue 2. P.17-26 DOI: 10.21307/ACEE - 2020 – 014.
61. Brown S., Dissanayake E. The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». *Frontiers of sociology*. 2018. Vol. 3. P. 1–11.

62. Dine Ch. Author's style in Chinese decorative painting at the present stage (based on the works of Ding Shaoguan). *Art and Design*, No. 4, 2023. pp. 102-111.
63. Frampton K. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*; edited by Foster H. Washington: Bay press, 1983. 159 p.
64. Gropius, W. Scope of total architecture. Collier Books. New York, N.Y., 1962. 158 p.
65. Kaesz Gyula. Ismerjük meg a butorstilusokat. Gondolat Kiado. Akademiai Kiado. Budapest. 1979. P. 36-39. ISBN 963 05 2827 4.
66. Lahoda O.M. Theoretic al Dimension of Modern Designer s' Conceptual Forms of Creativity. *Culture and Arts in the Modern World*. 2024. P. 94–107. DOI: 10.31866/2410-1915.25.2024.312606
67. Lin Hai, Wu Jianfeng. Культурна спадщина та мистецькі традиції давньокитайського дизайну інтер'єру. *Furniture and Interior Decoration*, 2001 (03): 52-54. DOI:10.16771/j.cnki.cn43-1247/ts.2001.03.013.
68. Ping Ye, Jie He. Enhancing Digital Chinese Painting in Interior Design with Deep Learning and Virtual Reality. *Computer-Aided Design and Applications*, 2024, Vol. 21(16). P. 163–177.
69. Rudolf M. Bisanz. The romantic synthesis of the arts: Nineteenth-century German theories on a universal art, *Konsthistorisk tidskrift. Journal of Art History*, 1975. P. 1-2, P. 38-46. DOI: 10.1080/00233607508603857
70. Sokolyuk, L., Kasianenko, K., Bilozub, L., Chursin, O., & Shaulis, K. (2022). Development of the art market in Ukraine: towards the competitiveness of Ukrainian artists under the conditions of informatization of society. *Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11, issue 53. P. 9-15.

71. Stoškus K. Synthesis of Arts: Conceptions, Forms, and Meaning. *Problemos*, 1983. 30, P. 28-46. DOI: 10.15388/Problemos.1983.30.6430
72. Tarasov V., Wang W. Composition as a system of imagery principles in modern chinese painting. *Art in the Focus of Theoretical Studies: Eastern Ukraine* / ed. by Prof. Z. Alfiorova. Kharkiv: KSADA, 2022, P. 79-92. ISBN 978-966-8106-96-5
73. The Application of the «Beauty of Artistic Conception» in Chinese Painting in Interior Space Design. *Pacific International Journal*, 2023, 6(3): 84-91.
74. Yan Tan. The Application of «Aesthetic Concept» in Chinese Painting in Interior Space Design. *Pacific International Journal*, 2023, 6(3). P. 84-91.
75. Yasser J. The Variation Form and Synthesis of Arts. *The Journal of Aesthetics and ArtCriticism*. 1956 Vol. 14, Issue 3. P. 318–323. DOI: 10.2307/427048
76. Ye P, He J. Enhancing Digital Chinese Painting in Interior Design with Deep Learning and Virtual Reality. *Computer-Aided Design and Applications*, 2024, 21(16): 163-177.
77. Zeyu Ren, Tregub Nataliia. Implementation of Chinese Painting and Calligraphy in the Cultural space of Ukraine. 2 International Scientific and Practical Conference «Innovations in Architecture, Design and Art». Ukraine, Kyiv, National Academy of Fine Arts and Architecture, 25-26 may, 2023. P. 275-277.
78. Zheng L, Weidong Z, Xuchen G. Aesthetic preference in the spatial composition of traditional Chinese paintings. *Perception*, 2015, 44(5). P. 556-568.

Видання китайською та корейською мовами:

79. [日]关野贞.中国古代建筑与艺术[M].北京:中国画报出版社,2017:472页. [[Японія] Ганя Сада. Стародавня китайська архітектура та мистецтво. Монографія. Пекін: Видавнича компанія Китайської малярської газети, 2017: 472 с].
80. [英] 克莱夫·贝尔. 艺术[M]. 马钟元, 周金环译. 北京: 中国文联出版社, 2015: 125. [Клайв Белл. Мистецтво. Переклад Ма Чжун'юаня та Чжоу Цзіньхуаня. Пекін: Видавництво Китайської федерації літературних та мистецьких кіл. 2015. 125 с.].
81. 万蔚.谈谈中国古代纹样在现代室内设计中的运用[J].现代装饰(理论), 2014, 14(11): 42. [Вань Вей . Про застосування давньокитайських орнаментальних мотивів у сучасному дизайні інтер'єру. Сучасне оздоблення (теорія), 2014, 14(11): 42].
82. 付玉峰.浅议水墨画风格在现代建筑设计中的应用[J].建筑经济, 2021, (08): 105-106. [Фу Юйфен. Стислий аналіз застосування стилю тушевого живопису в сучасній архітектурній практиці. Економіка будівництва. 2021, (08). С. 105-106].
83. 令狐彪. 形象·符号·语言—中国画艺术语言初探. 美术 1985. [Лінху Бяо. Зображення, Символ, Мова – Попереднє дослідження художньої мови китайського живопису. 1985.].
84. 任泽雨.“一带一路”视阈下中华优秀传统文化海外传播的策略研究[J]. 中共济南市委党校学报, 2019 (06):64-68. [Жень Цзеюй. Стратегічне дослідження поширення за кордоном чудової традиційної культури Китаю в рамках ініціативи «Один пояс і один шлях» [J]. Журнал

- партійної школи міського комітету Комуністичної партії Китаю в Цзінані. 2019 (06). С. 64-68].
85. 任泽雨.中国绘画艺术在现代室内公共文化空间中的功能研究[J].石家庄学院学报, 2024, (04):82-87. [Рен Цзею. Дослідження функції китайського живопису в сучасному закритому громадському культурному просторі [J]. Журнал Шицзячжуанського університету. 2024 (04). С. 82-87].
86. 任泽雨.水墨元素在现代室内陈设艺术中的应用性研究[J].吉林艺术学院学报, 2023, 42(1): 85-90. [Жень Цзеюй. Застосування елементів чорнила та мийки у сучасному внутрішньому декоруванні мистецтва. *Журнал художнього коледжу Джілін*. 2023. 42(1). С. 85-90].
87. 任泽雨.水墨元素在现代室内空间设计中的功能性研究[J].新疆艺术学院学报, 2023 (04):47-56. [Жень Цзеюй. Функціональні аспекти тушевих елементів у сучасному дизайні інтер'єрних просторів. *Науковий вісник Сіньцзянської академії мистецтв*, 2023 (04). С.47-56].
88. 任泽雨.水墨元素在现代室内陈设艺术中的应用性研究[J].吉林艺术学院学报, 2023, (01): 85-90. [Жень Цзеюй. Прикладне дослідження тушевих елементів у сучасному художньому оформленні інтер'єрів. *Науковий вісник Цзілінської академії мистецтв*, 2023 (01). С. 85-90].
89. 任潔瑜. 中國畫在現代公共文化空間中的功能性研究. 石家莊大學學 2024 (04): 82-87 [Жень Цзеюй. Дослідження функціональності китайського живопису в сучасних публічних культурних просторах. *Науковий вісник Університету Шицзячжуана*, 2024 (04). С. 82-87].
90. 任潔瑜.「一帶一路」視域下中華優秀傳統文化海外傳播策略研究.濟南市委黨校學報, 2019 年第 6 期, 第 64-68 頁 [Жень Цзеюй. Стратегічне дослідження поширення за кордоном відмінної

- китайської традиційної культури з точки зору «Один пояс, один шлях». *Журнал партійної школи Цзінаньського муніципального комітету*, 2019. №6. С. 64-68].
91. 何杰.通过深度学习和虚拟现实提升室内设计中的数字中国画[J].计算机辅助设计与应用, 2024, 21(16): 163-177. [Хе Дж. Покращення цифрового китайського живопису в інтер'єрному дизайні за допомогою глибинного навчання та віртуальної реальності. *Computer-Aided Design and Applications*. 2024. 21(16). С.163–177].
92. 何炳钦.现代环境陶艺设计[J].中国陶瓷, 2007, (12): 79-80. [Хе Бінцінь. Сучасний екологічний керамічний художній дизайн. *Китайська кераміка*. 2007 (12). С. 79-80].
93. 侯幼彬,李婉贞.中国古代建筑历史图说[M].北京:中国建筑工程出版社,2002:221 页. [Хоу Юобінь, Лі Ваньчжень. Ілюстрована історія стародавньої китайської архітектури. Монографія. Пекін: Видавнича компанія китайської будівельної промисловості. 2002. 221 с.].
94. 冯先铭.中国陶瓷史[M].北京:文物出版社, 1982: 462. [Фен Сяньмін. Історія китайської кераміки. Монографія. Пекін: Видавництво культурних реліквій. 1982. 462 с.].
95. 冯敏.浅谈中国绘画艺术在室内装饰设计中的运用[J]. 明日风尚, 2020, (05): 9-10. [Фен Мін. Стисле обговорення використання китайського живопису в дизайні інтер'єрного декору. *Стиль завтрашнього дня*. 2020, (05). С. 9-10].
96. 刘付秋月.中国传统水墨元素在室内空间设计中的应用研究[J].大观, 2023, (07): 69-71. [Лю Фуцююе. Дослідження застосування традиційних китайських тушевих елементів у дизайні інтер'єрних просторів. *Дагуань*. 2023, (07). С. 69-71].

97. 刘怡果. 中国画构图样式与审美内涵. 文艺研究.2007 (9):163-165 [Лю Іго. Стиль композиції китайського живопису та естетична конотація. *Літературні та мистецькі дослідження*. 2007. № 9. С. 163–165].
98. 刘晓林,高佳.水墨艺术表现形式在室内设计中的应用[J].西部皮革,2020,(16): 38-39. [Лю Сяолінь, Гао Цзя. Застосування художніх засобів тушевого мистецтва в інтер'єрному дизайні. Шкіряні вироби Заходу. 2020, (16). С. 38-39].
99. 匡江潮.室内设计中的水墨情怀与表达[J].大观,2020,(01): 54-55. [Куан Цзянчао. Естетика тушевого живопису та її вираження в інтер'єрному дизайні. Дагуань. 2020. (01). С. 54-55].
100. 单士元.故宫营造[M].北京:中华书局, 2015: 277 页. [Шань Ши Юань. Будівництво імператорського палацу. Пекін: Чжунхуа Шуджі. 2015. 277 с.].
101. 叶华. 论中国画的用笔. 美术观察.. 2016 № 3: 84-87. [Є Хуа. Про використання пензля в китайському живописі. Спостереження за мистецтвом. 2016. №3. С. 84–87].
102. 吴良镛.广义建筑学[M].北京:清华大学出版社, 2011: 203 页. [У Ляньюн. Широка архітектоніка. Монографія. Пекін: Видавництво Цінхуа. 2011. 203 с.].
103. 周前程.从中国传统文化看室内设计情感的表达[J].科技展望, 2016, 26(03): 231-232. [Чжоу Цяньчен. Вираження емоцій в дизайні інтер'єру з точки зору китайської традиційної культури. Науково-технічний огляд. 2016, 26(03). С. 231-232].
104. 周耀,王美丹.论屏风在中国古代室内中的作用[J].家具与室内装饰, 2019, 25(06): 116-117. [Чжоу Яо, Ван Мейдан. Про роль ширм у

- стародавніх китайських інтер'єрах. Меблі та інтер'єрний декор, 2019, 25(06). С. 116-117. DOI:10.16771/j.cn43-1247/ts.2019.06.029].
105. 周辉鹰. 浅谈中国画的特点与艺术规律. 湖北师范学院学报: 哲学社会科学版 .2001. No 21(2): 10–13 [Чжоу Хуейін. Говорячи про характеристики та художні правила китайського живопису. 2001. No 21(2). С.10–13.].
106. 唐仕平. 明清陶瓷纹样对现代室内设计的影响 [J]. 陶瓷科学与艺术, 2023, 57(06): 38-40. [Тан Шипінг. Вплив керамічних візерунків епохи Мін та Цін на сучасний дизайн інтер'єрів. Керамічна наука та мистецтво. 2023, 57(06). С. 38-40].
107. 姚晶淇. 中国传统水墨元素在当代室内设计中的传承与应用[J]. 建材发展导向, 2019, (04): 69-71. [Яо Цзінці. Спадкоємність та застосування традиційних китайських тушевих елементів у сучасному інтер'єрному дизайні. Напрямки розвитку будматеріалів. 2019, (04). С. 69-71].
108. 姜文昊. 绘画艺术与室内环境艺术设计的融合[J]. 居舍, 2023,(17): 14-164. [Цзян Веньхао. Поєднання живопису та мистецтва дизайну інтер'єрного середовища. Житло, 2023, (17). С. 14-164].
109. 宋晓. 浅谈中国画构图的形式美. 大众文艺. 2012. [Сун Сао. Розмова про формальну красу композиції китайського живопису. 2012].
110. 张晓梅. 传统书画形制与室内空间关系研究[J]. 美术大观, 2010, 16(08): 214-215. [Чжан Сяомей. Дослідження взаємозв'язку між традиційними формами живопису і каліграфії та інтер'єрним простором. Мейшу Дагуань. 2010, 16(08). С. 214–215].
111. 彭一刚. 建筑空间组合论[M]. 北京: 中国建筑工程工业出版社, 2008: 402 页. [Пен Їган. Композиція архітектурного простору. Монографія. Пекін: Китайське будівельне промислове видавництво. 2008. 402 с.].

112. 徐卫.论材料与中国画的创新. 南京艺术学院学报: 美术与设计版. 1993
No 3: 12-15. [Сюй Вей. Про матеріали та інновації китайського
живопису. 1993. № 3. С.12–15.].
113. 徐芳, & 张华静. 形式和空间: 现代中国画构图的特征及法则. 广西师范
大学学报: 哲学社 会科学版.2011. No 47(3) 34–37 [Сюй Фан та Чжан
Хуацзін.. Форма і простір: характеристики та правила композиції
сучасного китайського живопису. *Журнал Гуансійського
педагогічного університету* (видання з філософії та соціальних
наук).2011. №47(3). С. 34–37].
114. 思山.中国书画元素在室内装饰中的应用[J].中国建材科技, 2017, (05):
165-166. [Чжао Сішань. Застосування елементів китайської каліграфії
та живопису в інтер'єрному декоруванні. Наука та технології
будівельних матеріалів Китаю. 2017, (05). С.165-166].
115. 方晓风.再论装饰[J].装饰,2020,39(12):12-17 页. [Фан Сяофен. «Ще раз
про декор». Декор. 2020, 39 (12). С. 12–17].
116. 曹文梁,曹家轩.书法与绘画艺术在中式室内设计中的文化传承与创新
呈现[J].艺术大观, 2024, (35): 25-27. [Цао Веньлян, Цао Цзясюань.
Культурна спадщина та інновації каліграфії та живопису в
китайському інтер'єрному дизайні. Великий огляд мистецтва. 2024,
(35). С. 25-27].
117. 曾莉, 周慧慧, 龚政.情感治理视角下的城市社区公共文化空间再造
——基于上海市天平社区的实地调查[J].中国行政管理, 2020, 42(1) :
46-52. [Цзен Лі, Чжоу Хуйхуй, Гун Женг. Реконструкція громадського
культурного простору міської громади з точки зору емоційного
управління – на основі польового дослідження громади Тяньпін в
Шанхаї. Китайське адміністративне управління. 2020, 42(1). С. 46-52].

118. 朱圳基.浅谈水墨艺术对现代室内设计的影响[J].景德镇学院学报, 2015, (06): 89-92. [Чжу Чженьцзі. Неглибокий аналіз впливу мистецтва тушевого живопису на сучасний інтер'єрний дизайн. Видання Цзіндечженьського університету. 2015, (06). С. 89-92].
119. 朱明. «师法自然» 对当代室内设计的影响——由苏州园林得到的启示 . 大众文艺: 学术版 2011. No 21: 76-77 [Чжу Мін. Вплив «навчання у природи» на сучасний дизайн інтер'єру — натхнення від садів Сучжоу. Популярна література та мистецтво: академічне видання. 2011. No 21. С. 76–77]
120. 朱晓军.水墨丹青在现代室内设计中的艺术融合与创新研究[J].艺术品鉴, 2024, (06): 93-96. [Чжу Сяоцзюнь. Художнє поєднання та інновації тушевого живопису в сучасному інтер'єрному дизайні. Аналіз мистецтва. 2024, (06). С. 93-96].
121. 李乾朗.穿墙透壁：剖视中国经典古建筑[M].北京:北京日报出版社, 2024: 544 页 [Лі Цяньлан. Проходячи крізь стіни: розгляд класичної китайської архітектури. Монографія. Пекін: Видавнича компанія Пекінської щоденної газети. 2024. 544 с.].
122. 李占成. «艺法自然» 是中国画发展的艺术规律. 青少年日记 (教育教学研究).2012. [Лі Чжанчен. «Художній підхід до природи» — мистецька закономірність розвитку китайського живопису. Дослідження з питань освіти та викладання). китайського живопису.2012].
123. 李如冰.视觉传达的造型要素与创意应用.北京：中国原子能出版社, 2018：53. [Лі Рубін. Елементи та творчі застосування візуального комунікативного мистецтва. Монографія. Пекін: Китайський атомний енергетичний прес. 2018. 53 с.].

124. 李峰. 中国画构图法则. 广西美术出版社.2005 [Лін Фен. Правила композиції китайського живопису. 2005].
125. 李泽厚.美的历程[M].北京：文物出版社， 1981：217. [Лі Цзехоу. Історичний шлях краси. Монографія. Пекін: Видавництво культурних реліквій. 1981. 217 с.].
126. 李群. 以多样统一艺术规律指导中国画创新. 诗潮.2014 №11:109-111 [Лі Цюнь. Керівництво інноваціями китайського живопису з різноманітними художніми правилами. 2014. №11. С. 109–111.].
127. 李泽厚.美的历程[M].北京：文物出版社， 1981：217. [Лі Цзехоу. Історичний шлях краси. Монографія. Пекін: Видавництво культурних реліквій. 1981. 217 с.].
128. 李芸杉,胡玉康.中国传统元素在现代设计中的应用[J].宿州教育学院学报 ,2018,21(04):17-19. [Лі Юньшань, Ху Юкан. Застосування традиційних китайських елементів у сучасному дизайні. Журнал освіти Сучжоу, 2018. 21(04). С.17-19].
129. 杜湖湘,原储能.室内装饰设计中水墨艺术的应用研究[J].大众文艺 ,2020,(12):81-82. [Ду Хусян, Юань Цунен. Дослідження застосування тушевого мистецтва в інтер'єрному декорі. Масове мистецтво, 2020, (12). С. 81-82].
130. 杨佳栋，李专.建筑装饰设计与建筑空间的有机融合[J].现代工程项目管理，2024,3(17):31-33 页 . [Ян Цзядун, Лі Чжуань. Органічна інтеграція архітектурного декору та архітектурного простору. Сучасне управління інженерними проєктами. 2024, 3 (17). С. 31–33].
131. 林家阳.环境视觉设计[M].杭州：中国美术学院出版社，2019：160. [Лінь Джаян. Екологічний візуальний дизайн. Монографія. Ханчжоу: Преса академії мистецтв Китаю. 2019. 160 с.].

132. 林木. 现代主义与 20 世纪上半叶中国画“进步”之定性. 艺术探索. 2019 No 33: 6-12 [Лінь Му. Якісний аналіз модернізму та «поступ» китайського живопису першої половини XX століття. 2019. № 33(1). С. 6–12.].
133. 林海, 吴剑峰. 中国古代室内设计的文化底蕴与艺术传统[J]. 家具与室内装饰, 2001, 8(03): 52-54. [Лінь Хай, У Цзяньфен. Культурна спадщина та мистецькі традиції давньокитайського дизайну інтер'єру. Меблі та інтер'єрний декор. 2001. 8(03). С. 52-54].
134. 梁思成. 中国建筑史[M]. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2024: 432 页. [Лян Січен. Історія китайської архітектури. Монографія. Харбін: Північна літературна видавнича компанія. 2024. 432 с.].
135. 梁思成. 中国建筑艺术二十讲[M]. 北京: 线装书局, 2006: 317 页. [Лян Січен. Двадцять лекцій про китайське архітектурне мистецтво. Монографія. Пекін: Видавнича компанія Лянцзюнь. 2006. 317 с.].
136. 梁璐. 传统水墨艺术融入空间设计[J]. 三角洲, 2022, (11): 141-143. [Лян Лу. Інтеграція традиційного тушевого мистецтва в дизайн простору. Дельта. 2022, (11). С. 141-143].
137. 汤胜华, & 金梦. 浅析中国 乡土油画构图形式语言的审美特征. 艺术教育. 2016: 267-270 [Тан Шенхуа та Цзінь Мен. Короткий аналіз естетичних особливостей формальної мови китайського сільського живопису олією. Художня освіта. 2016. С. 267–270].
138. 王佩环. 中国古代室内设计[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2018: 236 页. [Ван Пейхуан. Стародавній китайський дизайн інтер'єрів. Монографія. Ухань: Видавнича компанія Уханського університету, 2018: 236 с.].
139. 王宇. 高校图书馆空间嬗变轨迹[M]. 北京: 冶金工业出版社, 2021: 147. [Ван Ю. Еволюційна траєкторія просторів університетської

- бібліотеки. Монографія. Пекін: Металургійний промисловий прес, 2021. 147 с.].
140. 王彤.传统水墨画在室内设计的应用研究[J].中国民族博览,2016,(09):165-166. [Ван Тун. Дослідження застосування традиційного тушевого живопису в інтер'єрному дизайні. Китайський етнокультурний огляд, 2016, (09):165-166].
 141. 王振复.中华建筑的文化历程[M].上海:上海人民出版社,2006:270 页. [Ван Чженфу. Культурний шлях китайської архітектури Монографія. Шанхай: Видавнича компанія Шанхайських народних видавництв, 2006: 270 с.].
 142. 王春雨.中国古代室内设计史[M].北京:中国轻工业出版社,2015:241 页. [Ван Чуньюй. Історія стародавнього китайського дизайну інтер'єрів. Монографія. Пекін: Видавнича компанія китайської легкої промисловості, 2015: 241 с.].
 143. 王石礪. 从《中国画构图》所想到的. 职业时空. 2007: 53-57[Ван Шилан. Думки з «Китайської композиції живопису». 2007. С. 53–55].
 144. 王莉.论中国传统元素“方·圆”在现代室内设计中的融入[J].美与时代(上), 2011, 9(12):92-96. [Ван Лі . Про інтеграцію традиційних китайських елементів «квадрат» і «коло» у сучасний дизайн інтер'єру. Краса й епоха (верхній випуск), 2011, 9(12): 92–96].
 145. 王静. 中国画构图中平衡关系的再认识. 美术界.2015: 99-101 [Ван Цзін. Визнання співвідношення рівноваги в композиції китайських картин. 2015. С. 99–101].
 146. 甘熙媛,程琳,朱合金.传统中国画的审美意境在室内设计中的研究与应用.文艺生活(艺术中国),2021,(05):103-105. [Ган Сіюань, Чен Лінь, Чжу Хецінь. Дослідження та застосування естетичного концепту

традиційного китайського живопису в інтер'єрному дизайні. Художнє життя (Мистецтво Китаю), 2021, (05). С. 103-105].

147. 瞿博 室内空间光影形态设计研究. 西南科技大学. 2020 [Цюй Бо. Дослідження світлотіньового дизайну внутрішніх просторів. Південно-західний університет науки і технологій. .2020.].
148. 石岩.探析中国古代室内环境装饰色彩影响因素[J].现代装饰(理), 2015, (05): 55. [Ши Янь. Дослідження факторів впливу на колірне оформлення інтер'єру в стародавньому Китаї. Сучасне оздоблення (теорія). 2015 (05). 55 с.].
149. 耿霞.国画文化底蕴为载体下的室内空间设计与运用[J].建筑结构, 2023,(03):172-173. [Ген Ся. Дизайн інтер'єрних просторів на основі культурного концепту традиційного живопису. Будівельні конструкції, 2023, (03). С. 172-173].
150. 肖亮,陈捷,周振坤.中式传统装饰元素在室内环境设计中的应用[J].居舍, 2024, (03): 29-31. [Сяо Лян, Чень Цзе, Чжоу Чженкун. Застосування традиційних китайських декоративних елементів у дизайні інтер'єрів [J]. Житло і стиль. 2024, 4(03). С. 29-31].
151. 肖艺.现代视觉传达设计中视觉空间的构造与设计[M].长春：吉林出版集团股份有限公司， 2021：114. [Сяо І. Будівництво та дизайн візуального простору в сучасному візуальному комунікаційному дизайні. Монографія. Чанчунь: Видавнича група Цзілін. 2021. 114 с.].
152. 胡勃. 谈中国画的线描艺术. 美术向导.1998: 9-20. [Ху Бо. Розповідь про мистецтво малювання ліній китайського живопису. 2008. С. 9–20].
153. 胡静.中国画元素在室内设计中的运用及意义[J].鞋类工艺与设计, 2024, (02): 73-75. [Ху Цзін. Застосування та значення елементів

- китайського живопису в інтер'єрному дизайні. Технології та дизайн взуття. 2024. (02). С. 73-75].
154. 董琳,张小敏.区域文化与现代建筑设计[J]. 居舍, 2018, 2(11): 83. [Донг Лін, Чжан Сяомін. Регіональна культура та сучасний архітектурний дизайн. Житло і стиль, 2018, 2(11). 83 с.].
155. 董郁倩.文化传播视角下的孔子学院发展研究[D].石家庄: 河北师范大学, 2012. 79. [Донг Юцянь. Дослідження розвитку Інститутів Конфуція з точки зору культурної комунікації. Шицзячжуан: Хебейський педагогічний університет. 2012. 79 с.].
156. 蒋旻昱.室内设计基础[M].青岛: 中国海洋大学出版社.2023年: 7-8页]. [Цзянь Мін'юй. Основи дизайну інтер'єру. Монографія. Ціндао: Видавництво університету Китайського океанічного університету. 2023. С. 7-8].
157. 蒋晖.基于传承开拓创新:中国传统艺术海外传播的现状与策略论析[J]. 艺术百家,2018,34(02):75-172. [Цзянь Хуей. На основі спадковості, новаторства та інновацій: аналіз стану та стратегій закордонної комунікації китайського традиційного мистецтва. Мистецькі сотні. 2018, 34(02). С. 75-172].
158. 薛春林.中国古代室内装饰色彩文化浅析[J].科技信息, 2010, 16(22): 234. [Сюе Чунлін. Короткий аналіз кольорової культури в стародавньому китайському інтер'єрі [J]. Науково-технічна інформація. 2010, 16(22). 234 с.].
159. 謝其昌. 論油畫的材料發展談繪畫技法的形式與演變. 美學與視覺藝術學刊 2015. No 7: 35–49. [Се Цічан. Про розвиток матеріалів для олійного живопису та про форму та еволюцію технік живопису. Журнал естетики та візуальних мистецтв. 2015. No 7. С. 35–49.].

160. 谢天翼,杨卫华.中国传统文化形式在室内设计中的运用及传承研究 - 以水墨艺术为例[J].西部皮革,2020,(09):107-108. [Се Тяньї, Ян Вейхуа. Дослідження застосування та спадкоємності традиційних китайських культурних форм у інтер'єрному дизайні – на прикладі тушевого мистецтва. Шкіряні вироби Заходу. 2020, (09). С. 107-108].
161. 赖晓迪. 关于室内设计的风格与流派探讨. 大众文艺: 学术版. 2013. (6): 68–71. [Лай Сяод. Про стилі та школи дизайну інтер'єру. 2013. №6. С. 68–71.]
162. 赵敬之. 试论中国画的艺术特点. 河北民族师范学院学报. 1993. No 81:46-50 [Чжао Цзінчжи. Про художні особливості китайського живопису. 1993. № S1. С. 46–50].
163. 辛艺峰.建筑室内环境设计[M].北京:机械工业出版社,2007:324 页. [Сінь Іфен. Дизайн архітектурних інтер'єрів. Монографія. Пекін: Видавнича компанія механічної промисловості. 2007. 324 с.].
164. 邹少灵.浅析中国画构图中的取势. 湖南人文科技学院学报 2008. (3): 103-104 [Цзоу Шаолін. Короткий аналіз композиції китайських картин. Журнал Хунанського університету гуманітарних наук, науки і технологій. 2008. № 3. С. 103–104.]
165. 郑丽,张卫东,高秀臣.传统中国绘画空间构成的审美偏好[J].感知, 2015, 44(5): 556-568. [Чжен Лі, Чжан Вейдун, Гао Сючен. Естетичні переваги просторової композиції традиційного китайського живопису. Перцепція. 2015, 44(5). С. 556-568].
166. 钱小利.浅谈中国古代设计思想对室内设计的影响[J].科教导刊(上旬刊), 2014, 15(13): 45-46. [Цянь Сяолі. Короткий огляд впливу старокитайської дизайнерської думки на інтер'єрний дизайн.

- Науково-освітній вісник.* 2014, 15(13). С. 45-46. DOI:10.16400/j.cnki.kjdxs.2014.07.017.].
167. 陆艳颖.室内设计民族性探讨[J].大舞台,2013,19(03):151-152. [Лу Яньін. Дискусія про етнічну приналежність дизайну інтер'єрів. Велика сцена, 2013. 19(03). С. 151-152].
 168. 陈军.元青花艺术成就原因探索研究[J].文艺争鸣,2010,24(10):80-83. [Чень Цзюнь. Дослідження досягнень у китайському мистецтві блакитно-білого фарфору династії Юань. Літературна суперечка. 2010, 24(10). С. 80-83].
 169. 霍庆福.中国传统元素在现代室内设计中的应用研究[M].长春:吉林大学出版社,2021:155 页. [Хо Цінфу. Дослідження застосування традиційних китайських елементів в сучасному дизайні інтер'єрів. Монографія. Чанчунь: Видавнича компанія Джилінського університету. 2021. 155 с.].
 170. 静.室内设计中国画几何构成关系的艺术呈现[J].建筑结构,2021,(23):147-148. [Ван Цзін. Художнє втілення геометричних структур китайського живопису в інтер'єрному дизайні. Будівельні конструкції, 2021, (23):147-148].
 171. 马晓娜.论中国传统水墨艺术对室内装饰氛围的营造[J].大 , 2019,(07):51-52. [Ма Сяона. Про створення атмосфери в інтер'єрному декорі засобами традиційного китайського тушевого мистецтва. Дагуань. 2019, (07). С. 51-52].
 172. 魏超玉.当代中国画构图特点新探. 江西理工大学学报.2014: №35(6). 83-89 [Вей Чаоюй. Нове дослідження характеристик сучасної композиції китайського живопису. Журнал Цзянсійського університету науки і технологій 2014. №35(6). С. 85–89].

173. 黄培杰. 视觉均衡. 力度美—谈中国画线条的组织规律. 吉林师范大学学报: 人文社会科学版.1993: 98-100 [Хуан Пейцзе. Візуальний баланс і потужна краса — Про закон організації ліній китайського живопису. 1993. С. 98–100].
174. 黄耀民.现代室内装饰设计中传统水墨文化的运用[J].建筑结构, 2021, (22): 166-167. [Хуан Яомін. Використання традиційної тушової культури в сучасному інтер'єрному декорі. Будівельні конструкції. 2021, (22). С.166-167].
175. 龚琪蓁.中式传统装饰元素在室内环境设计中运用研究[J].中华建设 2025, (02): 92-94. [Гун Цічжень. Дослідження застосування традиційних китайських декоративних елементів у дизайні інтер'єрного середовища. Китайське будівництво, 2025, (02). С. 92-94].
176. 彭一刚.建筑空间组合论[M].北京:中国建筑工业出版社,2008:402 页 [Пен Їган. Композиція архітектурного простору. Монографія. Пекін: Китайське будівельне промислове видавництво, 2008. 402 с.].
177. 杨佳栋, 李专.建筑装饰设计与建筑空间的有机融合[J].现代工程项目管理,2024,3(17):31-33 页. [Ян Цзядун, Лі Чжуань. Органічна інтеграція архітектурного декору та архітектурного простору. Сучасне управління інженерними проєктами, 2024, 3 (17): 31–33].
178. 왕쯔, 조태영. 공공공간을 위한 중국 전통회화의 '비움' 기법의 시각적 특성에 관한 연구. 한국디자인문화학회지. 2019.(25) No.3: 299-308. [Ван Цз., Чо Т.Й. Дослідження візуальних характеристик техніки «залишення порожнечі» у традиційному китайському живописі для публічних просторів. Журнал Корейського товариства дизайну та культури. 2019. 25(3). С. 299-308].

Електронні джерела:

179. Алфьорова З. І. Трансзображення у творчості Віктора Сидоренка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 1. С. 51–56. URL: <http://www.visnik.org.ua/view-uk/?y=2021&n=1#6> (дата звернення 1.02.2024).
180. Алфьорова З.І. «Патерни бачення» Віктора Сидоренка: досвід трансформації сучасного мистця у контексті змін морфології візуального процесу. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. 2022. Вип. 1. С. 192 – 206. URL: https://visnik.org.ua/pdf/visnik_ksada_2022-1_17_Alforova_192-206.pdf DOI 10.33625/visnyk2022.01.192 (дата звернення 21.02.2024).
181. Алфьоров А.М., Алфьорова З.І. Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України : зб. наук. пр. Х.: ХДАК*, 2022. Вип. 77. С. 7-18. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/265410> DOI 10.31516/2410-5325.077.01 (дата звернення 28.01.2024).
182. Брижаченко Н.С., Босий І.М. Інтерактивний відеомеппінг в дизайні інтер'єру закладів громадського харчування. Принципи впровадження і технічні переваги. *Art and design*. К. 2022. №2(18). С.29-41. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/19820> (дата звернення 11.02.2023).
183. Васкяліте В. Синтез мистецтв в дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70. Том. 1. С.78-82. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_1/11.pdf (дата звернення 14.12.2023).
184. Венган Лю. Образні моделі «саду як раю земного» в династичному живописі Китаю. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2024, № 5,

- с. 107-114. DOI: 10.32782/uad.2024.5.11 URL: <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/306> (дата звернення 10.09.2023).
185. Вечерський В.В. Ансамбль (архітектура). Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Ансамбль> (дата звернення: 14.10.2023).
186. Ганоцька О., Wang Runzhi. Використання традиційної кольорової гами у дизайні упаковки в Китаї. *IV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну»* (27 квітня 2022 р.). 2022. С. 62-64. Київ, КНУТД. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/21090/1/APSD_2022_V2_P062-064.pdf (дата звернення: 11.09.2023).
187. Гардабхадзе І. Сучасний дизайн. Синтез мистецтв, технологій, етнокультури та екології. *Питання культурології*. 2019. (35). С. 21-33. URL: <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/188781> (дата звернення 15.07.2024).
188. Донець О.Б. Символізм Дзен у просторі культури. *Культурологічний альманах*. 2024, Вип. 4 (12). С. 50-56. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.4.6. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/474> (дата звернення 25.03.2025).
189. Івашко Ю.В. Ансамбль в архітектурі. Енциклопедія Сучасної України. Т. 1. електронна версія [онлайн] / гол. редкол. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: https://esu.com.ua/search_articles?id=44389 (дата звернення: 14.10.2022).
190. Кохан Н.М., Брижаченко Н.С. Принципи формування демонстрації творів ленд-арту у закритому просторі. *Art and design*. 2022.

№3(19). С. 88-99.

URL: https://drive.google.com/file/d/1rjF1fM_LgSn95g7hoG1mC3WPxKo6rb3a/view (дата звернення 19.11.2022).

191. Лю Венган. Образні моделі «Саду як раю земного» в династичному живописі Китаю. Український мистецтвознавчий дискурс, 2024 (5), 107–114. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.11>. URL: <https://orcid.org/0009-0008-9714-1585> (дата звернення 18.05.2025).
192. Мигаль С. П. Дизайн просторово-предметного середовища в контексті нових технологій і вимог сталого розвитку. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 5. С. 64-67. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_5_20. (дата звернення 04.02.2023).
193. Тарасов, В., Вейке, В. Зображальні принципи у художній візуальності китайського сучасного мистецтва: від живописної норми до дизайн-практики. Український мистецтвознавчий дискурс, 2025 (6), 189–196. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.21> (дата звернення 04.11.2024).
194. У Чанчжи. Порівняльний аналіз храмової архітектури Китаю та Західної Європи періоду Середньовіччя / У Чанчжи, Оленіна О.Ю. // Комунальне господарство міст. 2022. Вип. 3(170). С. 128–133. DOI: <https://doi.org/10.33042/2522-1809-2022-3-170-128-133>
195. Хайдеггер, М. Искусство и пространство. пер. В. В. Бибихина. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/I.skProstr.php (дата звернення 05.03.2023).
196. Чанчжи У. Форми синтезу мистецтв китайської архітектури. Комунальне господарство міст, 2021, 4(164), 58–64. ISSN 2522–1809. URL: <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5821> (дата звернення 16.02.2025).

197. Чернявський В. Г. Синтез мистецтв і дизайн міського середовища / В. Г. Чернявський. Містобудування та територіальне планування. 2011. Вип. 39. С. 436–442. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/MTP_2011_39_66 (дата звернення: 25.08.2022).
198. Швець О., Коломієць Д., Бабчук Ю. Синтез мистецтва і дизайну інтер'єрів. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 2025, 4, С, 8-16. URL: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-01](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-01) (дата звернення 10.08.2022).
199. Bondarenko I., Bryzhahcenko N., Lahoda O., Tokar M. Interactive multimedia objects in public interiors: composition nal location techniques compositional location techniqueinteractivity interior design multimedia objectobject-spatial environment public interior. *Architecture Civil Engineering Environment*. 2022. Vol. 1. P.5-18. DOI: 10.21307/ACEE - 2022 – 001. URL: <https://www.acee-journal.pl/1,7,62,Issues.html> (дата звернення 19.02.2023).
200. Bryzhahcenko N., Mironenko N., Verhovodova Ya. The theatralisation of object-spatial environment: the kinetic experiments of the twentieth century. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing. Vienne. 2021. Issue 1. P. 197-200. URL: <http://ppublishing.org/journals/404/issue/67750/articles/5600/> (дата звернення 09.06.2023).
201. Bryzhahcenko N.S., Kokhan N.M., Skorokhodova A.V., Verkhovodova Ya.O. The kinetic constructions in the creation of an attractive object-spatial environment. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing. Vienne. Issue 3/2021. P. 106-111. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/the-kinetic-constructions-in-the-creation-of-an-attractive-object-spatial-environment/viewer> (дата звернення 05.05.2022).

202. Gabriel, Marcos Faccioli. From total work of art to the synthesis of arts. *Trans/Form/Acao*. 2020. Vol. 43, Issue. 2, P. 189-214, URL: <http://hdl.handle.net/11449/206445> (дата звернення 25.09.2022).
203. Harbin Opera House / MAD Architects. URL: <https://www.archdaily.com/778933/harbin-opera-house-mad-architects> (дата звернення 02.06.2023).
204. Kovalova M, Alforova Z., Sokolyuk L., Chursin O., Oduch L. Analysis of modern approaches to the use of 3D technologies in Architecture and Design. *Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11. Issue 52. P. 105-114. DOI 10.34069/AI/2022.52.04. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000806131700011> (дата звернення 17.01.2023).
205. KPF. K11 Musea. URL: <https://www.kpf.com/project/k11-musea> (дата звернення 12.02.2025).
206. Olenina, O., Shilo, O. Augmented Reality, Transmonumentalism and the Concept of Open Style in Architecture on the Example of the Ensemble of Freedom Square in Kharkiv. In: Arsenyeva, O., Romanova, T., Sukhonos, M., Biletskyi, I., Tsegelnyk, Y. (eds) *Smart Technologies in Urban Engineering. Lecture Notes in Networks and Systems*. 2023. Vol 808. Springer, Cham. P. 154-164. DOI: 10.1007/978-3-031-46877-3_14. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-46877-3_14#citeas. (дата звернення 14.08.2022).
207. Sea World Culture and Art Center, Shenzhen. 2018 URL: <https://www.sfap.com.cn/4127.html> (дата звернення: 21.06.2024)
208. TeamLab Borderless Shanghai, Huangpu District, Shanghai. URL: <https://www.teamlab.art/e/borderless-shanghai> (дата звернення: 13.03.2025)

209. The Peninsula Beijing. URL: <https://masonrose.com/clients/the-peninsula-beijing/> (дата звернення 21.09.2024).
210. Waves of custom-designed bricks ripple inside chinese bookstore by x+living. URL: <https://www.designboom.com/architecture/waves-custom-bricks-ripple-chinese-bookstore-x-living-10-20-2024> (дата звернення: 11.03.2025)
211. Zabora V., Kasianenko K., Pashukova S., Alforova, Z., Shmehelska Y. Digital art in designing an artistic image. *Amazonia Investiga*. 2023. Vol.12, issue 64. P. 300–305. DOI: 10.34069/AI/2023.64.04.31 URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001133568100001> (дата звернення 30.03.2024).
212. Zaha Hadid Architects. URL: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/beijing-new-airport-terminal-building/> (дата звернення 10.04.2024).
213. Zeyu Ren, Tregub N. Research on the Application of ink Elements in modern interior furnishing Art. *Збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. м. Київ, 27 квітня 2023 року: у 2 томах. Київ: КНУТД (Kyiv National university of Technologies and Design), 2023. Том 2. С. 124-127. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24721> (дата звернення 10.11.2024).

Електронні джерела китайською мовою:

214. 146 m²新中式，青花瓷主题，端庄优雅有活力. 2020 [Апартаменти 146 м² - новий китайський стиль та синьо-біла порцеляна в інтер'єрі]. URL:

- http://www.360doc.com/content/20/0115/19/11576697_886376611.shtml
(дата звернення: 16.02.2025)
215. 中国流艺术家画派创始人、民间思想家朱明 [Чжу Мін, засновник китайської школи живопису «Потік художників» та народний мислитель]. URL: https://www.sohu.com/a/684722199_121322050 (дата звернення: 24.05.2025)
216. 旅人绮想·夏日限定 于北京瑰丽酒店获取夏日旅居灵感. 2021 [Мрії мандрівника. Літній ексклюзив: отримайте натхнення для вашого літнього перебування в Rosewood Beijing] URL: https://www.sohu.com/na/474508490_119047 (дата звернення: 17.11.2024)
217. 朱明的中国流艺术理论简介脑图 [Китайська теорія флоу-арту Чжу Мінга: коротка ментальна карта]. URL: https://www.sohu.com/a/779311965_121322050 (дата звернення: 24.05.2025)
218. 杭州 [Хуальчжоу]. URL: <http://www.dianping.com/shop/H6gvoFIUWzd9nGkU/photos/tag-%E7%8E%AF%E5%A2%83-%E5%A4%A7%E5%A0%82> (дата звернення: 21.04.2025)
219. 武汉万达瑞华酒店 [Ванда Рейн Ухань]. URL: <https://www.wandahotels.com/hotel/wanda-reign-wuhan-56-15> (дата звернення: 11.03.2025)
220. 良工装饰嘉兴店 [Магазин декору Lianggong Jiaxing]. URL: <https://m.dianping.com/ugcdetail/225397993?sceneType=0&bizType=29&msource=baiduappugc> https://www.sohu.com/a/779311965_121322050 (дата звернення: 12.03.2025)

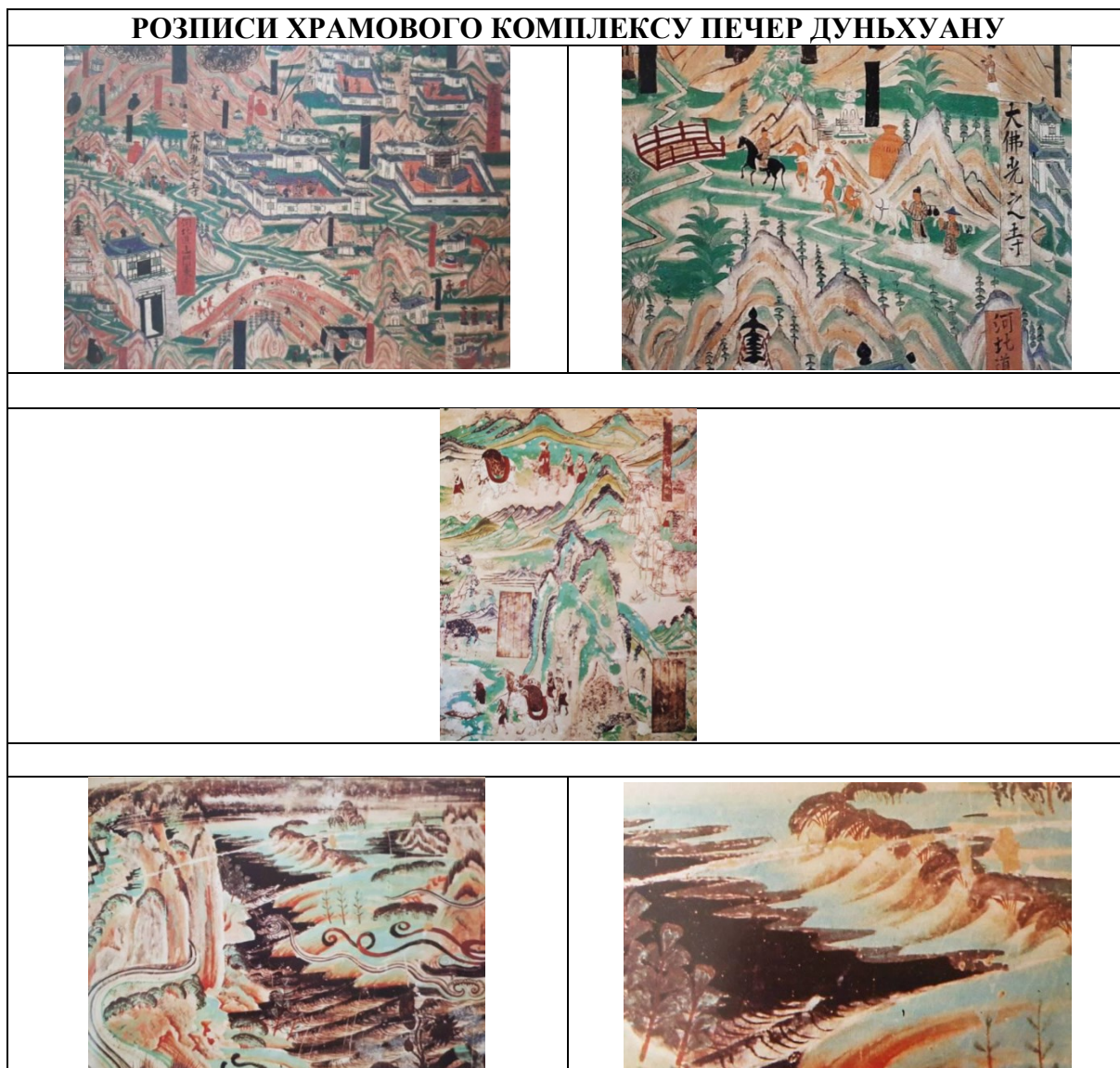
221. 设计首映礼 NO.5 |看云观海听松风，瀚唐邀您月明中 [Прем'єра дизайну № 5. Спостерігайте за хмарами, морем та сосновим вітром, Хан Тан запрошує вас у місячну ніч]. URL: <https://www.163.com/dy/article/E15P811J05208JU8.html> (дата звернення: 15.03.2025)
222. 超越京城的情调-北京瑰丽酒店 2018. [За межами атмосфери столиці] URL: <https://www.flyert.com/forum.php?mod=viewthread&tid=2149927> (дата звернення: 15.10.2024)
223. 这两座新中式餐厅，有颜有味，堪比“网红图书馆” ~ 2020 [Ці два нові китайські ресторани водночас гарні та смачні, їх можна порівняти з "бібліотеками інтернет-знаменитостей"]. URL: https://www.sohu.com/a/407308582_120423114?_trans_=000012_uc_kz_tu_ (дата звернення: 24.09.2024)
224. 隔屏如晤 | 厅堂之间，隔不断的古韵之美. 2022. [На екрані краса стародавнього ритму залишається непорушною]. URL: https://www.sohu.com/a/588906267_121119347 (дата звернення: 10.05.2025)
225. 清 孙温 《红楼梦》 (**收藏版六). 2023. [«Сон у Червоній кімнаті» Сунь Вень, династія Цін (**Колекційне видання 6)]. URL: http://www.360doc.com/content/23/0306/17/16149029_1070722045.shtml (дата звернення: 06.02.2025)
226. 江苏淮安淮安府署，是一座古代的“法院”，成为了研学游的好去处. 2024. [Офіс префектури Хуайань у місті Хуайань провінції Цзянсу — це стародавній «суд», який став гарним місцем для проведення навчальних поїздок.]. URL:

- <https://www.163.com/dy/article/IPMQF27G052496OD.html> (дата звернення: 17.02.2025)
227. 中国传统厅堂集锦. 2014 [Колекція традиційних китайських залів]. URL:
http://www.360doc.com/content/14/0624/17/16049157_389400256.shtml (дата звернення: 14.03.2025)
228. 《走进兮凉阁》 2017. [Вхід до павільйону Сіліан]. URL:
http://k.sina.com.cn/article_3292205363_pc43b1133001005caa.html?cre=aspect&mod=pic&loc=2&r=0&doct=0&rfunc=95&tj=none&from=news&subch=photo (дата звернення: 11.06.2025)
229. 南京这个坐拥全城风光的绝佳观景点，爱了！ [Оглядовий майданчик у Нанкіні, з якого відкривається панорамний вид на все місто!]. URL:
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1677098548749033505&wfr=spider&for=pc> (дата звернення: 15.07.2025)
230. 当新中式遇见胡桃木，这 4 套装修方案，至简高贵，古朴大气！ 2023 [Коли новий китайський стиль зустрічається з горіховим деревом, ці 4 схеми декору прості, благородні, лаконічні та елегантні!]. URL: https://www.sohu.com/a/731373305_120787800 (дата звернення: 24.11.2024)
231. 锦江之星酒店（南京火车站钟阜路地铁站店） 2012 [Готель «Цзіньцзян» Jinjiang Inn (станція метро Нанкін Чжонгфу Роад)] URL:
<https://hotels.ctrip.com/hotels/detailPage?hotelId=473491&p=10163716> (дата звернення: 21.10.2024)
232. 麗枫酒店(南京众彩物流拓弘大厦店) 2019 [Готель «Лаванда» (будівля «Туохун» логістичного центру Нанкіна)] URL:

- <https://hotels.ctrip.com/hotels/46777877.html> (дата звернення: 21.10.2024)
233. 成都天府丽都喜来登饭店 [Готель Тяньфу провінція Сичуань у Ченду]. URL: <https://www.marriott.com.cn/hotels/ctuls-sheraton-chengdu-lido-hotel/overview/> (дата звернення: 25.10.2024)
234. 马兰 充满艺术的国家大剧院 [Ма Лань. Національний центр виконавських мистецтв: місце, сповнене мистецтва] URL: <https://www.meipian.cn/3b7zes3c> (дата звернення: 11.12.2024)
235. 长治万达美华酒店(万达广场高铁东站店) 2020 [Готель Чанчжі Ванда Мейхуа (Східна гілка станції швидкісної залізниці Ванда Плаза)] URL: https://hotels.ctrip.com/hotels/68202853.html?cityid=137#ctm_ref=www_hp_bs_lst (дата звернення: 25.10.2024)
236. 北京潮·奢酒店榜单出炉！住满这 10 家，你就是一本行走的“设计大全” [Опубліковано список модних та розкішних готелів Пекіна! Зупиніться в цих 10, і ви станете «енциклопедією дизайну»] URL: http://www.360doc.com/content/21/0918/15/53951802_996129054.shtml (дата звернення: 13.09.2024)
237. 北京金悦古董潮菜餐厅 2019 [Ресторан старовинної кухні Beijing Jinyue Chaozhou] URL: <https://www.jingqilin.com/index.php?m=Picture&a=show&l=en&id=1166> (дата звернення: 10.02.2025)
238. 中国奢华酒店 28: 武汉万达瑞华酒店，能否承担起国货之光的名号 [Готелі класу люкс у Китаї 28: Чи зможе готель Wanda Reign Wuhan виправдати свою репутацію провідного китайського бренду?] URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1747798772344436063&wfr=spider&for=pc> (дата звернення: 11.02.2025)

239. 北京凤凰国际传媒中心 [Пекінський міжнародний медіацентр
Фенікс] URL: <https://www.zcool.com.cn/work/ZNDE1NDU0NjQ=.html>
(дата звернення: 21.03.2024)

ДОДАТКИ



Іл. 1.1 Пейзажні композиції наскальних фресок

Печера № 61. Період П'яти Династій (906-923).

Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з кольоровими плямами.

Печера № 103. Період Високої Тан (704-780).

Художники застосовують техніку лінійного малюнку у поєднанні з кольоровими плямами.

Печера № 172. Ілюстрація Манджушрі-сутри. Період Високої Тан (704-780).

ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН ШИРМИ В ІНТЕР'ЄРІ	
	
	

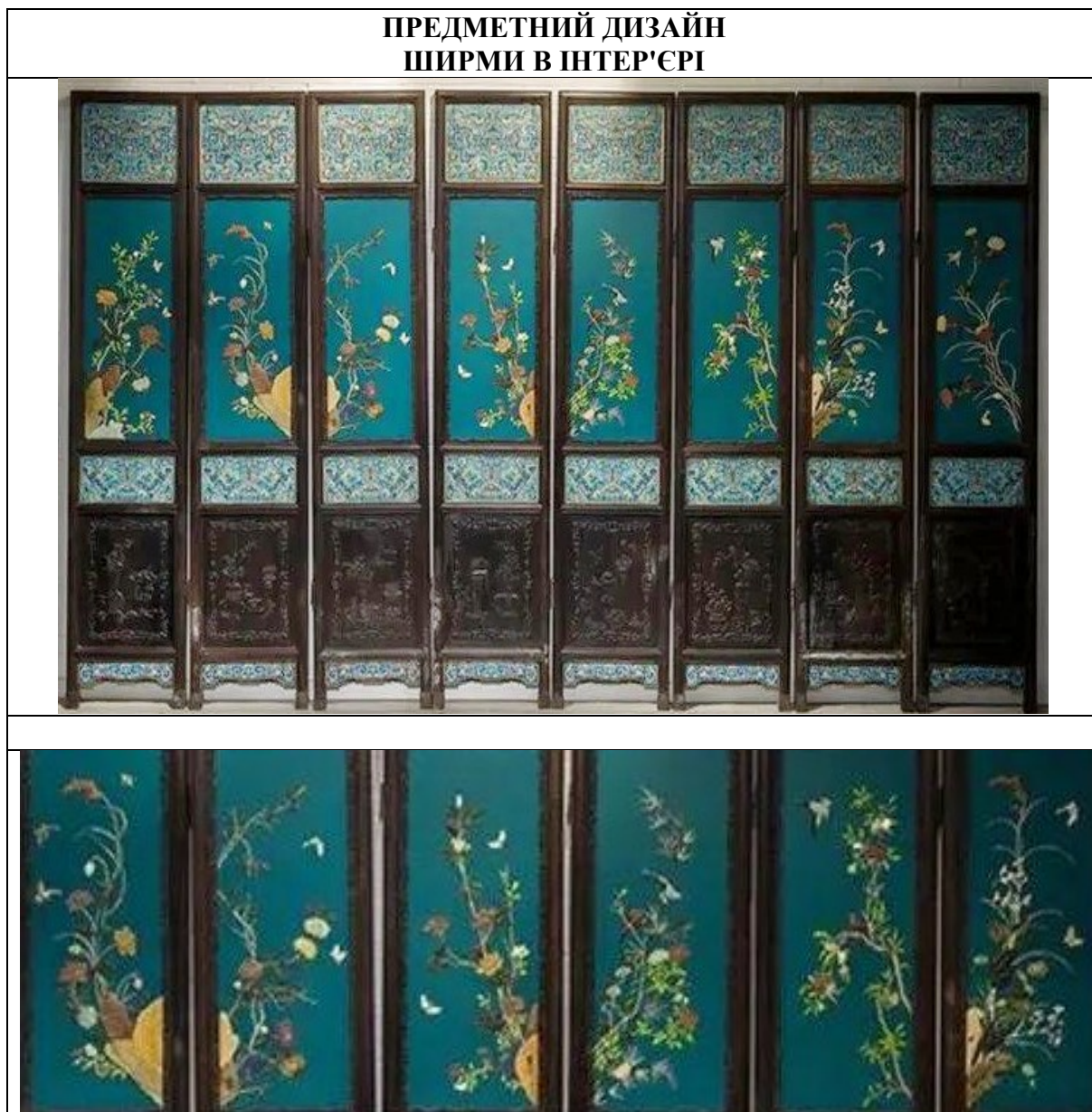
Іл.2.1 Природні мотиви на ширмі з різних природних матеріалів

- Ширма з різьбленим рельєфом з двома драконами на палісандровому дереві з інкрустацією з хмарного каменю. Китайська династія Цін. Колекція Товариства вивчення та дослідження китайської культури. Візерунок каменю на ширмі нагадує гори та річки. Матеріал: мармур (використовуються натуральні кольори каменю).

Джерело зображення: https://www.sohu.com/a/588906267_121119347

- Ширма з червоного дерева та чорнильного каменю. Китайська династія Цін. Колекція Товариства вивчення та дослідження Китайської академії наук.

На ширмі вирізьблено мотив лотоса. Матеріал: жадеїт (використовуються натуральні кольори каменю). Техніка: різьблення по нефриту



Іл. 2.2 Китайські живописні композиції на ширмі (природні мотиви)

Восьмипанельна ширма з червоного дерева. Китайська династія Цін.
Колекція Товариства вивчення та дослідження Китайської академії наук.
Інкустація візерунками з рослин та квітів.
Матеріал: дерево. Тип фарби: мінеральні пігменти



Іл. 2.3 Китайські пейзажні живописні композиції на ширмі

Шестипанельна розписна ширма з червоного дерева. Китайська династія Цін. Колекція Товариства вивчення та дослідження Китайської академії наук.

Верхня частина – фрагменти пейзажу, архітектурних об'єктів та людські фігури, а нижня частина – предмети побуту. Матеріал: дерево. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН
ШИРМИ В ІНТЕР'ЄРІ**



Іл. 2.4 Китайська пейзажна живописна композиція на ширмі.

Чорний лакований екран із кольоровим розписом «Сто птахів, що вітають фенікса». Китайська династія Цін. Колекція Палацового музею. Зображені різні птахи, фенікс, дерево, квіти. Матеріал: лаковані вироби. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.
ШИРМИ В ІНТЕР'ЄРІ.**



Іл. 2.5 Китайські пейзажні живописні композиції на ширмі

Дванадцятипанельна ширма «Го Цзі вітає з святом». Китайська династія Цін. Колекція музею міста Лінхай, провінція Чжецзян.

Ширма є двосторонньою: на передній стороні зображені сцени з життя людей часів Цін, на задній стороні зображені квіти та птахи.

Матеріал: лаковані вироби. Тип фарби: мінеральні пігменти.

ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН ШИРМИ В ІНТЕР'ЄРІ



Іл. 2.6 Китайські живописні композиції на ширмі (пейзаж та люди).

Картина на ширмі «Цитра, шахи, каліграфія, живопис, краса і дитина». Китайська династія Цін.

Європейський фонд ксилографії, колекція Фунга Так По.

Це гравюра в стилі чотирьох панелей Сучжоу, вставлена в ширму.

Картина зображує сцени з життя в Сучжоу часів династії Цін. Тематика - цитра, шахи, каліграфія, живопис.

Матеріал: дерев'яна дошка. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.
ШИРМИ В ІНТЕР'ЄРІ**



Іл. 2.7 Китайські живописні композиції «рослини та птахи» на ширмі

Ширма із картиною «Квітково-пташиний чотири-сезонний екран».

Китайська династія Цін.

Замок Хайнфельд. Австрія.

Робота виконана у форматі сузьких чотирьох панелей (чотирисезонний екран) у техніці гравюри та вбудована у ширму. На картині (зліва направо) зображені пори року: весна (качечки-мандаринки), літо (півень), осінь (мопс), зима (червоновенчурий журавель).

Матеріал: дерев'яна дошка. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.
КАРТИНИ З ЗОБРАЖЕННЯМИ ШИРМ**



Іл. 2.8 Ширми в композиції картин (сполучення природного та намальованого пейзажу).

Ілюстрація з «Сон в червоному палаці» Сунь Вень. Китайська династія Цін (1891-1903 р.).

Колекція музею Лушунь.

На картині зображено сцени з життя з роману «Сон в червоному палаці», на ширмі зображено пейзаж.

Матеріал: Папір. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.
КАРТИНИ З ЗОБРАЖЕННЯМИ ШИРМ**



Іл.2.9 Ширми в композиції картин

Дунь Цзінь «Гра з антикваріатом».

Китайська династія Мін. Національний палацовий музей, Тайбей. На картині зображена сцена, де стародавні люди насолоджуються оцінкою антикваріату, на ширмі зображено пейзаж. Матеріал: тканина. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.
КАРТИНИ З ЗОБРАЖЕННЯМИ ШИРМ**



Іл. 2.10 Ширми в композиції картин

Дунь Цзінь «Вісімнадцять вчених (частина друга)».

Китайська династія Мін. Національний палацовий музей, Тайбей.

На картині зображена сцена, де стародавні люди насолоджуються оцінкою картин, на ширмі зображено пейзаж. Матеріал: тканина. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.
КАРТИНИ З ЗОБРАЖЕННЯМИ ШИРМ**



Іл. 2.11 Ширми в композиції картин

Дунь Цзінь «Вісімнадцять вчених (частина друга)».

Китайська династія Мін. Національний палацовий музей, Тайбей.

Картина зображує сцену з життя стародавніх вчених, на ширмі зображено пейзаж.

Матеріал: тканина. Тип фарби: мінеральні пігменти.

**ПРИЛАШТОВАНИЙ ДЕКОР - СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ІСТОРИЧНОМУ
ЕКСТЕР'ЄРНОМУ ТА ІНТЕР'ЄРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

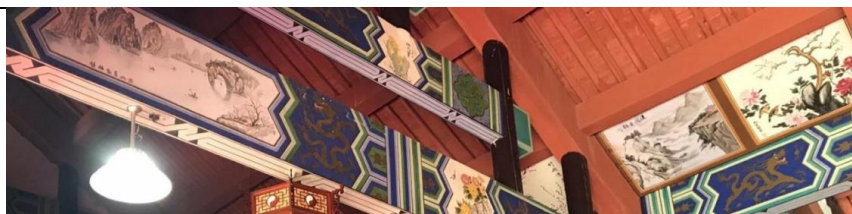
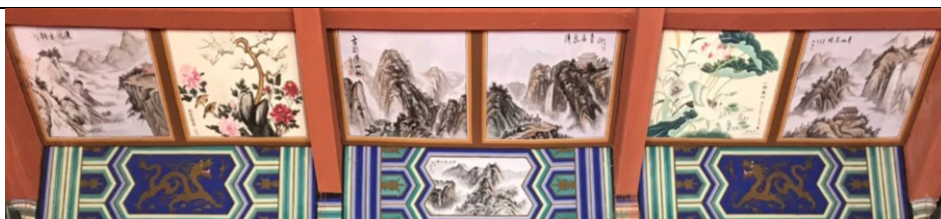


**Іл. 2.12 Політематичний китайський живопис на архітектурних
конструкціях**

Театр Хуайцзін. Китайська династія Цін (1656 р.). Китай, провінція Аньхой,
місто Бочжоу.

Матеріал: дерев'яна панель. Тип фарби: мінеральні пігменти.

ПРИЛАШТОВАНИЙ ДЕКОР - СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ІСТОРИЧНОМУ ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРНІЙ ПРОСТОРІ



Іл. 2.13 Політематичний пейзажний живопис на балках і на стелі
 Тяньшифу. Китайська династія Цін (1862-1875 рр.). Китай, провінція Цзянсі, місто Їнгтан.
 Тематика живопису на балках і стелі: гори, річки, квіти. Матеріал: дерев'яна панель. Тип фарби: мінеральні пігменти.

ПРИЛАШТОВАНИЙ ДЕКОР - СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ



Іл. 2.14 Настінний китайський живопис (панно) у сполученні з ієрогліфікою. Пейзажні композиції на балках.

Будинок принца Дархана (також відомий як Сяо-садиба). Заснований за часів династії Мін (між 1563 та 1620 роками). Китай, автономний район Внутрішня Монголія, місто Тунляо.

В центрі триптиху – композиція з зображенням гір і річок.

Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

ПРИЛАШТОВАНИЙ ДЕКОР - СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ІСТОРИЧНОМУ ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРНОМУ ПРОСТОРИ



Іл.2.15 Політематичний китайський живопис на стіні, балках і на стелі

● Храм Сілай. Китайська династія Цін (1665 р.). Китай, автономний район Гуансі-Чжуан, місто Лючжоу.

Матеріал: дерев'яна панель. Тип фарби: туш

Тематика китайського живопису: фігури людей та каміння.

● Літній палац. Китайська династія Цін (1902 р.) Китай, місто Пекін.

Матеріал: дерев'яна панель. Тип фарби: мінеральні пігменти.

Тематика китайського живопису: гори та річки.

**ПРИЛАШТОВАНИЙ ДЕКОР - СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ІСТОРИЧНОМУ
ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРНІЙ ПРОСТОРИ**



Іл. 2.16 Пейзажна композиція на барабані у храмі

Храм Сілай. Китайська династія Цін (1665 р.). Автономний район Гуансі-Чжуан, м. Лючжоу.

Матеріал: шкіра корови. Тип фарби: мінеральні пігменти.

Тематика китайського живопису - архітектурно-природний пейзаж.

ПРИЛАШТОВАНИЙ ДЕКОР - СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ



Іл. 2.17 Поліжанрове китайське мистецтво (пейзажний живопис, орнаментика, скульптура, ієрогліфіка) на стіні, балках, на стелі
Храм Ухоу. Китайська династія Цін (1842 р.). Китай, провінція Сичуань, місто Ченду.

Тематика китайського живопису: гірські та водні пейзажі. Матеріал: камінь.
Тип фарби: мінеральні пігменти.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ



Іл.2.18 Настінний китайський живопис (панно) у сполученні з ієрогліфікою.

Вітальня садиби Конфуція. Китай, провінція Шаньдун, місто Цзінін. Спочатку садиба була побудована в династії Мін (1377 р.), відновлена в династії Цін (1503 р.).

Китай, провінція Шаньдун, місто Цзінін.

Живописне панно з зображенням дерев акцентує ось симетрії настінної композиції. Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ

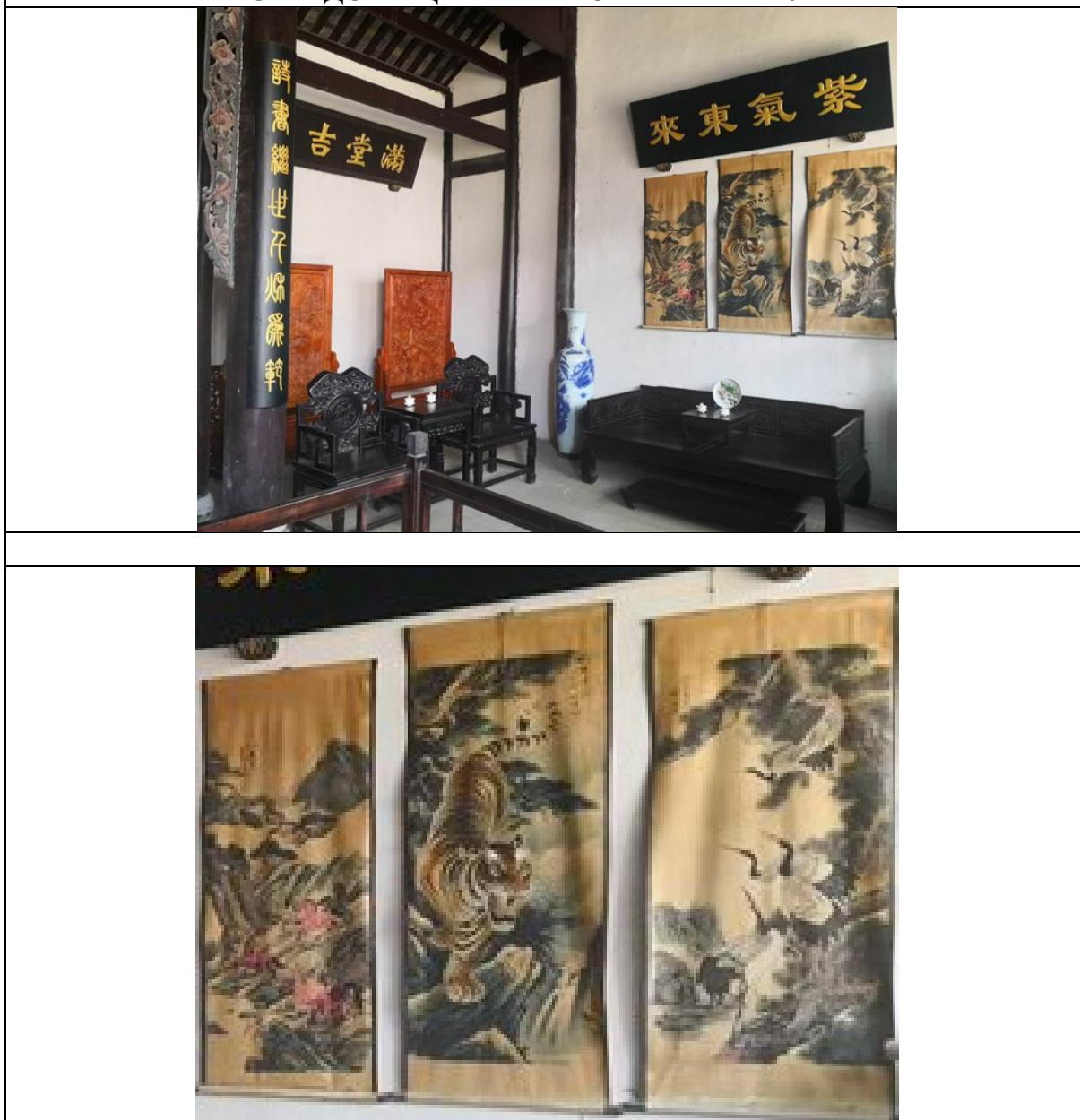


Іл. 2.19 Настінний китайський живопис (панно) у сполученні з ієрогліфікою.

Зала будівлі «Сад Майстра Сетей-Ванджуантан». Китайська династія Цін (1770 р.). Китай, провінція Цзянсу, місто Сучжоу.

Живописні композиції з зображенням дерев. Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ



Іл. 2.20 Настінний китайський живопис (панно) у сполученні з ієрогліфікою.

Інтер'єр вітальні садиби Лі. Китайська династія Цін (1856 р.). Китай, провінція Аньхой, місто Луань.

Настінний триптих: пейзажі з квітами, тигром і лелеками (несиметричні композиції). Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА



Іл. 2.21 Настінний китайський живопис (панно) у сполученні з ієрогліфікою.

Вітальня маєтку Хунцунь-Таоюаньцзюй. Китайська династія Цін (1860 р.). Китай, провінція Аньхой, місто Хуаншань.

В центрі триптиху - китайський живопис з зображенням квітів (асиметрична композиція).

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ



Іл. 2.22 Настінний китайський живопис (панно) у сполученні з ієрогліфікою.

Зала Зай Фу в резиденції Ху Сюеяня. Китайська династія Цін (1872 р.).

Китай, провінція Чжецзян, місто Ханчжоу. В центрі триптиху – живописна композиція з зображенням бамбуку. Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

В центральній частині триптиху розміщена живописна композиція «Гори – річки». Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ



Іл. 2.23 Китайський пейзажний живопис (панно) у сполученні з ієрогліфікою

Зала Ченчжі у Хунцуні, Аньхой. Китайська династія Цін (1855 р.).

Китай, провінція Аньхой, місто Хуаншань.

На стінах інтер'єру розміщені живописні пейзажні композиції.

Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ



Іл. 2.24 Китайський пейзажний живопис на предметах в інтер'єрі (картини, вази з порцеляни)

Зал «Шурен Танг» в Хунчжун. Китайська династія Цін (1860 р.). Китай, провінція Аньхой, місто Хуаншань.

Китайський пейзажний живопис інтегрується в інтер'єр через розпис на порцеляні та декоративні картини.

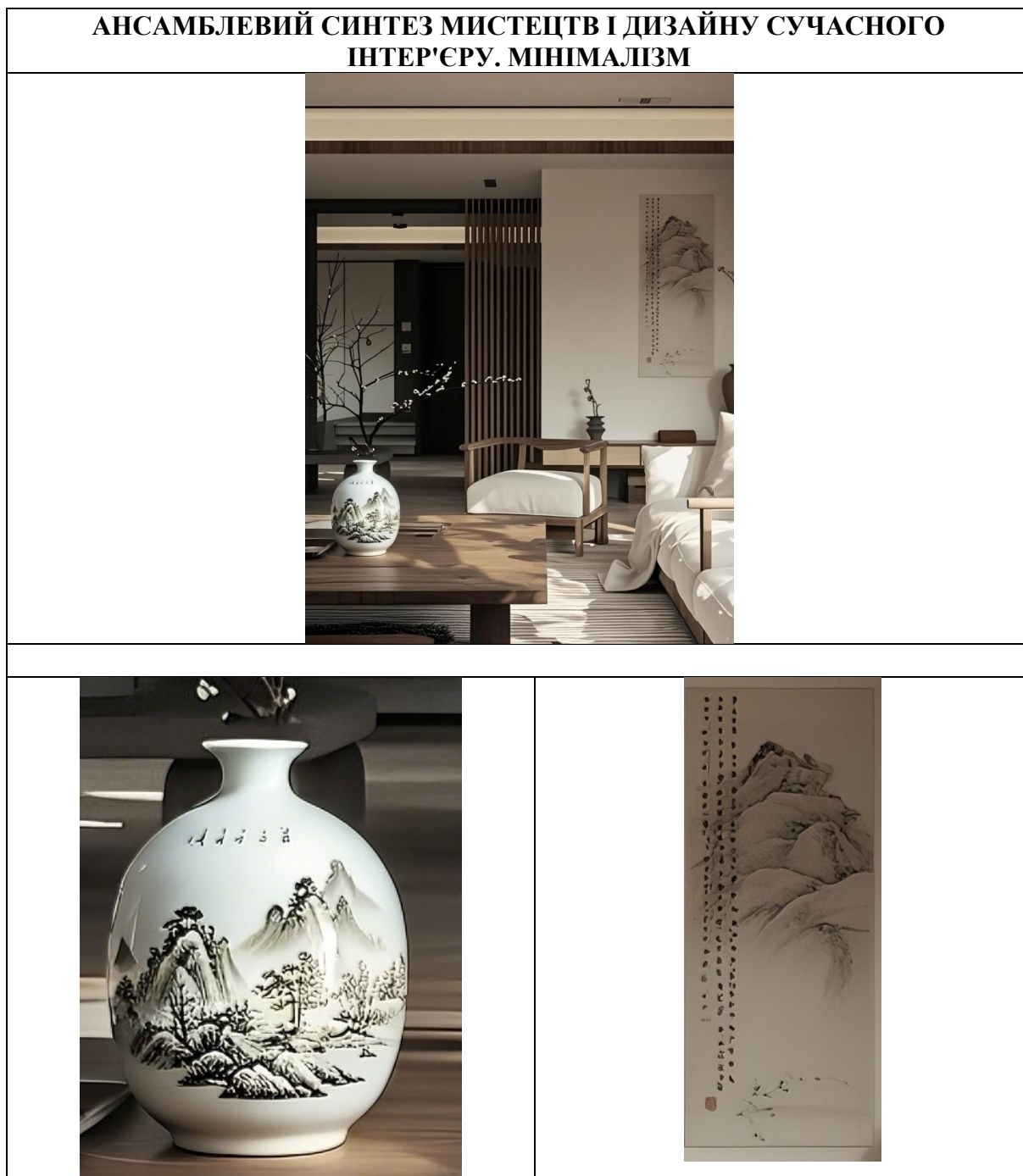
АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПІСУ І ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА



Іл. 3.1 Пейзажний живопис на перегородці, порцеляні, текстилі

Житловий простір, оформлений компанією "Фенгтуан Вусян", 2022 р.
Китай, провінція Шеньсі, місто Сіань.

Тематика розпису на порцеляні - пейзажні мотиви та квіти та птахи.
Матеріал: кераміка (фарфор). Тип фарби: мінеральні фарби

**Іл. 3.2 Пейзажний живопис (порцеляна, настінне панно)**

Житловий простір, спроектований компанією «Саньфу», 2020 р.

Китай, провінція Хубей, місто Ухань.

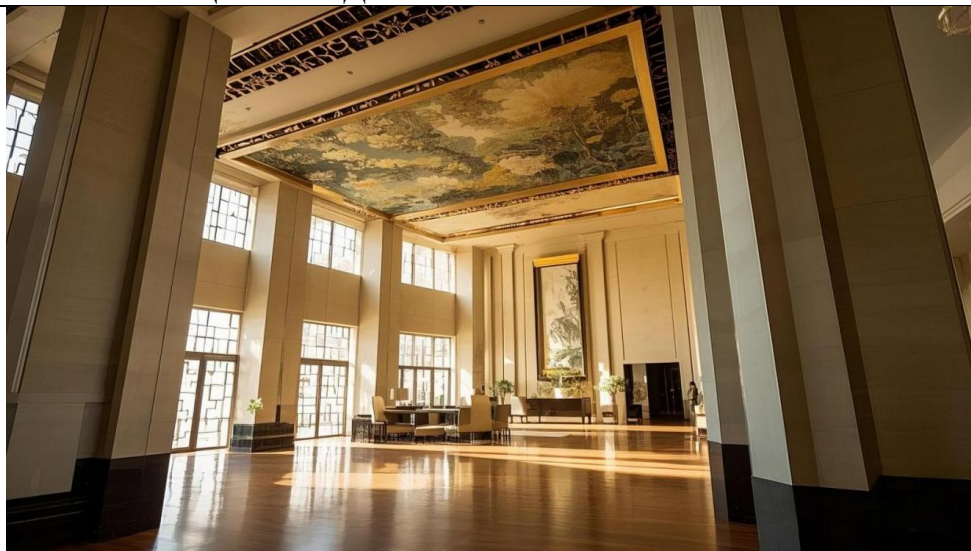
На керамічних вазах та настінних розписах зображено китайський пейзаж.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ. МІНІМАЛІЗМ



Іл. 3.3 Пейзажний мотив на аксесуарі (віяло) в сучасному інтер'єрі
Житловий простір, спроектований компанією «Хайцзін», 2021 р.
Китай, провінція Ляонін, місто Цзіньчжоу.
На віялі зображено пейзажні мотиви. Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

**АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО
МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ.**

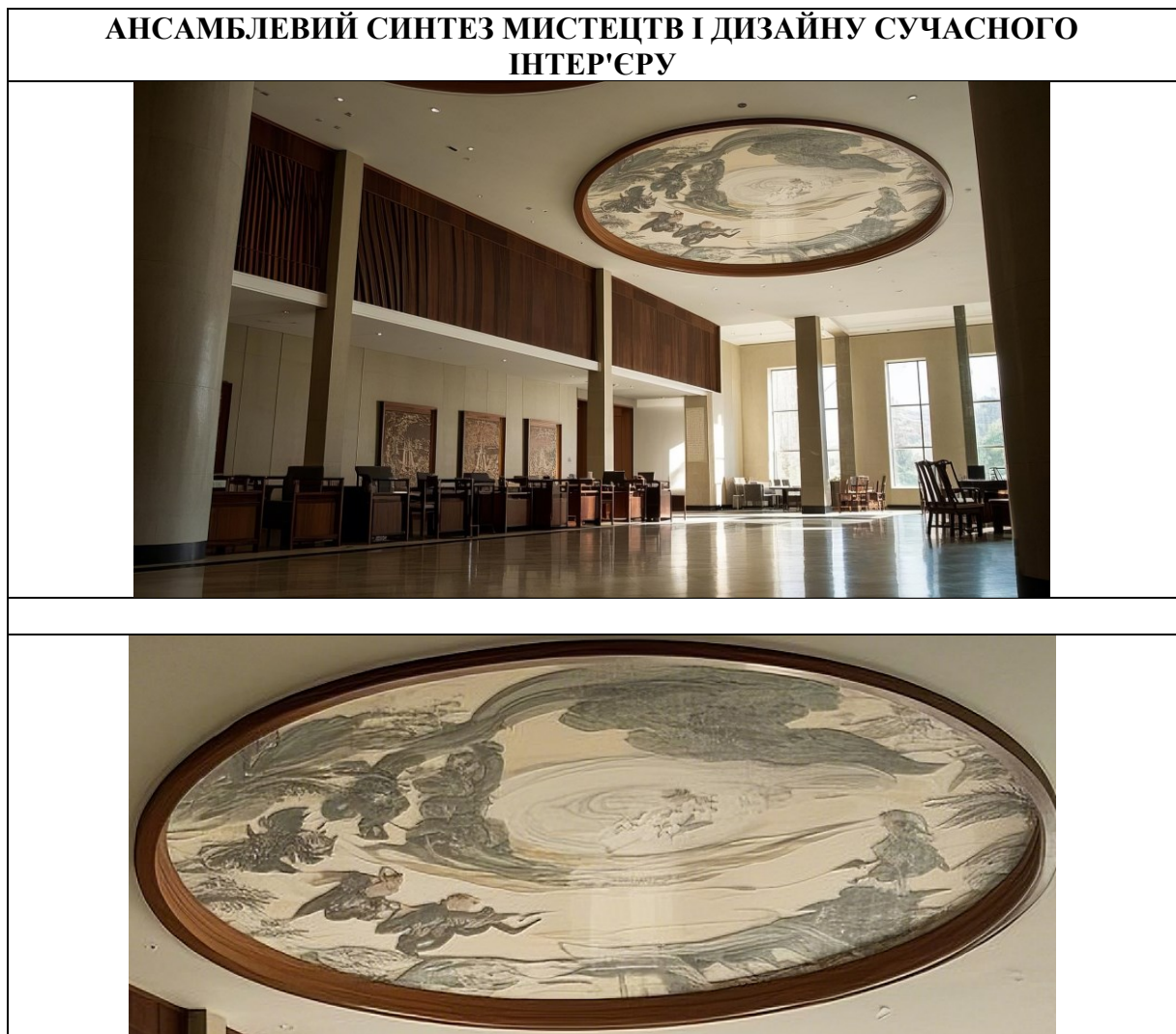


Іл. 3.4 Китайський пейзажний живопис на стелі

Готель Jinjiang Inn (Зал лобі), 2017 р. Китай, провінція Цзянсу, місто Нанкін.

Стеля прикрашена композицією із зображенням квіток лотоса.

Матеріал: шпалери (полотно). Тип фарби: олійна фарба.



Іл. 3.5 Китайський пейзажний живопис на стелі

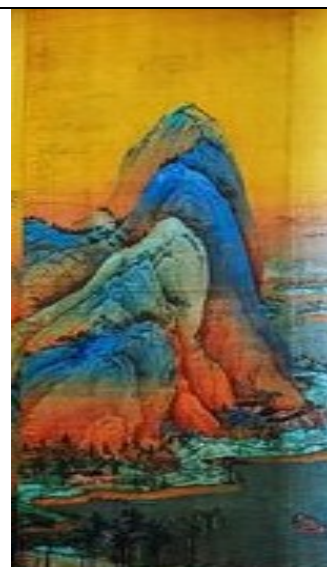
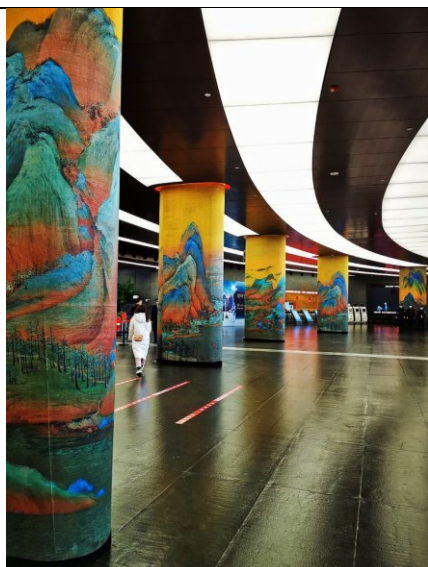
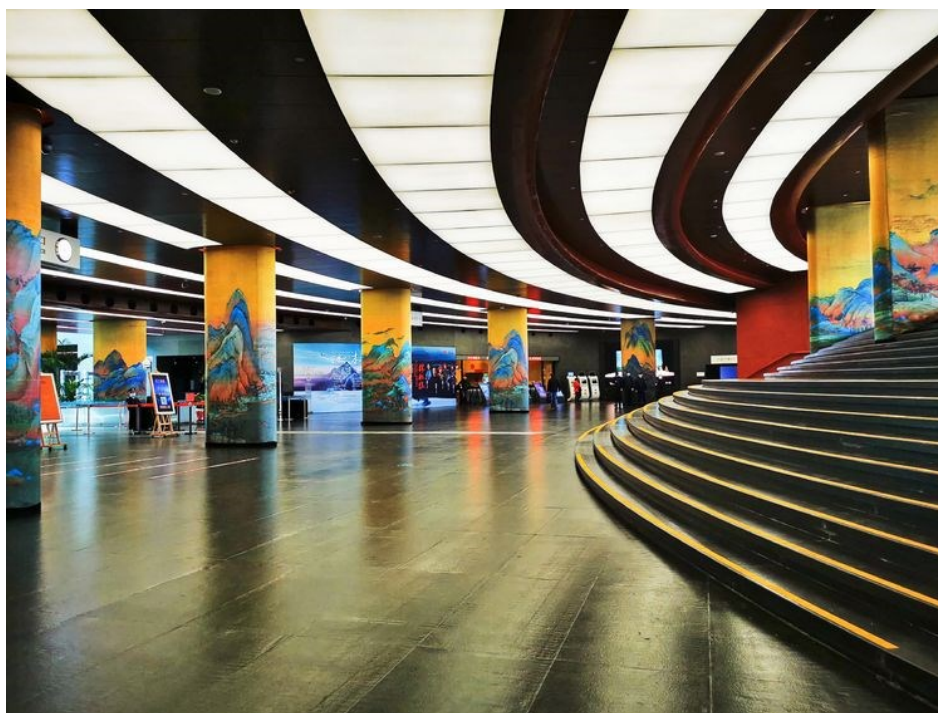
Готель Тяньфу (Зал лобі), 2023 р.

Китай, провінція Сичуань, місто Ченду.

Стеля прикрашена розписом у колі з зображеннями архітектурних споруд і хмар.

Матеріал: шпалери (полотно). Тип фарби: олійна фарба.

**АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО
МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ**



Іл. 3.6 Китайський пейзажний живопис на колонах (пілонах)
Національний центр виконавських мистецтв (вестибюль), 2007 р.
Китай, місто Пекін. Матеріал: шпалери (полотно). Тип фарби: олійна фарба.

**АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО
МИСТЕЦТВА ТА СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРНОГО ДИЗАЙНУ**



Іл. 3.7 Китайський пейзажний живопис на пілонах в інтер'єрі

Готель Wanda Meihua (Зал лобі), 2020 р. Китай, місто Шанхай.

На пілонах зображено мотиви китайського пейзажного живопису у стилі (техніці) чорнил та води. Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

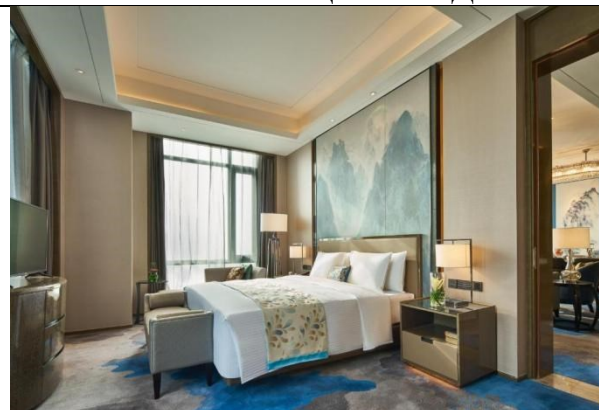
**АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО
МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ**



Іл. 3.8 Монументально-декоративні пейзажні композиції

Готель Rosewood. Інтер'єрний простір та зал лобі, 2014 р. Китай, місто Пекін.
Матеріал: скло. Тип фарби: аерографічні фарби (UV-друк)

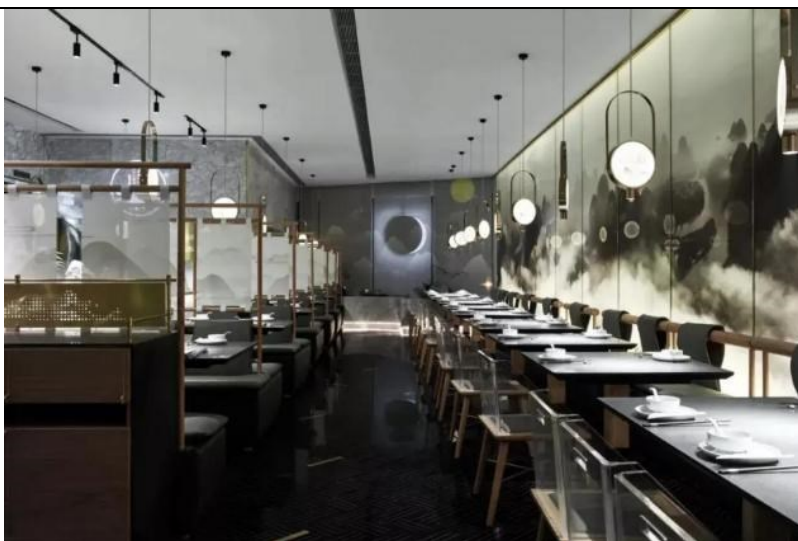
АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ



Іл. 3.9 Монументально-декоративні пейзажні композиції

- Готель Wanda Realm (інтер'єр номеру), 2016 р.
Китай, провінція Цзянсу, місто Шанжао.
Матеріал: папір. Тип фарби: туш.
- Готель Wanda Reign (конференц-зала)
Матеріал: шпалери (полотно). Тип фарби: олійна фарба.
- Готель Wanda Reign (простір лобі), 2014 р.
Китай, провінція Хубей, місто Ухань.
Матеріал: гіпс. Тип фарби: аерографічні фарби (настінний розпис)

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ



Іл. 3.10 Монументально-декоративні пейзажні композиції

- Ресторан Jinyue Antique Teochew, 2018 р.

Китай, місто Пекін.

Матеріал: скло. Тип фарби: туш.

- Ресторан Дай Лі Бай, 2019 р.

Китай, провінція Чжецзян, місто Ханчжоу.

Матеріал: скло. Тип фарби: туш.

АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ



Іл. 3.11 Монументально-декоративні пейзажні композиції

- Готель Wanda Realm, простір лобі, 2016 р.

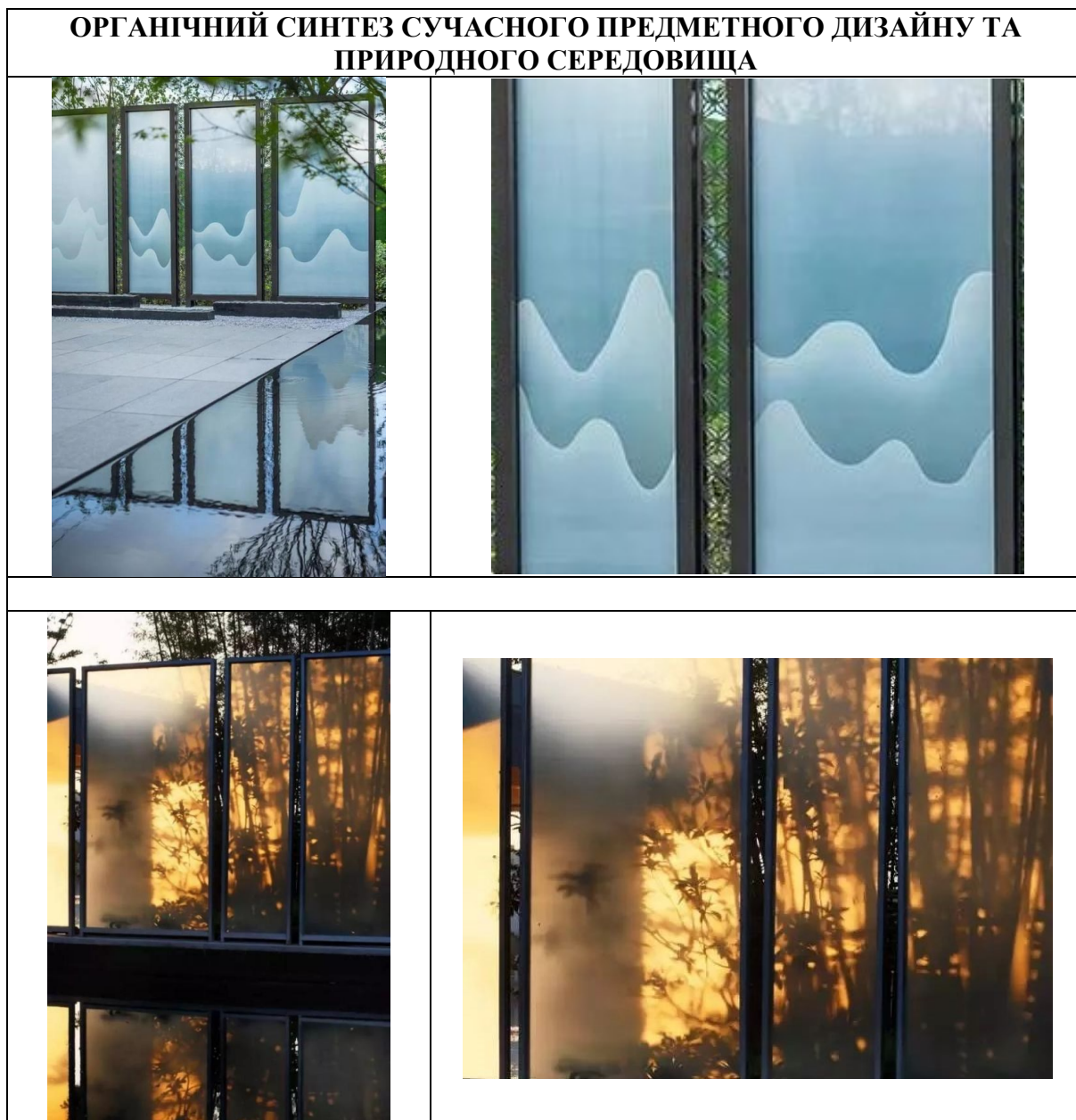
Китай, провінція Цзянсу, місто Шанжао.

Матеріал: камінь. Тип фарби: аерографічні фарби (настінний розпис)

- Tea'stone (простір ресторану), 2021 р.

Китай, місто Шеньчжень.

Матеріал: шкіра. Тип фарби: олійна фарба



Іл.3.12 Органічне злиття (схрещення) сучасних дизайн-об'єктів і природного середовища

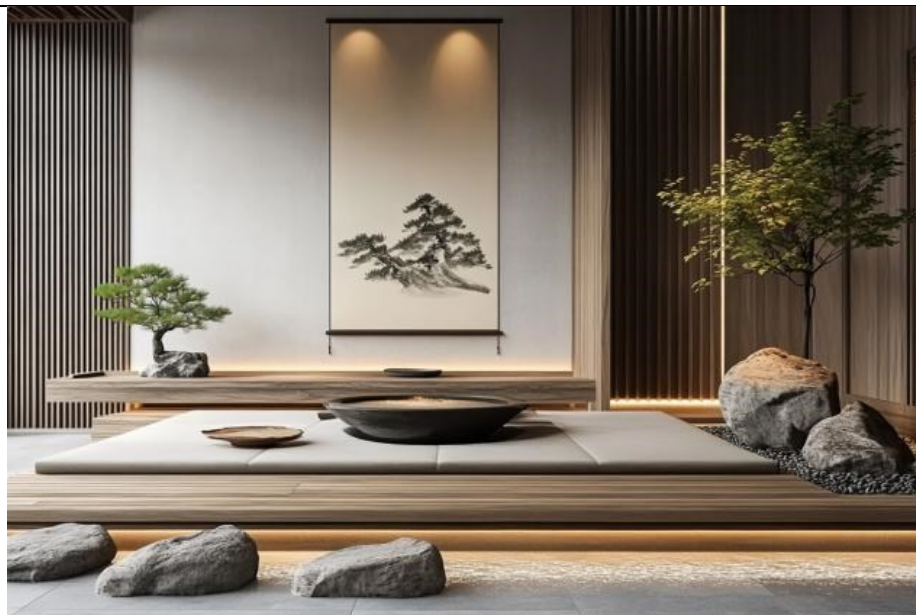
Рунчжуао · Цзяннань Юе, 2019 р.

Китай, провінція Чжецзян, місто Цзяксін.

Матеріал: Скло Тип фарби: аерографічні фарби (UV-друк)

Матеріал: Скло (прийом відображення природних форм)

**АНСАМБЛЕВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ДИЗАЙНІ СУЧАСНОГО
ІНТЕР'ЄРУ. МІНІМАЛІЗМ. РЕГІОНАЛІЗМ. ЕКОЛОГІЯ.**



Іл.3.13 Ансамблевий синтез мистецтв і дизайн-об'єктів в сучасному інтер'єрі

- Сучасний дизайн інтер'єру житлових приміщень (передпокій)

Джерело зображення: створено автором.

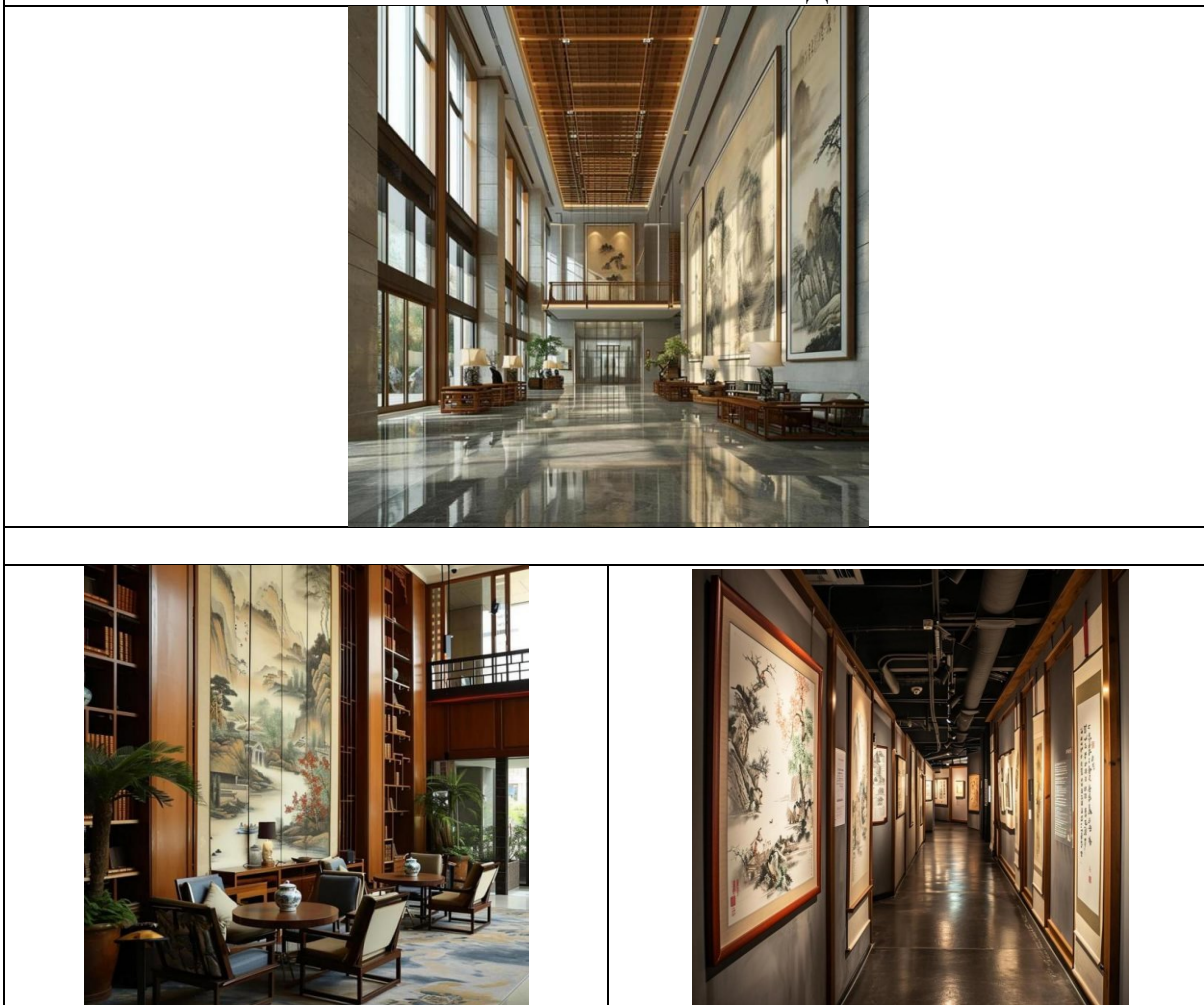
Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

- Сучасний дизайн інтер'єру житлових приміщень (вітальня)

Джерело зображення: створено автором.

Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ІНТЕГРАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ В ІНТЕР'ЄРИ СУЧАСНИХ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ



Іл.3.14 Ансамблевий синтез мистецтв і дизайн-об'єктів в сучасному інтер'єрі

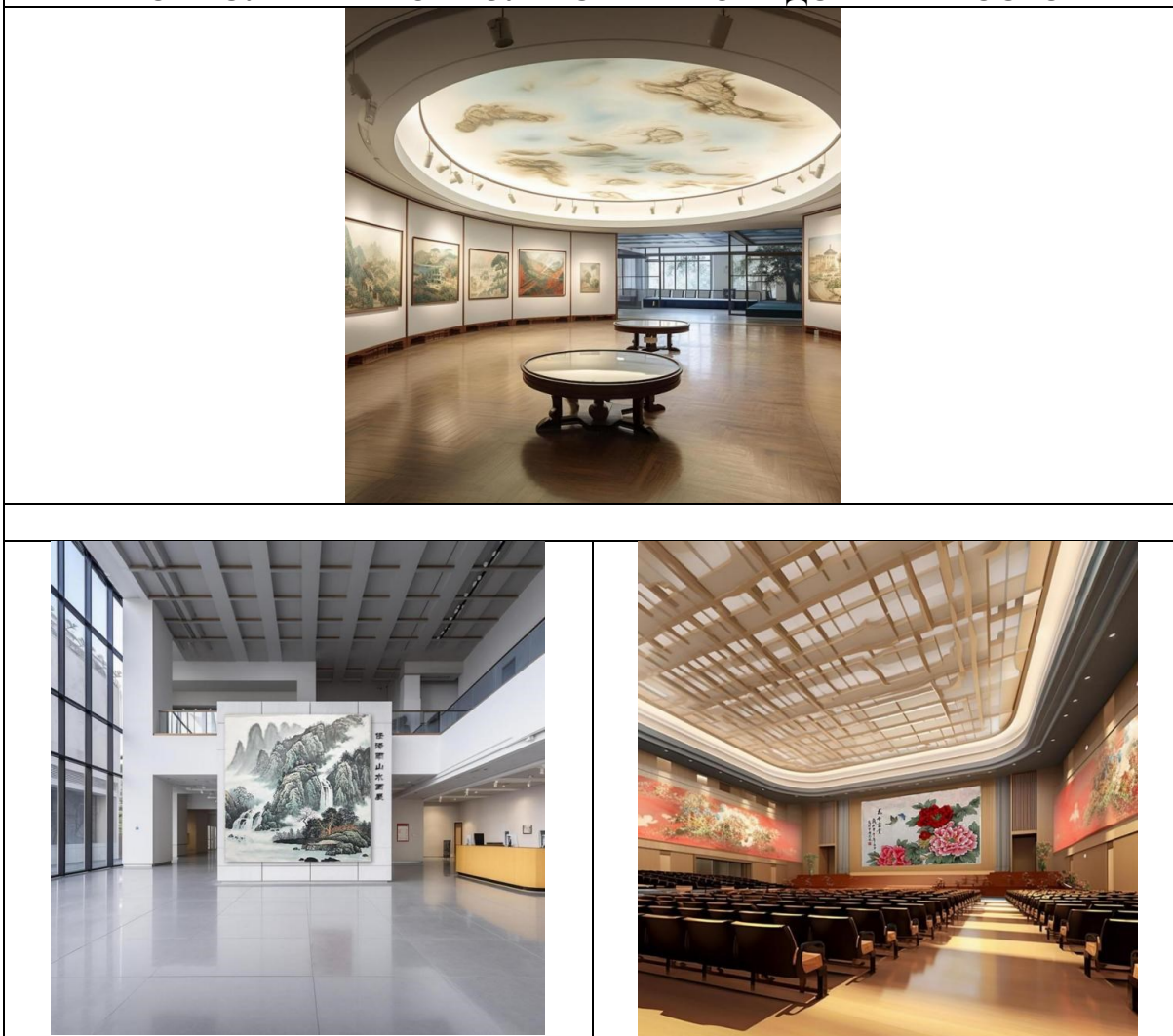
- Зала сучасного центру культурного обміну.

Акцентування стіни пейзажними картинами, які створюють візуальний фокус тяжіння уваги у несиметричному за структурою внутрішньому просторі.

- Інтер'єр бібліотеки. Пейзажний розпис підкреслює ось симетрії стіни і створює зорову ілюзію «перетікання» внутрішнього простору в природне середовище.

- Інтер'єр громадської художньої галереї. Оформлення периметру стін метричними рядами розписів, які утворюють візуальне розширення вузького лінійного простору.

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ІНТЕГРАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ В ІНТЕР'ЄРИ СУЧАСНИХ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ



Іл.3.15 Ансамблевий синтез мистецтв і дизайн-об'єктів в сучасному інтер'єрі

- Культурний музейний простір. Центричність простору підкреслена розписом круглого плафону та панорамою пейзажних розписів по периметру стіни.

- Інтер'єр вестибюлю виставкового залу.

Пейзажний розпис є фокусом візуального тяжіння у просторі.

- Інтер'єр музичного залу.

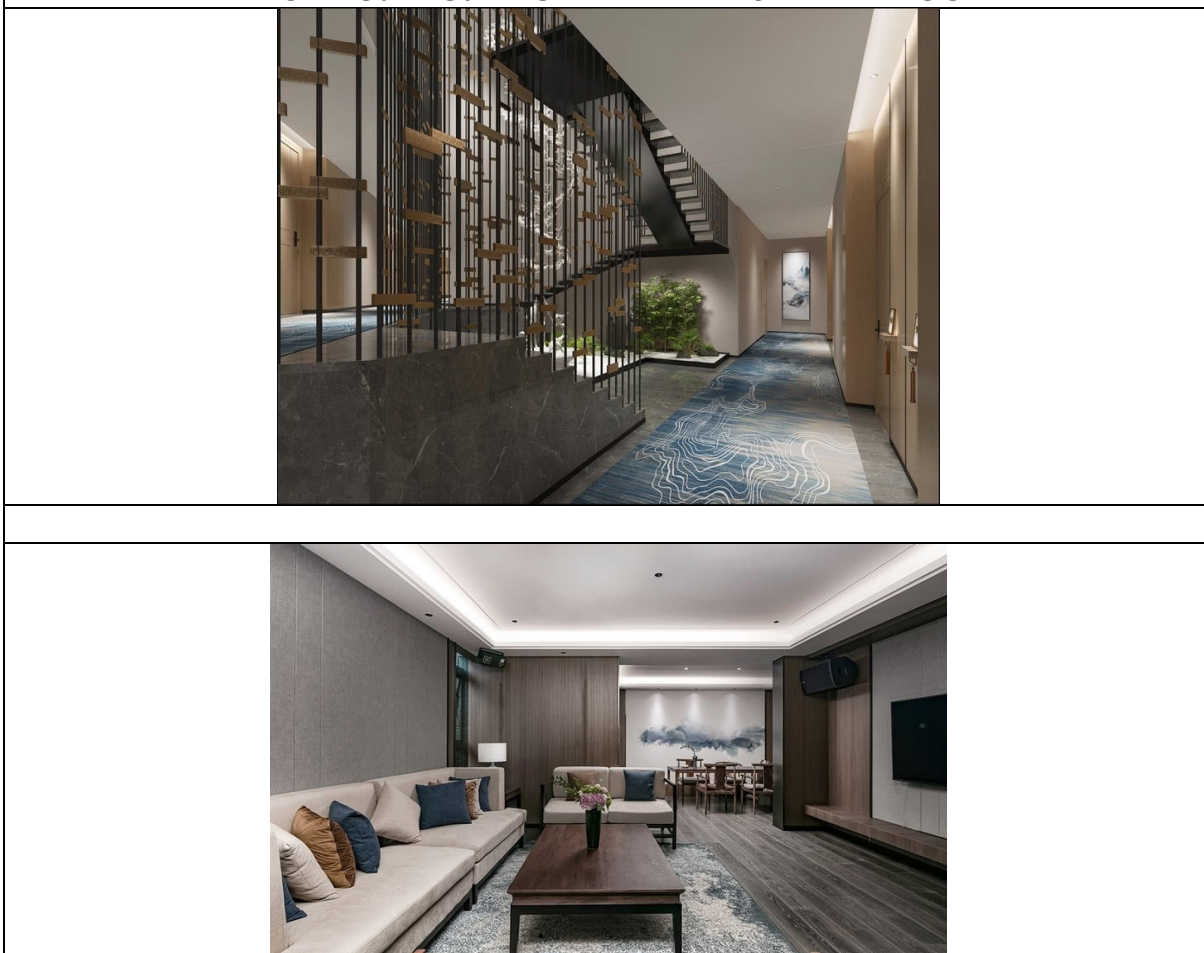
Акцентування пейзажними розписами центральної стіни (візуальний фокус на осі симетрії простору) та бокових стін.



Іл. 3.16 Прийоми трансформації традиційного китайського розпису тушшю у формуванні інноваційного дизайну інтер'єрного простору

- Композиційний прийом «проекції» зображення рослинного мотиву (бамбуку) на площину стіни та на сходини. «Простір світла і тіні».
- Композиційний прийом «охоплення» периметру стін інтер'єру гіпермонументальним розписом. «Людина в траві і на деревах»
- Композиційний прийом «сполучення живописного розпису» з дизайном меблів. «Сідло, що розмилося».

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ІНТЕГРАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ В СУЧАСНИЙ ІНТЕР'ЄРНИЙ ПРОСТІР



Іл. 3.17 Інтеграція китайського пейзажного живопису в сучасний інтер'єрний простір

- Готель Хенде (коридор), 2020 р. Китай, місто Чунцін.

Стилізований графічний декор підлоги, що простягається вздовж інтер'єру, асоціюється з водною поверхнею і направляє увагу відвідувачів на пейзажну картину.

Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

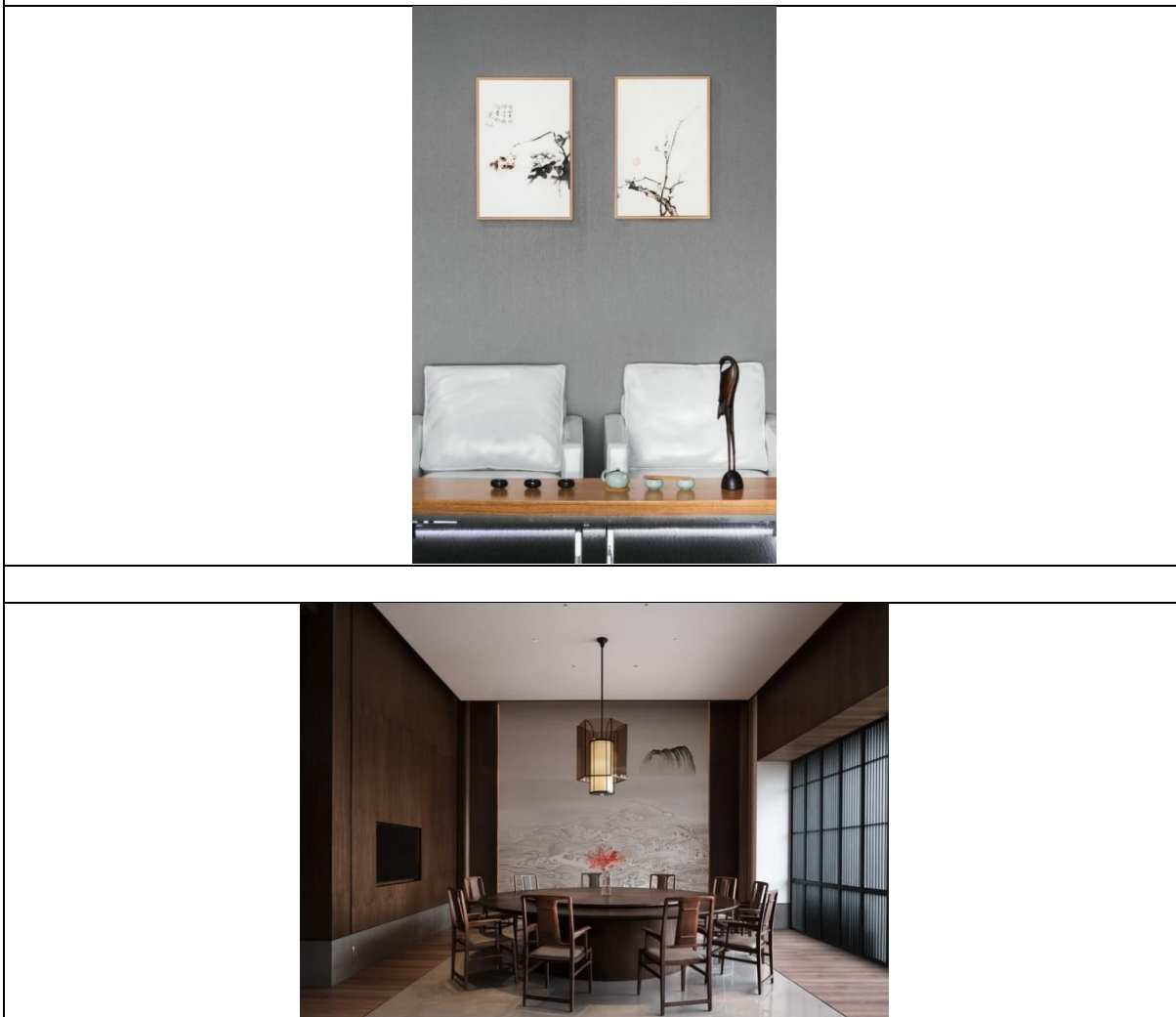
- Цзю Цзю Їда · Тан (ресторан готелю, зона відпочинку), 2019 р.

Китай, місто Шеньчжень.

Колористика пейзажного розпису на торцевій стіні ідентична кольору стелі, м'яких диванів і декоративних подушок, які є головними акцентами в інтер'єрному просторі.

Матеріал: шпалери (полотно). Тип фарби: олійна фарба.

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ІНТЕГРАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ В СУЧАСНИЙ ІНТЕР'ЄРНИЙ ПРОСТІР



Іл. 3.18 Інтеграція китайського пейзажного живопису в сучасний інтер'єрний простір

● Група управління Канлай Цзяньлай (зона відпочинку), 2019 р. Китай, місто Пекін. Прийом «перетікання» природного пейзажного мотиву між двома «роздвоєними» картинами підкреслюється дизайном білих м'яких крісел.

Матеріал: папір. Тип фарби: туш.

● Ресторан готелю «Три друга холодної пори року», 2019 р.

Китай, провінція Гуандун, місто Шаньтоу. Настінне панно у світло-сріблястій гамі є оптимальним фоном для центрального об'єкту інтер'єрного простору – круглого столу на 10 персон.

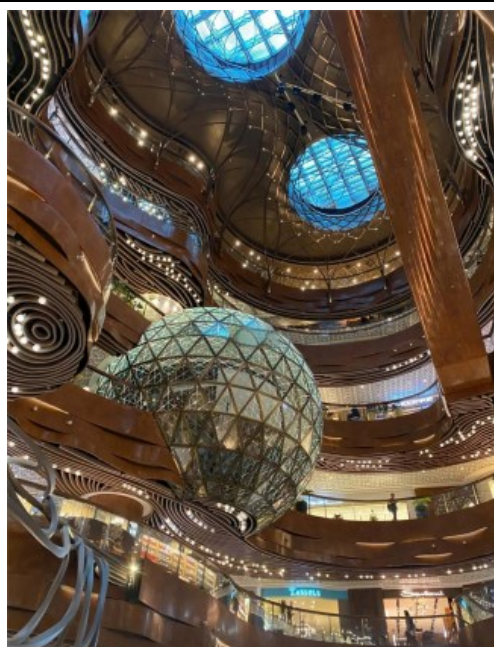
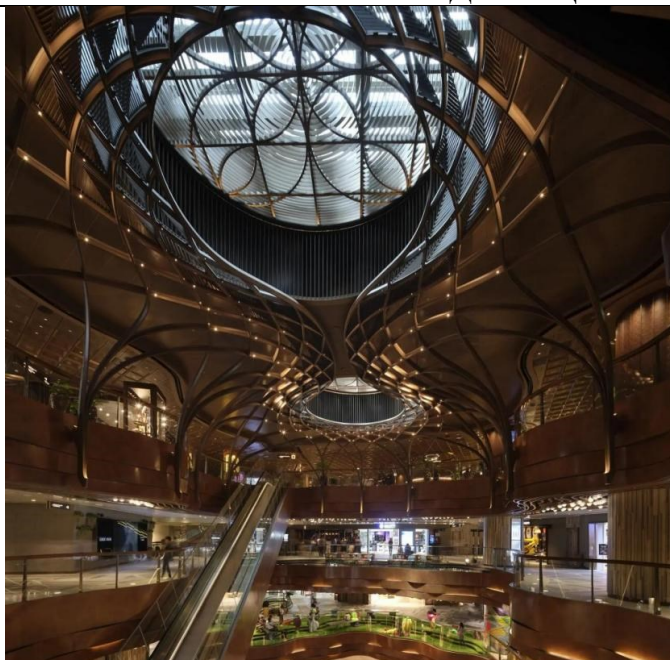
Матеріал: шпалери (полотно). Тип фарби: туш.

АНСАМБЛЕВИЙ ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА**Іл. 3.19 Композиційний прийом «виявлення світлом» в дизайні інтер'єрного середовища.**

Книгарня Чжуншуге. 2024 р. Китай, місто Тяньцзінь.

Дизайнер: шанхайська студія X+Living

АНСАМБЛЕВИЙ ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА



Іл. 3.20 Композиційний прийом «мімікрії» в дизайні інтер'єрного середовища

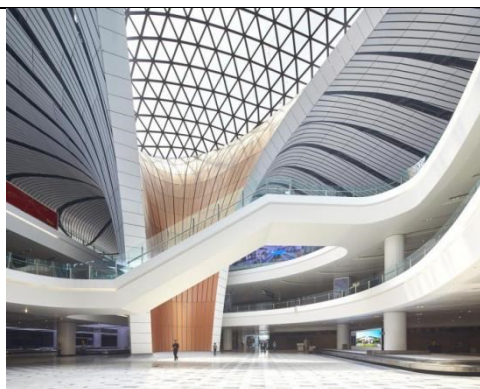
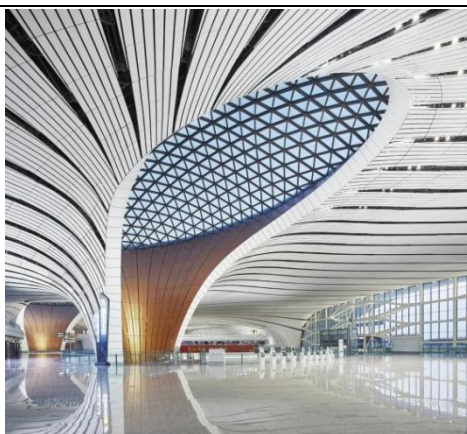
K11 MUSEA у Гонконзі. 2020 р.

Китай, спеціальний адмінрайон Гонконг.

Дизайнер: Kohn Pedersen Fox Associates

ОРГАНІЧНИЙ ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА**Іл. 3.21 Композиційний прийом «світлових проєкцій» в дизайні інтер'єрного середовища**

Харбінський Великий театр. 2016 р.
Китай, провінція Хейлунцзян, місто Харбін.
Дизайнер: Ма Янсун

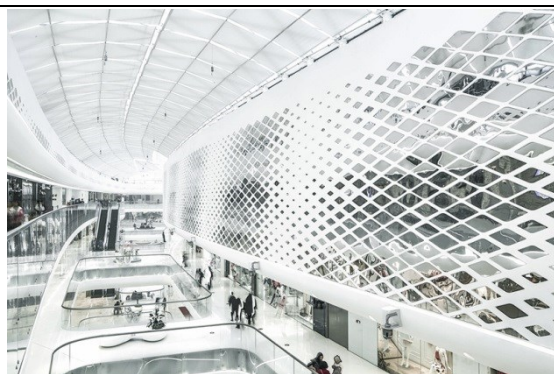
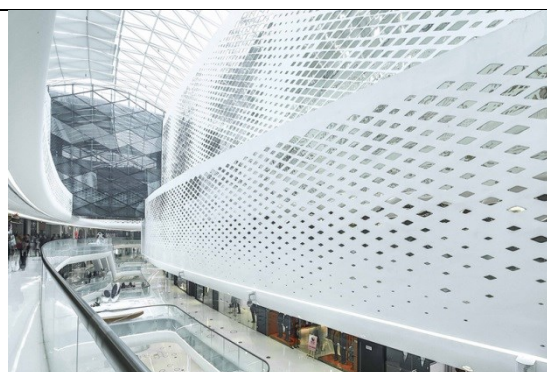
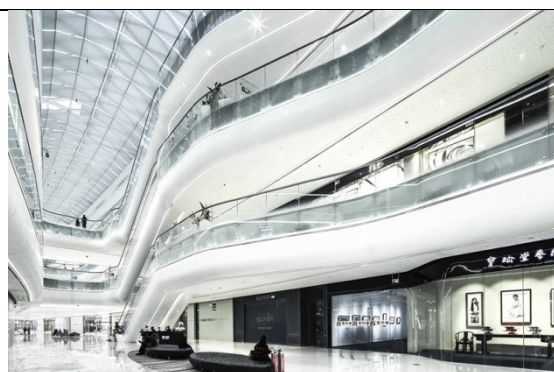
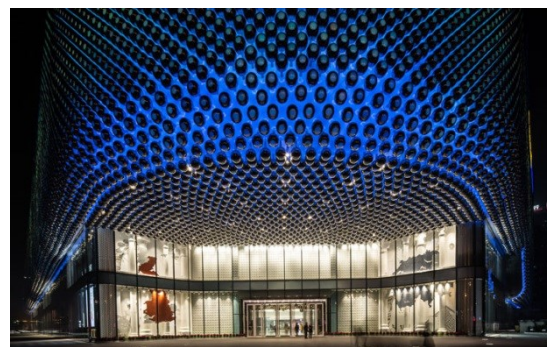
ОРГАНІЧНИЙ ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА**Іл. 3.22 Композиційний прийом «мімікрії» у дизайні інтер'єрного середовища**

Пасажирський термінал Міжнародного аеропорту Дасін. 2019 р.

Китай, місто Пекін.

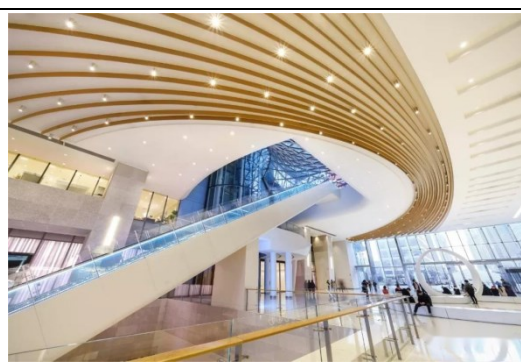
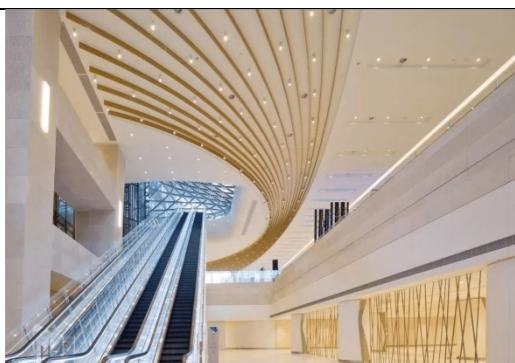
Дизайнер: Zaha Hadid Architects

**ОРГАНІЧНИЙ (СИМБІОТИЧНИЙ) ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ
ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ КИТАЮ**



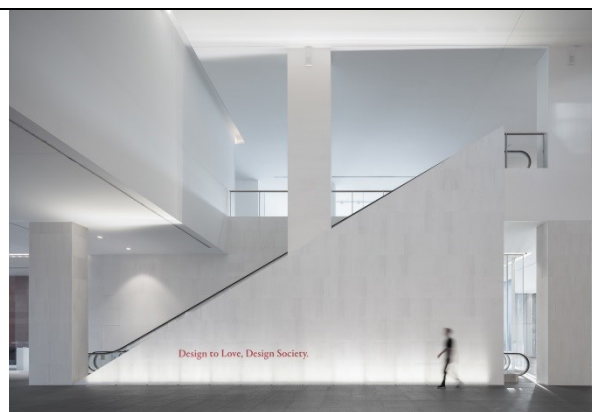
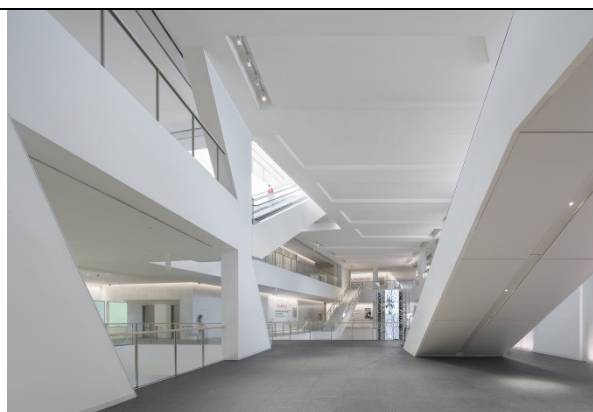
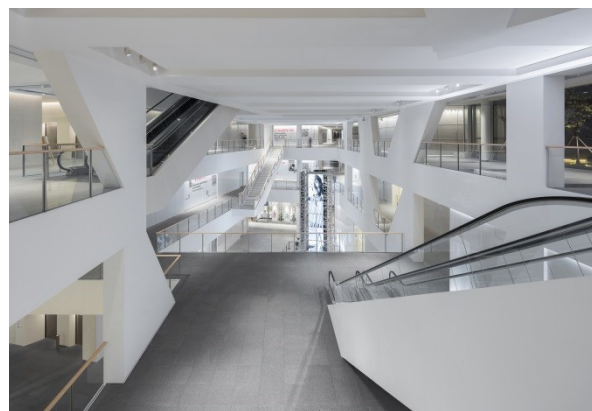
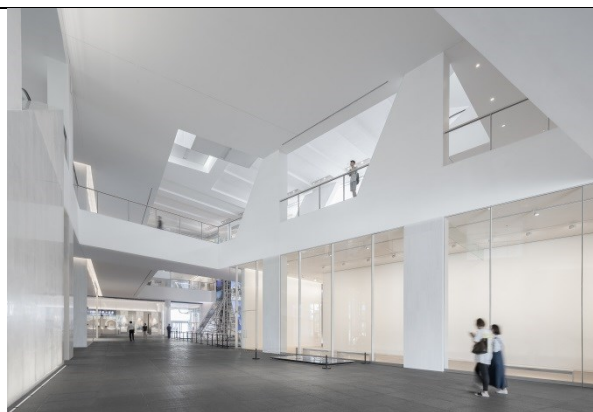
Іл. 3.23 Торговельний центр Nanjie Wanda Plaza. 2013 р.
Китай, місто Ухань, провінція Хубей
Проектна команда: UNStudio

**ОРГАНІЧНИЙ (СИМБІОТИЧНИЙ) ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ
ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ КИТАЮ**



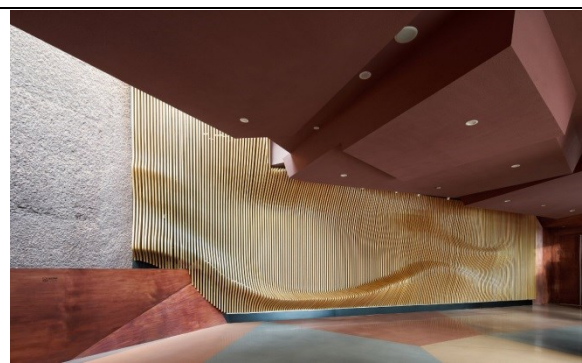
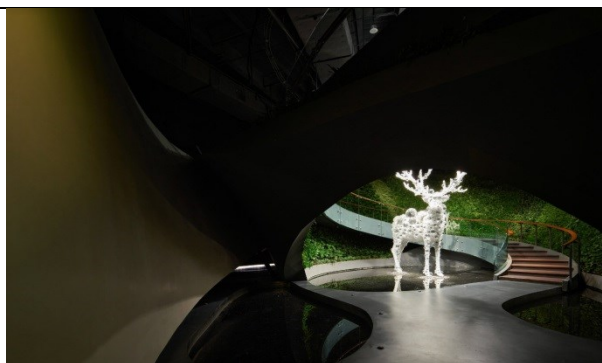
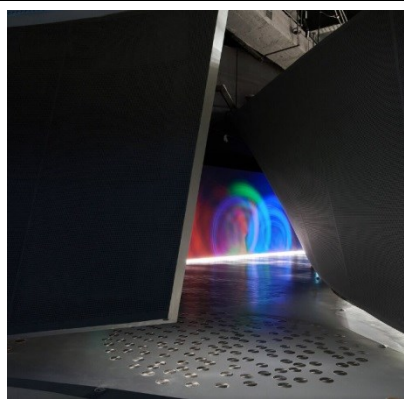
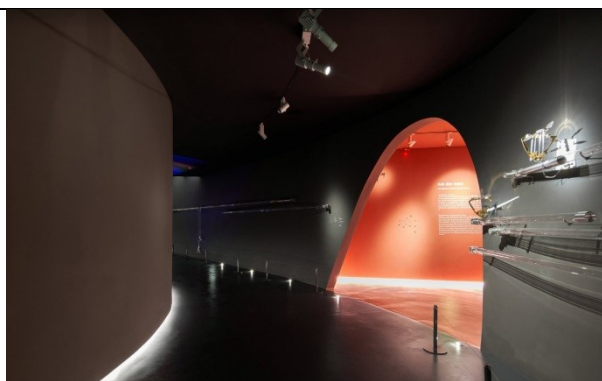
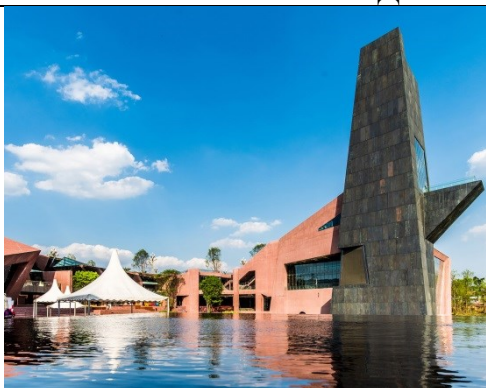
Іл. 3.24 Suzhou Center. 2017 р.
Китай, місто Сучжоу, провінція Цзянсу
Проектна команда: Benou

**ОРГАНІЧНИЙ (СИМБІОТИЧНИЙ) ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ
ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ КИТАЮ**



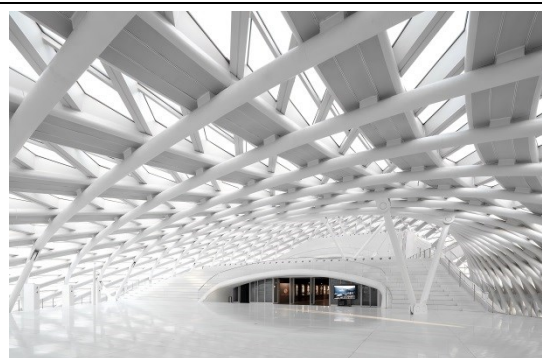
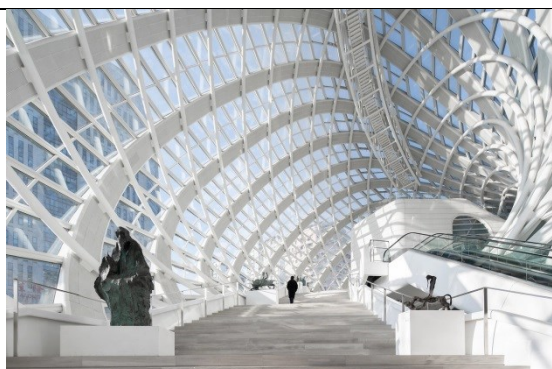
Іл. 3.25 Центр культури та мистецтв Sea World. 2017 р.
Китай, місто Шеньчжень, провінція Гуандун
Архітектор: японський майстер Кенго Кума

**ОРГАНІЧНИЙ (СИМБІОТИЧНИЙ) ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ
ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ КИТАЮ**



Іл. 3.26 Центр мистецтв і виставок «LuxeLakes». 2021 р.
Китай, місто Ченду, провінція Сичуань
Архітектурна команда: OPEN Architecture

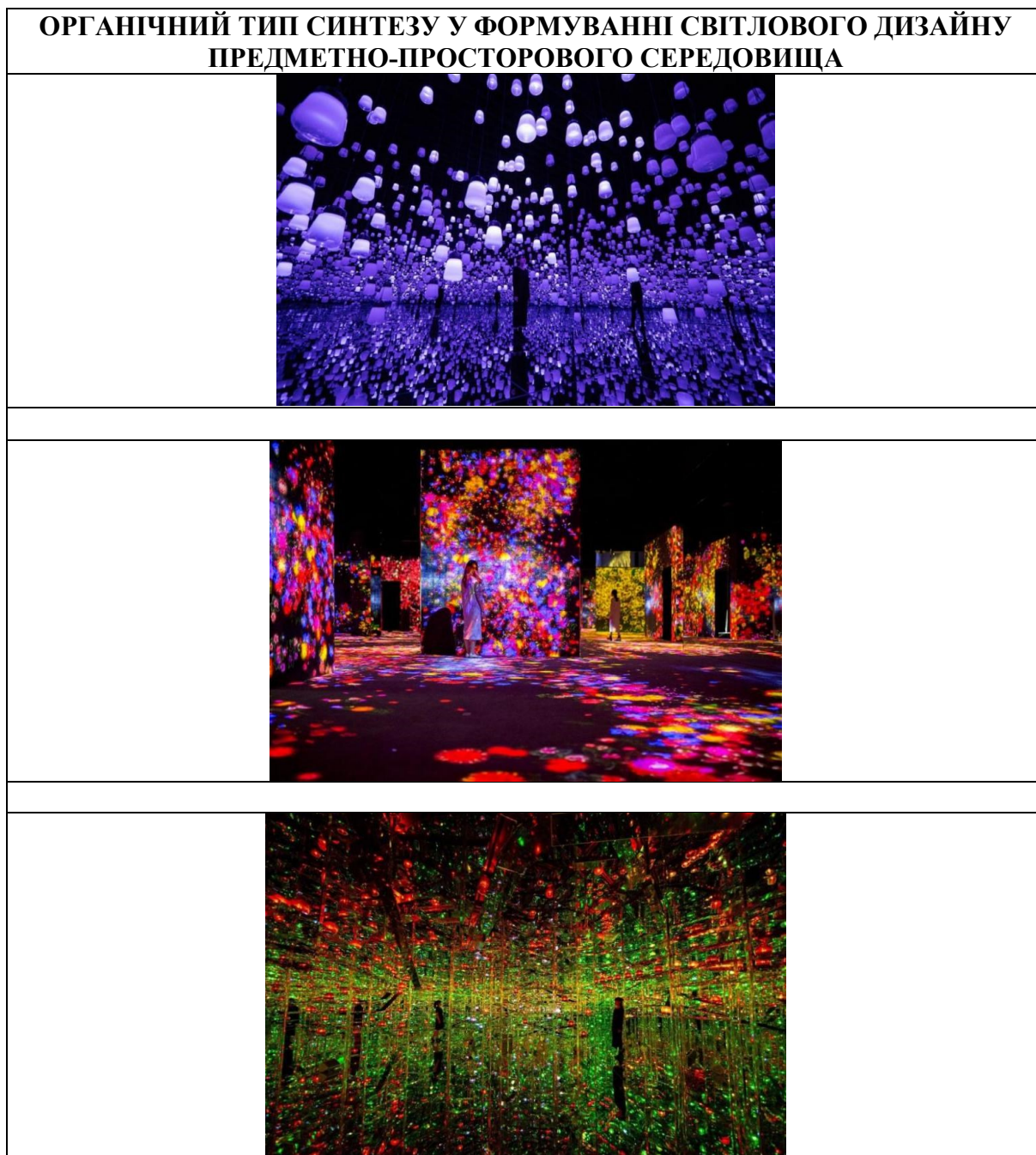
**ОРГАНІЧНИЙ (СИМБІОТИЧНИЙ) ТИП СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ
ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ КИТАЮ**



Іл. 3.27 Міжнародний медіацентр Phoenix. 2013 р.

Китай, місто Пекін

Проектні організації: BIAD + Архітектурний дослідницький центр
Пекінського університету



Іл.3.28 Композиційний прийом «світлових проєкцій» в дизайні інтер'єрного середовища.

TeamLab Borderless Шанхай.2019 р.Китай, місто Шанхай.

Дизайнер: команда teamLab

Простір використовує світлотінь: архітектура задіяна як суцільно чорне тло, завдяки проєкціям та сенсорам підлога, стіни та стеля перетворюються на динамічне світло-кольорове полотно.