

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧУН ДІНЕ

УДК 75.058:75.04:75.02(510)"20/..."(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**«ДЕКОРАТИВНА КАРТИНА» В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ЖАНРОВО-СЮЖЕТНА ТИПОЛОГІЯ,
ОСНОВНІ МОТИВИ ТА ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ**

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

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

Signed by:

52658C8A40FE4ED...

Чун Діне

Науковий керівник: Алфьорова Зоя Іванівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Чун Діне. «Декоративна картина» в китайському живописі початку XXI ст.: жанрово-сюжетна типологія, основні мотиви та техніки виконання.
– Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2025.

Актуальність дослідження проблеми, яка досліджується, зумовлена тим, що на початку XXI ст. китайський живопис переживає новий етап еволюції, що характеризується активною взаємодією традиційних художніх принципів із сучасними естетичними та технологічними тенденціями. Одним із значних явищ у цьому процесі стає «декоративна картина», що є синтезом національних образних традицій, декоративно-пластичних рішень і авторських пошуків, пов'язаних з переосмисленням жанрових і сюжетних канонів. Дана жанроформа відбиває прагнення китайських художників до гармонійного поєднання духовно-філософських основ класичного живопису з виразними засобами сучасного мистецтва, що виражається у різноманітності мотивів, композиційних структур і технік виконання. Аналіз жанрово-сюжетної типології декоративної картини початку XXI століття дозволяє виявити закономірності трансформації сучасного декоративного мистецтва Китаю та визначити роль «декоративної картини» у розвитку сучасної китайської живописної традиції.

Хронологічні межі дослідження: кінець XX- перша чверть XXI ст.

Об'єкт дослідження — декоративний живопис Китаю кінця XX ст. - початку XXI в.

Предмет дослідження — жанрово-сюжетна типологія, основні мотиви та техніки виконання в «декоративній картині» Китаю.

Мета дослідження — визначити техніки, основні мотиви та жанрово-сюжетну типологію в «декоративній картині» Китаю кінця XX ст. - початку XXI в.

У **Вступі** зазначено, що на початку XXI століття китайський живопис

переживає етап активної взаємодії традиційних естетичних принципів та сучасних художніх тенденцій. Особливе місце в цьому процесі займає жанроформа «декоративна картина», що відображає як спадкоємність національних живописних традицій, так і пошуки нових форм художнього вираження. Дослідження жанрово-сюжетної типології, мотивів та технік виконання декоративної картини дозволяє виявити особливості трансформації візуальної мови китайського мистецтва в умовах глобалізації.

Підсумком **першого розділу** є формування цілісного наукового підходу до аналізу даного художнього явища, заснованого на поєднанні загально-теоретичних та мистецтвознавчих методів аналізу. У рамках дослідження наголошується на необхідності розгляду сучасного китайського декоративного живопису як синтезу традиційних естетичних принципів та інноваційних тенденцій глобального мистецтва. Методологічна база розділу дозволяє виявити специфіку китайського декоративного мистецтва, символічної системи та композиційних прийомів, що відбивають взаємодію національної ідентичності та сучасного художнього мислення Китаю, що створює основу подальшого мистецтвознавчого осмислення її місця у світовому художньому процесі.

В **другому розділі** дисертаційного дослідження проведена періодизація формування традиційних технік декоративного живопису Китаю, визначені основні матеріали, технологічні особливості декоративних зображень від архаїчного до канонічного. Визначені та проаналізовані жанрово-сюжетні типологічні характеристики традиційного декоративного живопису Китаю. Доведено, що еволюція декоративного мистецтва династичного Китаю сформувала основні технологічні принципи, які лягли в основу створення канонічного декоративного зображення. Міфологія та первісна образна система архаїчного Китаю стала генетичним ядром декоративного мистецтва. Підтверджено, що формування канонічних декоративних зображень у китайському живописі – це процес закріплення стійких мотивів, символів, стилістики та функцій, які стають носіями орнаментальних та наративних культурних кодів. А з ремісничих прийомів виросла філософія декоративної

художньої форми, орієнтована не так на наслідування природі, як на гармонізацію її закономірностей.

В третьому розділі дисертації доведено, що у сучасному китайському мистецтві спостерігається інтенсивна трансформація традиційних технік декоративного живопису, спрямовану переосмислення естетичних і символічних принципів, що склалися під час багатовікового розвитку національної художньої традиції. Художники прагнуть інтегрувати елементи класичного письма тушшю, орнаментальних композицій та принципів площинного зображення із сучасними образотворчими та технологічними засобами. Така синтетична тенденція сприяє створенню «декоративної картини» як особливого художнього феномену, у якому гармонійно поєднуються духовні коди китайської культури та новаторські візуальні підходи до глобального мистецтва. Ці процеси трансформації визначаються як естетичними, а й соціокультурними чинниками, що з динамікою модернізації китайського нашого суспільства та посиленням діалогу між традицією і сучасністю. «Декоративна картина» виступає медіатором між історичною спадщиною та актуальними мистецькими пошуками. В результаті декоративний живопис Китаю на сучасному етапі набуває рис полістилічності, експериментальності та концептуальної глибини, зберігаючи при цьому фундаментальні принципи гармонії, ритму та символізму, характерні для національної художньої системи.

Перспективи дослідження «декоративної картини» полягають як в уточненні категоріального апарату проблеми, розширенні методологічних підходів до її подальшого наукового осмислення та накопичення емпіричного матеріалу для подальшого його опрацювання.

Ключові слова: Китай, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, «декоративна картина», «нова декоративність», орнамент, міф, сюжет, ритм, колір, техніки та технології.

ABSTRACT

Chong Ding Ye. “Decorative painting” in Chinese painting of the early 21st century: genre and plot typology, main motifs and techniques of execution. – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 – “Fine arts, decorative arts, restoration” – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2025.

The relevance of the study of the problem under study is due to the fact that at the beginning of the 21st century. Chinese painting is experiencing a new stage of evolution, characterized by the active interaction of traditional artistic principles with modern aesthetic and technological trends. One of the significant phenomena in this process is the “decorative painting”, which is a synthesis of national figurative traditions, decorative and plastic solutions and authorial searches associated with the rethinking of genre and plot canons. This genre form reflects the aspiration of Chinese artists to harmoniously combine the spiritual and philosophical foundations of classical painting with the expressive means of modern art, which is expressed in the diversity of motifs, compositional structures and techniques of execution. Analysis of the genre and plot typology of decorative painting of the beginning of the 21st century allows us to identify the patterns of transformation of modern decorative art in China and determine the role of "decorative painting" in the development of modern Chinese painting tradition.

Chronological boundaries of the study: the end of the 20th - the first quarter of the 21st century.

The object of the study is the decorative painting of China of the end of the 20th century - the beginning of the 21st century.

The subject of the study is the genre-plot typology, the main motifs and techniques of execution in the "decorative painting" of China.

The purpose of the study is to determine the techniques, the main motifs and the genre-plot typology in the "decorative painting" of China of the end of the 20th century - the beginning of the 21st century.

The Introduction states that at the beginning of the 21st century, Chinese painting is experiencing a stage of active interaction of traditional aesthetic principles and modern artistic trends. A special place in this process is occupied by the genre form "decorative painting", which reflects both the continuity of national painting traditions and the search for new forms of artistic expression. The study of the genre-plot typology, motifs and techniques of execution of decorative painting allows us to identify the features of the transformation of the visual language of Chinese art in the conditions of globalization.

The result of the **first chapter** is the formation of a holistic scientific approach to the analysis of this artistic phenomenon, based on a combination of general theoretical and art historical methods of analysis. The study emphasizes the need to consider modern Chinese decorative painting as a synthesis of traditional aesthetic principles and innovative trends in global art. The methodological basis of the section allows us to identify the specifics of Chinese decorative art, the symbolic system and compositional techniques that reflect the interaction of national identity and modern artistic thinking of China, which creates the basis for further art historical understanding of its place in the world artistic process.

In the **second chapter** of the dissertation research, the periodization of the formation of traditional techniques of decorative painting in China was carried out, the main materials, technological features of decorative images from archaic to canonical were determined. The genre and plot typological characteristics of traditional decorative painting in China were determined and analyzed. It is proved that the evolution of the decorative art of dynastic China formed the basic technological principles that formed the basis for the creation of a canonical decorative image. Mythology and the original figurative system of archaic China became the genetic core of decorative art. It is confirmed that the formation of canonical decorative images in Chinese painting is a process of consolidating stable motifs, symbols, stylistics and functions that become carriers of ornamental and narrative cultural codes. And from craft techniques, a philosophy of decorative art form grew, focused not so much on imitating nature as on harmonizing its laws.

The third chapter of the dissertation proves that in modern Chinese art there is an intensive transformation of traditional techniques of decorative painting, aimed at rethinking the aesthetic and symbolic principles that have developed during the centuries-old development of the national artistic tradition. Artists strive to integrate elements of classical ink painting, ornamental compositions and principles of planar image with modern visual and technological means. Such a synthetic trend contributes to the creation of "decorative painting" as a special artistic phenomenon, in which the spiritual codes of Chinese culture and innovative visual approaches to global art are harmoniously combined. These transformation processes are determined not only by aesthetic, but also by socio-cultural factors, which are associated with the dynamics of modernization of our Chinese society and the strengthening of the dialogue between tradition and modernity. "Decorative painting" acts as a mediator between historical heritage and current artistic searches. As a result, decorative painting in China at the present stage acquires features of polystylism, experimentation and conceptual depth, while preserving the fundamental principles of harmony, rhythm and symbolism characteristic of the national artistic system.

The prospects for the study of "decorative painting" lie in both clarifying the categorical apparatus of the problem, expanding methodological approaches to its further scientific understanding and accumulating empirical material for its further elaboration.

Keywords: China, fine arts, decorative arts, "decorative painting", "new decorativeness", ornament, myth, plot, rhythm, color, techniques and technologies.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЧУН ДІНЕ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:

1. Чун Діне. Жанрово-сюжетна типологія інтер'єрної «декоративної картини» в китайському живописі початку ХХІ ст. *ХУДПРОМ : Український журнал мистецтва та дизайну* . 2023. Т. 25, № 2 . С. 96-105. DOI: 10.33625/hudprom2023.02.096.
2. Чун Діне. Авторський стиль в декоративному живописі Китаю на сучасному етапі (на прикладі творчості Дін Шаогуана). *Art and Design*, № 4, 2023, С.102-111. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.4.9>
3. Чун Діне. Сучасна китайська декоративна лакова картина: сюжети та техніка виконання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 81, том 2, 2024 С.159-169. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-21_

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Чун Діне. Китайський декоративний живопис: морфологічне визначення поняття. Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність». Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. – 136 с. (укр., анг. мов.). С.122-124. <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/konf-14.04.22.pdf>.
5. Чун Діне. Формування канонічних декоративних зображень у живописі Китаю. *Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку»*. Херсонський національний технічний університет. Кафедра дизайну. Хмельницький, 7-8 вересня 2022 р. / за ред. Білик А.А. Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. – 234 с. С. 96-99. <https://kntu.net.ua/ukr/content/download/104422/593290/file/20223.pdf>

6. Чун Діне. Технологічні новації в декоративному живописі Китаю. *Modernization of today's science: experience and trends: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the III International Scientific and Theoretical Conference*, September 23, 2022. Athens, Hellenic Republic: European Scientific Platform. P.100. ISBN 979-8-88796- 804-9 DOI: 10.36074/scientia-23.09.2022.
7. Чун Діне. Основні мотиви в «декоративній картині» в китайському живописі початку ХХІ ст. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ*, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. 136 с. С.32-33.
8. Чун Діне. Роль доброзичливих орнаментів в сучасному декоративному живописі Китаю. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»* (22–23 листопада 2023 року).Х.: ХДАК, 2023, С. 250.
9. Чун Діне. Стилiстичні особливості авторських технiк в декоративному живописі сучасного Китаю. *Другі Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ*, 17-18 квітня 2025 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2025. С.34-35.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ.....	18
1.1. Китайський декоративний живопис у мистецтвознавчому дискурсі: основні підходи.....	18
1.2. Соціокультурні передумови виникнення декоративного живопису сучасного Китаю.....	28
1.3. Понятійний апарат, джерельна база та методологія дослідження.....	33
Висновки до першого розділу.....	46
РОЗДІЛ 2. ТРАДИЦІЙНІ ТЕХНІКИ ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ: ГЕНЕЗА, ПЕРІОДИЗАЦІЯ, ТИПОЛОГІЯ.....	48
2.1. Основні етапи формування традиційних технік декоративного живопису Китаю.....	48
2.2. Формування канонічних декоративних зображень у живописі Китаю.....	103
2.3. Жанрово-сюжетні типологічні характеристики традиційного декоративного живопису Китаю.....	111
Висновки до другого розділу	123
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ ТЕХНІК ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ В «ДЕКОРАТИВНІЙ КАРТИНІ» КИТАЮ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ.....	126
1.2. Технологічні інновації в декоративному живописі сучасного Китаю.....	126
1.3. Авторські техніки в декоративному живописі Китаю на сучасному етапі.....	134
1.4. Об'єднання традиційних та інноваційних технік в декоративному живописі Китаю як модель збереження декоративної спадщини нації	146

Висновки до третього розділу	157
ВИСНОВКИ	158
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	161
ДОДАТКИ	191
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	192
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	199
ДОДАТОК В. АНАТАЛІТИЧНІ СХЕМИ ТА ТАБЛИЦІ.....	245

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вирішення існуючих протиріч, що оформилися на початку XXI століття між: динамічним розвитком глобального арт-ринку декоративного живопису та прагненням зберегти та переосмислити традиційні сюжети та мотиви в ньому; наявністю номенклатури традиційних для гохуа тем та сюжетів декоративного живопису та необхідністю трансформувати жанрово-сюжетну типологію, основні мотиви та техніки виконання у сучасній «декоративній картині» Китаю відповідно до тенденцій початку XXI століття; змінами у мистецькому мисленні сучасних майстрів декоративного живопису Китаю та трансформаціями у техніках виконання, сюжетах та мотивах «декоративної картини» як візуальної форми національної ідентичності; появою нових сюжетів та мотивів у «декоративній картині» та відсутністю належного осмислення цих процесів у мистецтвознавстві, як у китайському, так і в українському.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри живопису Харківської державної академії дизайну мистецтв.

Об'єкт дослідження — декоративний живопис Китаю кінця XX ст. початку XXI в.

Предмет дослідження — жанрово-сюжетна типологія, основні мотиви та техніки виконання в «декоративній картині» Китаю.

Мета дослідження — визначити техніки, основні мотиви та жанрово-сюжетну типологію в «декоративній картині» Китаю кінця XX ст. - початку XXI в.

Для досягнення зазначеної мети були визначені основні завдання дослідження:

- систематизувати наукову та спеціальну фахову літературу, дослідити стан вивчення теми наукової роботи;
- сформувати джерельну базу і провести систематизацію, класифікацію матеріалів дослідження;

- зробити періодизацію та аналіз витоків виникнення «декоративної картини» в Китаї;
- комплексно розглянути жанрово-сюжетну типологію, основні мотиви та техніки виконання сучасної китайської «декоративної картини»;
- дослідити технологічні інновації та авторські техніки в декоративному живописі сучасного Китаю;
- виявити умови на наслідки об'єднання традиційних та інноваційних технік в декоративному живописі Китаю як моделі збереження декоративної спадщини нації;
- обґрунтувати, що формування «декоративної картини» як новітньої декоративної жанроформи стало перехідним етапом від мімесису до візуальної філософії в сучасному декоративному мистецтві Китаю;
- окреслити коло сучасних китайських майстрів декоративного мистецтва, які є авторами сучасних «декоративних картин»;
- окреслити перспективи подальших досліджень.

Територіальні межі дослідження визначені специфікою дослідження й охоплюють сучасні адміністративні межі Китаю.

Хронологічні межі дослідження зумовлені його метою і завданнями, окреслені кінцем XX - першою чвертю XXI ст. Втім визначення генези «декоративної картини» вимагає звернення до формування традиційних технік декоративного зображення на основі масиву джерел різних періодів розвитку китайського образотворчого мистецтва.

Методи дослідження. Вибір методологічного інструментарію обумовлений характером дослідження та його метою. Іконографічний і іконологічний підходи (А. Варбург [203], Дін Нін [241], Е. Панофський [169-171]) – це ті методологічні засади, на яких частково базувалась ідея «нової декоративності», ось чому саме ці підходи обрані для осмислення проблеми «декоративної картини». Аналіз сюжетів, символів міфологічних основ декоративного зображення в гохуа зроблений за допомогою іконографічного підходу, а за допомогою іконологічного підходу аналізувались більш глибокі сенси,

культурний і філософський контекст декоративних зображень за темою дослідження. Загальнонаукові методи дослідження поєднуються з іконографічним та іконологічним методами аналізу; композиційним, стилістичним методами аналізу, аналізом колірної гами декоративних зображень, методом технологічного аналізу та прогностичним методом як спеціальними для мистецтвознавства. Обраний методологічний інструментарій є комплексним і дозволив простежити еволюцію декоративного зображення в мистецтві Китаю та визначити умови та наслідки появи «декоративної картини» як новітньої декоративної жанроформи.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше*:

- зроблена періодизація та аналіз витоків виникнення «декоративної картини» в Китаї;
- комплексно розглянуті жанрово-сюжетна типологія, основні мотиви та техніки виконання сучасної китайської «декоративної картини»;
- дослідженні технологічні інновації та авторські техніки в декоративному живописі сучасного Китаю;
- виявлені умови на наслідки об'єднання традиційних та інноваційних технік в декоративному живописі Китаю як моделі збереження декоративної спадщини нації;
- доведено, що після реформ Ден Сяопіна у 1980-ті рр. в декоративному мистецтві Китаю відбувається перехід від ремесла до концептуальної техніки втілення творчого задуму в новітній жанроформі – «декоративній картині» – в контексті ідеї «нової декоративності». Згідно цій ідеї художник більше не відтворює орнамент, а створює орнаментальну структуру смислів – ритм, колір, порожнеча стають носіями ідей китайського художника декоративного мистецтва новітньої доби;
- доведено, що «нова декоративність» використовує традиційні принципи створення канонічного декоративного зображення (площинність, порожнечу, ритм тощо) разом з сучасними матеріалами – акрилом, цифровим друком,

гелями, світлом тощо;

– обґрунтовано, що формування «декоративної картини» як новітньої декоративної жанроформи стало перехідним етапом від мімесису до візуальної філософії в сучасному декоративному мистецтві Китаю. Картина тепер не зображує предмет – вона моделює відчуття світу, перетворюючи візуальне поле на ритмічну енергію;

– виявлено, що естетичними наслідками цього процесу стало формування своєрідного музично-пластичного мислення в сучасному декоративному мистецтві Китаю;

– окреслено коло сучасних китайських майстрів декоративного мистецтва, які працюють в жанроформі «декоративної картини».

Уточнено і доповнено:

– контексти витоків «декоративної картини» на основі архаїчних космологічних орнаментів, даоських та буддистських сюжетів та символіки;

– взаємозв'язки та взаємовпливи між традиційними декоративними техніками гохуа та сіаньхуа та новітньою «декоративною картиною».

Набули подальшого розвитку:

– аналіз традиційних та авторських технік створення декоративних зображень.

Теоретичне значення дослідження полягає в обґрунтуванні поняття «декоративна картина» в контексті виникнення ідеї «нової декоративності» на межі XX-XXI ст. в сучасному Китаї. Комплексний аналіз жанрово-сюжетної типології, основних мотивів та техніки виконання сучасної китайської «декоративної картини» дозволяє уточнити змісти та межі цього поняття в мистецтвознавчому дискурсі, виявити ті методологічні підходи, завдяки яким відбувається осмислення трансформацій в декоративному мистецтві сучасного Китаю. Порівняльний аналіз європейського та китайського понятійного апарату дослідження надає підстави розширення світоглядних та фахово-мистецтвознавчих меж в розумінні культур Сходу та Заходу, чие декоративне мистецтво давно існує в контексті глобального арт-ринку. Дослідження також

робить внесок в процеси періодизації розвитку, змістовної та технологічної типологізації «декоративної картини», розширюючи горизонти дослідження зазначеної проблеми. Перспективи дослідження китайської сучасної «декоративної картини» лежать у напрямку синтезу традиції та інновації, методологічної міждисциплінарності та філософської переоцінки декоративності як форми духовного буття мистецтва.

Практичне значення дослідження полягає у застосуванні його результатів у мистецькій та музейно-виставковій практиці, в художній освіті тощо. Матеріали дослідження можуть бути основою для створення новітніх декоративних проєктів з використанням авторських технік, інноваційних матеріалів, в розширенні сюжетної типології сучасної «декоративної картини», збагачення її новітніми сюжетами та мотивами. Важливо також враховувати вагому роль цієї жанр оформи у збереженні культурних кодів китайської нації та її культурної спадщини.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження автора, викладені у 9 одноосібних публікаціях, з них 3 опубліковані в наукових збірниках, затверджених Атестаційною колегією МОН України.

Апробація результатів дисертації. Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 6-ти всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: в збірці наукових матеріалів *Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. Харків; в матеріалах *VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку»*. Херсонський національний технічний університет. Хмельницький, 7-8 вересня 2022 р.; матеріалах конференції *Modernization of today's science: experience and trends: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the III International Scientific and Theoretical Conference*, September 23, 2022. Athens, Hellenic Republic: European

Scientific Platform; на *Перших Таранушенківських читаннях: матеріалах Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ*, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023; в матеріалах *Міжнародної наукової конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»* (22–23 листопада 2023 року). Х.: ХДАК, 2023; в матеріалах *Других Таранушенківських читаннях: Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ*, 17-18 квітня 2025 року. Харків: ХДАДМ, 2025.

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів і висновків до них, загальних висновків, списку літератури і додатків (списку ілюстрацій, альбому ілюстрацій, аналітичних схем та таблиць). Обсяг основної частини – 190 сторінок, список використаних джерел (312 позицій), додатків (альбом з 90 ілюстрацій ілюстрацій, 18 аналітичних таблиць та 4 схем).

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Китайський декоративний живопис у мистецтвознавчому дискурсі: основні підходи

Китайський декоративний живопис – не стільки окремий субвид образотворчого мистецтва, скільки тип художнього мислення, який поєднує традиційні орнаментально-символічні форми із образотворчими засобами живопису. В китайському мистецтвознавстві ХХ–ХХІ ст. проблема невизначеності статусу декоративного мистецтва постала серйозно. Межовість цього статусу визначалась тим, що виникали питання: чи це декоративно-ужиткове мистецтво, чи то станковий живопис із декоративною функцією, чи то сучасна естетична стратегія? Проблема полягала в тому, що китайський декоративний живопис не вписується повністю ні в західну категорію «декоративного мистецтва», ні в класичну систему жанрів китайського живопису (山水, 花鸟, 人物). Звідси перед китайськими дослідниками постала необхідність перевизначення цього поняття у структурі сучасного художнього знання.

Треба зазначити, що мистецтвознавча думка Китаю пережила певну еволюцію у вирішенні зазначеної проблеми. На першому етапі еволюції – *традиційному (до ХХ ст.)* – декоративність розглядалася як природна якість китайської художньої форми, а ритм, орнамент, колір, символіка не відокремлювалися від «високого мистецтва».

На другому, так званому «модернізаційному», етапі розвитку китайської історіографії проблеми (1900-1980-ті), під впливом західного академічного живопису декоративне стало сприйматися як вторинне, певна «прикраса», а не як основа художнього мислення [228; 233; 240].

Наступна переоцінка статусу китайського декоративного мистецтва у

вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі відбулась після 1980-х рр. Саме після реформ Ден Сяопіна почалось відродження інтересу до традиції у контексті культурної ідентичності. З'являється ідея «нової декоративності» (新装饰性) як реакція на глобалізацію та концептуалізм [111; 223; 224; 229; 230; 234].

Основні дослідницькі підходи у китайському мистецтвознавстві до визначення статусу декоративного мистецтва країни наступні: формально-естетичний; культурно-антропологічний, іконологічний та символічний; соціокультурний та постмодерністський; технологічно-експериментальний.

В контексті *формально-естетичного підходу* до зазначеної проблеми в китайській історіографії декоративність розглядається як категорія форми: окремо розглядаються гармонія кольору, орнаменту, ритму. В межах цього підходу сформувалась теорія формальної краси або «естетика Лі Цзехоу» (李泽厚) та ідея «краси як упорядкованості» в сучасному декоративному мистецтві. Цей підход представляють в китайському мистецтвознавстві Цзоу Юецзін, Цзоу Цзяньлінь, Чень Чуаньсі, Чжу Ці та інші [278; 280; 282; 283; 309].

Послідовники *культурно-антропологічного підходу* до зазначеної проблеми в китайській історіографії вважали декоративний живопис носієм культурних кодів та колективної пам'яті. Науковці, які працювали у руслі цього підходу (Сюе Цзяхуей, Хай Цзюаньчен, Шіші Ву та інші), спирались на західні ідеї з антропології мистецтва, семіотику та структуралізм [273; 276; 277].

Китайські науковці (до прикладу, Дін Нін), які практикували *іконологічний та символічний підходи* зосередились на дослідженні декоративного мистецтва та осмислювали символіку орнаменту, його колірних систем, ритуальних мотивів. Цей підхід використовував метод Е.

Пановського, який був вкрай незвичним для історіографії Китаю, та власне китайську традицію використання концепту «образ-ідея» [241].

Соціокультурний та постмодерністський підходи в китайській історіографії зазначеної проблеми сприймали декоративність як форму опору

західної раціоналізації мистецтва. При цьому, як не парадоксально, дослідники в межах цих поглядів спирались на західні трактування постмодернізму та вітчизняну теорію другої модернізації китайського мистецтва. Одним з лідерів цих історіографічних підходів був відомий китайський мистецтвознавець Гао Мінглу в пізню добу своєї наукової творчості [225; 229;230; 231; 252; 286].

Технологічно-експериментальний підхід передбачав дослідження взаємозв'язку декоративних принципів і цифрових медіа (лаковий живопис, акрил, змішана техніка). Такий підхід спирався на досягнення матеріалології та теорію «тактильного зору» [244; 248; 256;258; 294; 302; 303; 306].

В центрі китайського мистецтвознавчого дискурсу опинились наступні вузлові питання: питання понятійної та статусної невизначеності сучасного китайського декоративного мистецтва; що вважати «декоративним живописом»: форму техніку концепцію Наукова дискусія також підняла питання щодо того, чи є декоративність ознакою певної стилістики чи декоративність є своєдною філософією художньої форми Дискусійні обговорення цих питань в китайській історіографії досі відбуваються на тлі певної опозиції вітчизняного історіографічного дискурсу роботам західних дослідників. На відміну до стійких поглядів в західній мистецтвознавчій теорії вважати декоративне традиційно дещо «вторинним» (Адорно, Грінберг), практично усі китайські мистецтвознавці вважають декоративне основою цілісної естетики, в якій ритм, орнамент, колір завжди трактувались як «шлях Дао». Така позиція досі викликає теоретичний розрив, що потребує перевизначення поняття «декоративне мистецтво» у китайському контексті.

Це стає все більше складним в контексті розмивання кордонів між декоративним та сучасним мистецтвом, адже після 2000-х років декоративний живопис став частиною глобальних арт-процесів (інсталяція, цифровий живопис, арт-дизайн – ці візуальні жанроформи і практики сприяли цьому розмиванню). Відповідно, цілком об'єктивно постає проблема: чи зберігається «національний код» при синтезі із західними форматами технік в сучасному китайському декоративному мистецтві.

Саме на цьому тлі і постає ідея «нової декоративності» (新装饰性) в Китаї на початку XXI ст., адже сучасні художники поєднують традиційні символи з цифровими техніками в своїй творчості. Апологети цієї ідеї в китайському теоретичному дискурсі вбачають у цьому не регрес до орнаменту, а нову форму культурного самовираження, де «декоративна картина» стає новітньою жанроформою підтримки національної ідентичності в сучасному декоративному мистецтві країни.

Зазначена ідея, яка сформувалась в Китаї, врахувала певні західні дослідження, які допомагають зрозуміти новітню трансформацію декоративності. Це ідеї західних семіотиків (Р. Барта та У. Еко), завдяки яким орнамент можна вважати системою символів, які несуть культурний код. Ці ідеї збігаються з китайським трактуванням орнаменту як символу світу (天地). Також це ідеї західних постструктуралістів (Дельоз, Гваттарі), згідно яким орнамент сприймається як «ризом» – текуча структура, яка поєднує хаос і порядок. Ці погляди західних вчених співвідносяться з ідеєю життя лінії (线的生命) в китайському живописі.

Дослідники, які поділяють ідею «нової декоративності» в сучасному китайському мистецтвознавчому дискурсі, розглядають декоративний живопис як метамодель художнього мислення, в якій поєднуються традиція (символ, орнамент, ритуал), сучасність (експеримент, технологія, матеріал) та збереження національної ідентичності (національний код у глобальному контексті). Ці дослідники вважають, що декоративне стало універсальною мовою китайської візуальної культури XXI століття, адже це новітня форма художнього мислення, яка поєднує чуттєве, філософське та цифрове. Серед цих дослідників Чен Пейсінь з його працею «Сучасна трансформація декоративності» (2017) [112], Чжу Ці з дослідженням «Сучасне китайське мистецтво та декоративна трансформація» (2020) [282], Дін Нін [241] з публікацією «Символіко-іконографічний підхід» (2022), Чжан Вей з працею «Ден Сяопін та трансформація китайського мистецтва: епоха реформ та її вплив» (2011) [219] та

інші [191; 192; 269; 296].

Проблема китайського декоративного живопису в мистецтвознавчому дискурсі полягає не у відсутності художньої традиції, а у відсутності єдиної теоретичної рамки, яка б об'єднала її історичну символіку і сучасну технологічну форму. Сучасні підходи — формальний, символічний, антропологічний, постмодерністський та технологічний — показують, що декоративність перестає бути «прикрасою», і стає метамовою китайської візуальної культури, що виражає її філософію, ідентичність і здатність до самооновлення.

Класик китайського живопису та дослідник У (Бу) Гуанчжун в своїх програмних текстах «Про красу», наполегливо реабілітував декоративну/формальна красу (装饰性/形式美) у живописі, яку він розумів як акцент на ритм плям/ліній, а площинність та «візерунок» як втілення сутності декоративної художньої форми [284]. У майстра «декоративність» — це автономна естетична цінність, існування якої стало важливою передумовою «нової декоративності» у пост-1980-ті роки. В іншій збірці «Мистецькі розмови Бу Гуаньчжуна», майстер розвиває лінію «формальна краса — орнаментальність» (декоративність) та її зв'язок з національною декоративною художньою формою [275]. Ця думка У (Бу) Гуанчжуна часто обговорювалась на останніх дискусіях про декоративність як стратегію модернізації станкового живопису взагалі.

Ще один авторитет в китайському мистецтвознавчому дискурсі, Гао Мінглу, в публікації «Аспекти теорії Іпая» фіксує «Іпай» як китайську концептуалізацію живописного мистецтва після реформ 1985-го року, коли «жорстке» письмо, знаковість і орнаментальність поверхні почали вважатись «структурою сенсу», а не звичною традиційною «декоративністю». Цей текст є теоретичною легітимізацією декоративних стратегій в «новому живописі» після реформ Ден Сяопіна. Інша книга Гао Мінглу «Стіна: Переосмислення сучасного китайського мистецтва» (2005) розкриває, як наукова дискусія «зміст/форма» та «реалізм/абстракція» (починаючи з обговорень, які сходять до У (Бу)

Гуанчжуна) відкрив шлях до реабілітації декоративності як легітимної мови новітнього китайського живопису. Фактично ця збірка стала прямим прологом розвитку мистецтвознавчого дискурсу щодо ідеї «нової декоративності» на початку XXI ст. В наступній книзі «Стіна: історія та межі китайського сучасного мистецтва» (2006) відомий науковець обґрунтовує зміну меж різних проявів мистецтва в Китаї, що теж є суголосним ідеї «нової декоративності» [231; 295].

Лу Хун у фундаментальному мистецтвознавчому дослідженні «Історія сучасного китайського мистецтва (1978-2008)», систематизуючи досягнення «Нової хвилі 1985» та подальші вектори розвитку китайського живопису, фіксує легітимацію орнаментально-патернових та площинних стратегій у живописі та змішаних медіа [254]. Ця праця аналізує широкий контекст розвитку «нової декоративності» наприкінці XX ст.

В академічній статті «Раціональне мислення в сучасному декоративному живописі» Чжан Цзіньфена (2021) розкриваються аспекти методології декоративного живопису: композиційна раціональність, колористична модульність, «формальні закони краси» як такі, що виробляють орнаментальну структуру новітнього типу [281]. Стаття вкрай корисна для осмислення методичного рівня реалізації ідеї «нової декоративності» (патерн-мислення, модульність) для теоретиків та практиків «декоративної картини» на сучасному етапі.

Арт-критик Чжу Ці в книзі «Сучасне китайське мистецтво та декоративна трансформація» (2020) [283] зібрав програмні тексти про модернізацію тушового живопису: від переосмислення трансформацій XX століття до «письменства» та матеріал-орієнтованості 1980-х років. У центрі цієї праці питання: як формальні засоби (орнаментальні ритми, площинність, патерн, повтор) та гібридні носії («папір → полотно → друк») створюють «нову декоративність» поза старою опозицією «національне vs. західне». Корисним є те, що публікація включає в себе великий розділ «Перегляд трансформації китайського живопису XX століття», в якій автор себе позиціонує себе як прихильник ідеї «нової декоративності». Інь Шуансі в книзі ««Від модерну до

сучасності: сучасний китайський живопис тушшю в глобальній культурній перспективі» (2018) розглядає «нову декоративність» як глобально-локальну стратегію, в якій реалізується патернізація мазка, матеріалізація поверхні та декоративна функція в сучасному живописі тушшю. Інь Шуансі вибудовує паралель між теорією модерності та живописними практиками 1990–2010-х років, де орнамент/візерунок розуміється як носій сенсу та культурної національної пам'яті [300].

Англомовна історіографія з зазначеної проблеми передусім розглядає розвиток американського декоративного мистецтва. Теоретичний фундамент психології «декоративного» (ритм, повтор, симетрія, сприйняття); як і раніше, базис для аналізу естетики орнаменту в сучасному мистецтві та дизайні Заходу викладені у перевиданні книги Е. Г. Гомбріха «Відчуття порядку: дослідження психології декоративного мистецтва» (1984, оригінал 1979) [126].

В книзі «Із задоволенням: візерунки та декор в американському мистецтві 1972–1985» за редакцією Анни Кац наводиться академічний огляд руху Pattern & Decoration, аналізуються феміністські стратегії, міжкультурні запозичення та повернення орнаменту у живопис, кераміку, колаж та інсталяції в США. Монографія осмислює «декоративність» як критичну позицію у повоєнному американському декоративному мистецтві [139].

Арт- куратори Гонсалес Крісп, Деніз та Єлавіч, Сьюзен В путівнику по галереї «Коледж дизайну» в статті «Глибока поверхня: сучасний орнамент та візерунок» описують кураторський проект (CAM Raleigh) про «повернення орнаменту» у дизайні та мистецтвах 1990–2010-х років та аналізують шість тематичних режимів роботи з патерном (Amplification, Everyday, Kit-of-Parts та ін.), релевантних сучасним декоративним стратегіям [119].

Джеймс Тріллінг в книзі «Мова орнаменту» (2001) демонструє класичний синтез з теорії орнаменту (семіотика, функції, структури) з широкою візуальною базою ілюстрацій. Ця книга є цікавою як методологічна опора у дослідженнях декоративності та патерну у сучасному мистецтві. В наступній своїй книзі «Орнамент: Сучасна перспектива» (2002) Джеймс Тріллінг аналізує сучасний

західний погляд на орнамент – від модерністської заборони до ревізії кінця XX століття. Ця праця стала корисною для зіставлення декоративних стратегій у мистецтві та дизайні Заходу та Китаю [191;192].

Постмодерна соціокультурна ситуація на Заході і постмодернізм як такий, викликав дискусію щодо «відновлення» декоративності в межах живописної традиції. В цьому контексті дослідження-каталог «Постмодернізм: стиль і підризна діяльність, 1970–1990» за редакцією Гленн Адамсон та Джейн Павітт (2011) зафіксувало постмодерністську «реабілітацію» декору. В цьому дослідженні було описано підриз ієрархій високе/низьке мистецтво та підтверджена постмодерністська ризомна архітектоніка як ключовий контекст для «нової декоративності». Сама Гленн Адамсон в одноосібному дослідженні «Винахід ремесла» (2019) аналізувала як «ремесло» декоративного живопису Заходу конструювалось у модерності. Це дослідження корисно для осмислення еволюції західного сучасного декоративного мистецтва на межі «ремесло/мистецтво», його технік та матеріалів [72 ; 73]. Такій же темі декоративного ремесла присвячена книга «Нитка, фетр, нитка: ієрархія мистецтва та ремесел в американському мистецтві» Елісси Отер (2009/2010), в якій авторка переосмислює декоративне мистецтво текстилю (fiber art) 1960-70х років як частини високого мистецтва; демонструє, як «декоративні» матеріали/техніки змінюють статус та створюють нову оптику для декоративного жесту [78].

Безумовно, можна згадати масив англомовної узагальнюючої літератури, яка стала основою сучасної західної синології. Праці Р. Барнхарта Р. [81-84], С.В. Бушелла [89; 90], Дж. Кехілла [94-98], С. Маккосленда [162; 163], М. Саллівана [180-184], В. Вотсона [204-206] та інших [148-150;155-157], завдяки яким були розширені межі розуміння китайської традиції живопису у порівнянні з західною.

Україномовна фахова література, безумовно, має фундаментальні видання, присвячені вітчизняному декоративному мистецтву. «Неабияке зацікавлення професійних митців художніми вартостями цих народних видів творчості на тлі

значного розширення ними діапазону звичної тематики в цих ділянках, а також можливостей означених технік та матеріалів з певним виходом професіоналів за межі традицій було значною мірою зумовлено поверненням до джерел духовності народу після здобуття Україною незалежності в 1990-х роках», – зазначається у фундаментальному дослідженні українських фахівців в «Історія декоративного мистецтва України» [22, с.24]. Бірюльов Ю., Н. Велігоцька Н., Голубець О., Жоголь Л., Кара-Васильєва Т., Нога О., Петрякова Ф., Придатко Т., Рожанківський В., Сом-Сердюкова О., Тимків Б., Тканко З., Федорук О., Чегусова З. А., Черняк Ф., Шмагало Р. та інші українські фахівці зробили величезний внесок в розвиток декоративного мистецтва України [3; 16; 23; 24; 38; 39; 45; 51-54]. Українські мистецтвознавці ґрунтовно дослідили декоративні практики своєї країни: декоративний текстиль та вишивку, декоративну кераміку, скло, декоративну ковку та інші.

В фундаментальному дослідженні під редакцією Т. Кара-Васильєвої «Сучасне українське декоративне мистецтво» (2019) [24] зафіксовані трансформації професійного декоративного мистецтва України після 1991 р., проаналізована взаємодія народної та академічної традиції, медійні та стилістичні зрушення в декоративних техніках (лак, текстиль, кераміка, живописні декоративні панелі, синтез із цифровими техніками). Під науковим керівництвом Т. Кара-Васильєвої було вибудовано спільну методологію аналізу «образно-пластичних трансформацій» в епоху глобалізації. В книзі «Сучасне українське декоративне мистецтво» (2019) Л. Бурковської Л. (з співавторами) досліджується образно-пластична еволюція українського декоративного мистецтва ХХ–ХХІ ст. [3]. Автори наголошують на професійній школі та новітніх практиках; висвітлюють стильові трансформації у 2000–2010-ті рр. (у тому числі в декоративному живописі та панно), інституційні зміни та вплив глобальних ринків. Г.Скляренко в своєму цікавому дослідженні наводить тексти українських художників, в тому числі і тих, хто займається декоративним мистецтвом [41]. Фундаментальні праці інших дослідників історії українського декоративного мистецтва, розкривають важливі аспекти західної традиції

створення декоративних зображень. Дослідження О.Голубця [16], Д. Степовика, З.Чегусової [39] та багатьох інших є важливим науковим внеском в розуміння того, як формувались основні тенденції декоративного мистецтва в Україні.

Мистецтвознавча школа Харкова активно досліджує китайський станковий живопис, його новітні тенденції розвитку. Історія Харківської мистецтвознавчої школи (1990-ті – початок 2020-х рр.), ґрунтовно досліджена Л. Соколюк, доводить, що відбувається науковий діалог між українськими мистецтвознавцями та китайськими фахівцями [41]. Україномовні публікації Ван Вейке [4-6;11], Ван Міня [7-8], Ван Цзифена [9], Ван Чонга [10], Гао Сяотяня [12-13], Гао Хунгана [14], Ген Чжижун [15], Гу Сінченя [18;19], Лю Хаотяня [33-36] Хуан Сіна [48-49] та багатьох інших розкривають особливості розвитку різних аспектів образотворчого мистецтва Китаю, що є вкрай важливим для зазначеного дослідження. Окрім того, міжнародному діалогу сприяють спільки публікації китайських та українських дослідників.

Окремо треба зазначити цікаві дослідження Л. Горбатенко [17; 290; 291], М.Ковальнової [25-28], А. Корнєва [29], Є. Котляра [30-32], М.Токар [33], присвячені ролі світлотонального ритму при формуванні художнього образу в живописі; міському пейзажу в китайській культурі та мистецтві та іншим аспектам розвитку образотворчого мистецтва Китаю; новому реалізму у китайському образотворчому мистецтві тощо.

Представники Львівської мистецтвознавчої школи теж причетні до розвитку наукового діалогу між Україною та Китаєм. Так, спільна публікація Р.Шмагало та Х. Сіан [298] зупиняється на цікавих аспектах розвитку мистецтва маски та макіяжу в діалогових практиках Сходу та Заходу, а спільне дослідження О. Ноги та Р. Шмагало, завершене ще у 1994 року, акцентувало дослідження кераміки Галичини як такої, яка відчула впливи як Заходу, так і Сходу [38]. Видатна наукова праця Р. Шмагало «Енциклопедія художнього металу», у томі першому якої міститься 411 статей, включаючи 326 термінів, що інформують про ремесла і галузі виробництва художнього металу, безумовно стала великим внеском в розвиток українського мистецтвознавчого дискурсу

щодо декоративного мистецтва. В цілому видання «Енциклопедії художнього металу» у 2-х томах у 2014 році стало важливою подією в мистецтвознавчому колі дослідників українського декоративного та ужиткового мистецтва [70].

Окрім того, представники Львівської наукової школи активно досліджують доробок української мистецької освіти і мистецтвознавства в Україні в царині декоративного мистецтва, але і вивчають доробок мистецької освіти Китаю на сучасному етапі [292]. Так, у спільній публікації Ю. Бабунич та К. Сяовена [1] звертається увага на ті освітянські засади, якими послуговуються професіонали образотворчого мистецтва на сьогодні. Втім, незважаючи на доволі великий масив фахової літератури, дотичної до проблеми, тема розвитку «декоративної картини» в Китаї на межі XX-XXI століть досі залишається актуальною і відносно малодослідженою. Тим більше, що в українському мистецтвознавчому дискурсі наукові роботи з відповідної тематики практично відсутні (табл. 1).

1.2. Соціокультурні передумови виникнення декоративного живопису сучасного Китаю

Декоративний живопис Китаю (станкова декоративна картина) справді має глибокі соціокультурні передумови, пов'язані і з традиційною культурою, і з новими реаліями XX–XXI ст. Основною серед соціокультурних передумов виникнення декоративного живопису Китаю є *традиція орнаментального мислення* та естетики «прикраси», адже китайська культура з давніх-давен виробляла візуальні коди, засновані на орнаментальності — від ритуальної бронзи та порцеляни до вишивки та костюма. *Орнаментальність* як стрижень мислення давньої людини, яка проживала у первісності на території сучасного Китаю сформувала певні візуальні коди, які створили основу традицію орнаментального мислення нашої країни (схема 1). Ці коди виникли у зв'язку з ритуалом, міфологією, символікою природи та космосу і згодом стали базою для живопису, костюма, прикладного мистецтва (схема 2). Серед найдавніших візуальних кодів орнаментальності у стародавньому Китаї стали прості геометричні фігури, які можна було спостерігати в природі. Геометричні та космологічні коди — коло і квадрат — стали символами Неба (коло) та Землі

(квадрат). Їхнє поєднання використовувалося в ритуальних судинах, плануванні жертовних вівтарів та архітектурі. Спіраль, меандр, зигзаг – теж найдавніші візерунки епохи неоліту (яншао, хемуду), що символізували циклічність часу, нескінченність руху. В епоху кінця неоліту в стародавньому первісному суспільстві на території Китаю сформувалась також чотиричасткова структура – відсилання до чотирьох сторін світу, тварин-охоронців (дракон сходу, тигр заходу, черепаха-з-змією півночі, птах півдня). Ці візуальні мотиви закріпили сприйняття декоративного візерунка як носія космічного сенсу, а не просто прикраси. Тож геометричні та космологічні коди паралельно доповнились зооморфними кодами, які спостерігаються в добу бронзи в стародавньому Китаї (правління династій Шан та Чжоу). «Мистецтво масок має транскультурний характер, глибоко вкорінений у давніх ритуалах», – справедливо відзначається в статті Р. Шмагало та Х.Сянь [298, с.102]. Оскільки зооморфічні зображення мали берегово-магічну функцію, то орнаментальна зооморфність не зображувала реалістично тварин, а стилізувала їх до візерунка, перетворюючи на декоративний знак. Серед розповсюджених візуальних кодів орнаментального мислення стародавнього китайського суспільства також активно використовувались флоральні та природні коди. Ці візуальні коди, які складали основу орнаментального мислення та формували основні орнаментальні мотиви орнаментальної традиції поєднували декоративність та філософію, формуючи символічну мову рослин та природних елементів. По мірі ускладнення мислення давньої людини, орнаменти складаються в оповідальні міфологічні та ритуальні коди, які згодом втілюються в масштабніші зображення. Вони стають елементами мотивів певних міфологічних або ритуальних сюжетів. На основі орнаментального мислення перших китайських династій формується синтез каліграфії та живопису, в якому завдяки поєднанню лінії, ритму та композиції створюється «декоративність» як цінність суспільств давнього Китаю [232]. Функціонально орнаментальні зображення в різних кодах виконували не лише естетичну, а й смислову функцію – захищали, гармонізували простір. Таким чином, сама китайська естетика з її тяжінням до

символу та візерунка стала ґрунтом для декоративного живопису (табл.3). Орнаментальні коди отримують додаткову символічну «підтримку» завдяки символіки кольору (табл.4). У традиції стародавнього Китаю колір ніколи не був просто прикрасою. Він завжди виконував функцію символу, закріплював космічний порядок (п'ять сторін світла – п'ять кольорів), визначав соціальний ранг (особливо жовтий), мав охоронні та сакральні значення (червоний, чорний, пурпуровий) (схема 3). Диференціація орнаментальної традиції відбулась у добу династичного Китаю і призвела до формування прообразу няньхуа — новорічних картинок, які масово існували в селах, створювали візуальну мову яскравих фарб, площинності, символічних сюжетів (багатство, щастя, діти, процвітання). У період Хань (206 до н.е. - 220 н.е.): тоді в храмах і житлах стали з'являтися оберегові зображення божеств дверей (门神 Меншень), які вішали біля входу для захисту будинку [147]. Таким чином, почала пізнавати орнаментальну традицію знаті та орнаментальну традицію народу. Фольклорна орнаментальна традиція розповсюджувались на тканинні панно, вишивки, паперові вирізки тощо, які закріплювали орієнтацію на декоративність та умовність форми, що у XX столітті стало «народною основою» декоративної картини. В епоху Тан (618–907) няньхуа набули розвитку як друкованих зображень на дереві — це вже були не тільки обереги, а й святкові картини. А в епоху Сун (960–1279) оформилася масова традиція ксилографічного друку няньхуа: зображення стали яскравими, багатобарвними, із сюжетами з народних легенд, театру та повсякденного життя. В епоху Мін (1368–1644) та Цин (1644–1911) няньхуа стали особливо популярними, розповсюдившись по всій країні. Центрами їхнього виробництва були Янлюцин (天津), Таохуау (山东), Сучжоу (江苏) [190].

Окрім орнаментальної традиції, ще однією передумовою розвитку декоративного мистецтва сучасного Китаю став *діалог із західним мистецтвом XX ст.* Модернізм і авангард (Матісс, Клеє, декоративна експресія європейського мистецтва) вплинули на китайських художників. З першої половини XX ст. поступово виявилась подібність в акценті на декоративності

західного живопису та декоративного живопису Китаю [224; 229]. Європейські модерністи (А.Матісс, А.Клеє) прагнули звільнити колір і форму від реалістичної функції, створюючи експресіоністські композиції як ритмічні, емоційні структури. Китайські художники побачили у цьому паралель зі своєю традицією орнаментальності (каліграфія, візерунки, символічні кольори). Західний модернізм дав їм легітимність сприймати декоративне як мистецтво, а не ремесло. Після відомих реформ Ден Сяопіна в китайському декоративному мистецтві поступово почав оформлюватись поворот до суб'єктивності та експресії в створенні декоративного живопису. Художній авангард західних країн стверджував цінність особистого бачення художника, а чи не «правильного зображення». У Китаї це стало особливо важливим у 1980-ті роки, коли після десятиліть соціалістичного реалізму художники отримали можливість висловити індивідуальне почуття, а не лише ідеологічне завдання [210; 211]. У Європі модернізм відкидав академічний реалізм XIX ст. У Китаї така сама ситуація виникла після Культурної революції: художники втомилися від «правильних» образів героїв соціалізму та шукали нові форми вираження [214]. Площинність творчості А. Матісса та яскраві кольорові плями надихнули китайських художників на експерименти з орнаментальними композиціями. Особливо важливим був досвід перетворення картини на декоративний об'єкт, де колір несе емоційне та символічне значення. Оскільки П.Клеє працював на межі живопису та графіки, будував композиції як музичні чи орнаментальні структури, цей художній досвід став важливим для народження майбутньої «декоративної картини». Для китайців це означало наближення західних художників до принципів каліграфії, в якій лінія — не просто зображення, а ритм і енергія (ци) [50; 75].

Кубізм, фовізм, експресіонізм загалом показали, що художня форма може бути зруйнована та зібрана заново. Це дало китайським художникам можливість синтезувати традиційні символи та сучасну художню форму, наприклад, використовувати драконів, хмари, орнаменти у новій зображальній площині; поєднувати національні мотиви та авангардні прийоми (колаж, деформація,

експресія) [99]. У 1980-х рр. у Китаї виникли «Нові течії» (新潮美术), зокрема «Рух 4 травня», в яких художники активно запозичили модерністську мову [101;105;109;194]. Декоративний живопис кінця XX ст. в Китаї набув нового обґрунтування, його почали сприймати не як «народне мистецтво», а як сучасний вид образотворчого мистецтва, де декоративність стала концептуальною силою [128;142;143;154]. З'явилися художники, які використовують яскраві кольорові поля, символічні постаті новітньої доби, «сконструйовані» орнаментальні структури — наприклад, Чжан Чженмін, Лю Чжичан, Сюй Чунь та інші. Модернізм та художній авангард вплинули на китайських художників тому, що надали їм модель звільнення кольору та форми від реалізму; дозволили поєднати традицію орнаментальності із сучасними методами, легітимували декоративність як цінність художнього висловлювання, а не лише як прикрасу [229; 230]. В результаті декоративний живопис в сучасному Китаї став сприйматися як засіб синтезу — з одного боку, коріння в національній орнаментальності, з іншого — зв'язок із західним декоративним живописом. У Китаї у 1980-ті рр. особливо гостро обговорювалося питання: як поєднати західний модернізм та китайську традицію. В результаті декоративний живопис став сприйматися як засіб синтезу — з одного боку, коріння в національній орнаментальності, з іншого — зв'язок із західним декоративним живописом (табл.2).

Ще одна важлива соціокультурна передумова виникнення декоративного живопису сучасного Китаю — *етнокультурний та ідентифікаційний фактор*. Оскільки сучасний Китай — багатоетнічна країна, де костюми, орнаменти, символи малих народів стали частиною візуальної палітри декоративного живопису, то наприкінці XX — на початку XXI століття звернення до етнічної спадщини стало способом збереження ідентичності в умовах глобалізації [131;132;136].

Безумовно, підвищення *соціокультурної функції декоративного мистецтва* в сучасному Китаї теж є передумовою його розвитку на сучасному етапі. В умовах модернізації та урбанізації суспільство потребувало мистецтва, яке

гармонізує простір, створює емоційне середовище, поєднує сучасність та традицію. Декоративний живопис відповідав цим завданням: яскравий колір, ритмічна композиція, символіка – все це зробило її зрозумілою, затребуваною та актуальною. Отже, аналіз соціокультурних умов розвитку декоративного живопису в сучасному Китаї виявив, що ці передумови складаються з трьох історико-культурних та соціокультурних рівнів:

- традиційний рівень (орнаментальність, народне мистецтво, символіка костюму та візерунка);
- історико-політичний рівень (ідеологія, соціалістичний реалізм, пошук національного стилю після реформ Ден Сяопіна);
- культурно-ідентифікаційний (етнічна спадщина, діалог із Заходом, потреба у синтезі «свого» та «чужого»).

Таким чином, декоративний живопис Китаю виникає як форма художньої відповіді на виклики XX–XXI століть та як поєднання традиції, народного мистецтва, соціальної функції та модерністського пошуку.

1.3. Понятійний апарат, джерельна база та методологія дослідження

Понятійний апарат дослідження «декоративної картини» сучасного Китаю слугує структуруванню підходів, поясненню особливостей основних понять та допомагає побудувати науковий дискурс відносно предмету дослідження. Основні поняття цієї проблеми дозволяють чітко розмежувати «декоративну картину» (装饰画) від реалістичної, абстрактної чи традиційної картини гохуа. В «декоративній картині» декоративність тут не вторинна функція, а основний принцип художньої мови.

Декоративне мистецтво – це сфера художньої творчості, орієнтована на прикрасу та гармонізацію навколишнього простору за допомогою естетично організованих форм, кольорів, орнаментів та матеріалів. Воно може бути самостійно як вид мистецтва або бути частиною архітектури, побуту, костюма. У європейській традиції декоративне мистецтво є прикладним, «службовим» мистецтвом, яке втілюється у таких виробах як килими, тканини, меблі,

кераміка, вітражі, орнаменти тощо. В західному мистецтві декоративне мистецтво довгий час протиставлялося «високим мистецтвам» образотворчим видам мистецтва, таким як живопис, скульптура та графіка. В епоху модерну та авангарду декоративне мистецтво в західній образотворчій традиції було реабілітовано як рівноправне, оскільки саме через нього розкривалися ритм, колір, орнаментальність. У китайській традиції декоративність завжди розумілась як природна основа мистецтва взагалі, і втілювалась в каліграфії, візерунках на порцеляні, орнаменті в архітектурі, костюмі тощо. В Китаї довго не існувало жорсткого поділу на «високий» та «прикладний». Декоративне вважалось як за прикрасу, так одночасно було носієм певного символу, енергії (ці), філософського сенсу. Втім, як в західній, так і східній традиції функції декоративного мистецтва були і є подібними. Естетична функція була спрямована на створення краси та гармонії. Символічна функція втілювалась через передачу знаків, культурних кодів (колір, орнамент, міфологічний символ). Комунікативна функція – це вираз статусу, приналежності (наприклад, орнаменти на одязі чиновників у Китаї). Формотворча функція втілюється через структурування простору (через ритм візерунка, колірні схеми тощо). І, наприкінці, психологічна функція декоративного мистецтва – це вплив на емоції та настрої глядача через колір та ритм декоративного зображення. Декоративне мистецтво – це не просто виготовлення прикрас, а особливий вид художнього висловлювання, в якому ритм, колір, лінія та орнамент перетворюються на носії краси, символіки та культурної пам'яті. У Європі воно пройшло шлях від «нижчого мистецтва» до визнання в авангарді, а в Китаї завжди було природною частиною мистецької традиції, зберігши статус універсальної мови краси та символу.

Декоративне мистецтво Китаю – ще одне важливе поняття зазначеної наукової проблеми. У китайському мистецтвознавстві «декоративне мистецтво» включає всі види мистецтва, де декоративність – головний принцип форми (живопис, кераміка, різьблення по дереву, костюм, архітектурний розпис, лак, орнаменти). Станковий декоративний живопис (装饰画) — особливий вид

декоративного мистецтва Китаю ХХ–ХХІ ст., в якому художники використовують традиційні орнаментальні прийоми (колір, символ, площинність, ритм) у станковому форматі картини. У китайському мистецтвознавстві декор не відокремлюється від «високого мистецтва», а сприймається як його органічна частина, а орнамент (纹样) завжди несе символіку і філософський зміст (до прикладу, дракон – влада, півонія – багатство, хмара – зв'язок Неба та Землі). Декоративне мистецтво нашої країни – це прояв китайської художньої ментальності, де «краса форми» пов'язана із «значенням символу». Це протиставляється західному поділу на «fine arts» (витончені мистецтва) та «decorative arts». Сучасний станковий декоративний живопис нашої країни китайські мистецтвознавці трактують як синтез традиції та модернізму, коли прийом орнаментальності, площинності та яскравого кольору перетворюється на основу картини. Китайські дослідники наголошують на її ідентифікаційній функції — демонстрації національного стилю в умовах глобалізації. Таким чином, йдеться не тільки про «прикладне мистецтво», а про художню мову декоративності як основу форми.

В контексті сучасного станкового декоративного живопису Китаю та з оглядом на формотворчий аспект цього виду живопису як основний, в дисертації використовується поняття *«декоративна картина»*. У китайському мистецтвознавчому дискурсі під «декоративною картиною» розуміється станковий твір живопису, де головним принципом побудови художнього образу є декоративність — тобто яскрава виразність кольору, умовність форми, площинність, активне використання орнаменту та ритму в зображенні. Акцент в такій картині робиться на символічній функції зображення, а не на ілюзорній реалістичності. На відміну від реалістичної картини декоративна не прагне відтворити «правду життя». На відміну від абстрактного живопису, вона зберігає відомі мотиви (людина, костюм, квіти, тварини), але трактує в умовній декоративній манері. У китайському мистецтвознавстві термін «декоративна картина» (装饰画) часто береться до лапок. Це пов'язано з тим, що йдеться не про традиційну декоративність (орнамент, прикладне мистецтво), а про нову,

майже штучно сконструйовану художню форму, що виникла наприкінці ХХ століття (табл. 3). У китайській традиції існує багата система декоративних технік (орнамент у кераміці, текстилі, лаку, розписі), але до ХХ ст. не існувало окремої жанроформи «декоративної картини». У 1980-ті роки китайські художники та критики свідомо виділили новий тип станкового живопису, де декоративність стала самоціллю, а не допоміжним елементом. Тому лапки підкреслюють новизну та умовність цього терміну. Онтологічно ця жанроформа є гібридною і не має прямого аналога ні в класичній китайській, ні в європейській системі. Лапки фіксують «прикордонність» зазначеної жанроформи. В традиційному китайському живописі жанри будувалися за системою: пейзаж (山水), квіти та птахи (花鸟), фігури (人物). «Декоративна картина» не вписується в цю структуру, оскільки зосереджена на площині, орнаменті та кольорі, а не на сюжетно-жанровому змісті, втім не відкидаючи його. Лапки показують, що це новий штучний поділ, уведений в академічну практику другої половини ХХ століття. «Декоративна картина» стала лабораторією формальних пошуків з площиною, декоративним ритмом, орнаментальною лінією та насиченим кольором. Як новітня художня жанроформа, вона вимагає дистанції та обережності в термінах, тому в дослідженні використовуються лапки. На відміну від «чисто декоративного мистецтва» (розпис, текстиль, кераміка, металообробка), «декоративна картина» створюється, окрім побутової декоративності, для виставок та колекцій.

На відміну від традиційного зображення в гохуа (国画), «декоративна картина» використовує станковий формат та певні живописні техніки (враховуючі й авторські), але зберігає орнаментально-символічну мову китайської традиції. «Декоративна картина» в сучасному станковому декоративному живописі Китаю – це твір станкового формату, в якому художня мова будується на декоративних складових: колір, орнамент, символ, ритм, площинність. Вона поєднує народну спадщину, традиційні культурні коди та сучасні художні прийоми, виконуючи функцію естетичного та символічного посередника між минулим та сьогоденням.

Отже, поняття «декоративна картина» в дослідженні береться в лапки, оскільки воно не має прямого аналога у класичній жанровій системі Китаю; виникло як штучно виділена морфологічна жанроформа наприкінці ХХ ст.; є гібридом традиційної китайської та західної декоративності та являє собою нову художню жанроформу, що вимагає критичної дистанції. Лапки тут виступають як знак наукової обережності: в дослідженні фіксується особливий, новаторський характер явища, який лише частково поєднує його з традиційним розумінням «декоративності».

Поняття «орнаментальний код» у китайському мистецтвознавстві має особливе значення і відрізняється від західного підходу до орнаменту. У китайській культурі під «орнаментальним кодом» (纹样符码) розуміють систему символічних знаків та мотивів, зафіксованих в орнаментах на бронзі, кераміці, текстилі, архітектурі та костюмі, які мають стійку семантику, вбудовані в систему космологічних уявлень (п'ять напрямків світла, п'ять стихій, п'ять кольорів), виконують як декоративну, а й магіко-оберегову, соціально-ієрархічну, філософську функції. Таким чином, «орнаментальний код» – це мова символів, через яку традиційна культура транслює свої цінності та світогляд. Орнамент потрактовується не просто прикрасою, а є носієм сенсу. Кожен елемент орнаментального візерунка співвідноситься з Дао, гармонією Неба та Землі, порядком світобудови. Орнаментальний код в Китаї включений у повсякденність (одяг, начиння, архітектура), виконуючи роль візуальної філософії. Він формує національну художню мову, яка зберігається і в сучасному декоративному живописі. У європейській традиції довгий час орнамент вважався другорядним, «допоміжним» стосовно «високого мистецтва» (живопис, скульптура). В епоху Відродження та класицизму орнамент виконував роль прикраси архітектури та предметів, без обов'язкової глибокої символіки. Тільки з епохи модерну та художнього авангарду орнамент став сприйматися як самостійний художній принцип, як джерело ритму, кольору та експресії декоративного зображення. Втім, західна наука про мистецтво частіше бачить орнамент як естетичний елемент форми, ніж як код

світогляду. Головною відмінністю китайського розуміння поняття «орнаментальний код» від західного, це розуміння його як загального коду китайської культури взагалі, мову символів, вписану у космологію та соціальний порядок. На Заході орнамент часто розуміється лише як елемент декору та прикраса. У Китаї «орнаментальний код» – це цілісна система культурних знаків, що виражає світогляд, філософію та соціальну ієрархію через візерунок. На Заході орнамент традиційно розумівся як «прикраса» без глибокого сакрального змісту і лише модернізм повернув йому значення самостійної художньої мови (табл.4). Похідним від попереднього поняття є поняття «доброзичливий орнамент», який ми ми використовували в своїх попередніх публікаціях, акцентуючи увагу на доброзичливих побажаннях.

Канонічне декоративне зображення – це художній образ, закріплений культурною традицією як зразок (*канон*), що має стійку форму, символічне навантаження і нормативний характер, який використовується для відтворення та тиражування в декоративно-художній практиці. Іншими словами, це не просто орнамент чи прикраса, а візуальна формула, визнана нормативною та обов'язковою у певному культурному контексті (ритуальному, соціальному, естетичному).

У Китаї канонічне декоративне зображення виконує як естетичну, а й ритуально-символическу функцію. Воно закріплено в класичних текстах, трактатах про живопис та палацових регламентах. В канонічному зображенні кожен мотив (окреме зображення) несе чітко фіксоване значення. Нормативність є основною рисою канонічного декоративного зображення. Образи чітко регламентовані, за приписами визначено, хто може використовувати той чи інший візерунок (наприклад, дракон — лише є символом імператора). Отже, в Китаї канонічне декоративне зображення є частиною системи соціального порядку.

На Заході канон розуміється як естетичний стандарт. В Європі «канонічне декоративне зображення» розуміється насамперед як стійкий стиль (наприклад, античний орнамент, готичний візерунок, ренесансна арабеска). Таке

зображення виконує і іншу функції: вони є естетичною та композиційною, а не суворо ритуальною. Безумовно, в західній зображальній традиції присутня певна символіка (наприклад, християнські іконографічні мотиви), але вона не завжди так жорстко закріплена, як у Китаї. Канон у мистецтві Заходу більше пов'язаний із поняттям «краса, гармонія, пропорція» (грецька *καλὸν*). Така риса канону як гнучкість, теж розуміється по-різному. Канонічні зображення у країнах Заходу частіше переживають переосмислення (бароко, модерн, арт-деко), де допускається варіативність. У Китаї канон стійкіший і консервативніший, його порушення сприймається як радикальне новаторство.

Отже, у Китаї канонічне декоративне зображення — символічно навантажений і нормативно закріплений символ, вбудований у ритуал, владу і світогляд. На Заході — це насамперед естетичний стандарт форми та стилю, пов'язаний із гармонією та художньою традицією, але не настільки жорстко регламентований соціально.

Китайські мистецтвознавці, говорячи про *жанрово-сюжетну типологію*, мають на увазі систематизацію сюжетів і жанрових тем, характерних для «декоративної картини». Тут важливий як вибір теми, а й те, як вона інтерпретується через декоративні прийоми та елементи (колір, орнамент, символ, ритм). У Китаї *жанрово-сюжетна типологія* — це спосіб виявити, як традиційні та сучасні теми переломлюються через декоративність. Основні жанрово-сюжетні блоки у Китаї включають: історико-міфологічні мотиви (дракон, фенікс, міфи); етнографічні та народні сцени (свята, обряди, костюми); жіночий образ та костюм як носій культурного коду; природу та символіку квітів (півонія, лотос, бамбук, птахи) тощо. У західній мистецтвознавчій традиції жанрово-сюжетна типологія розуміється більш «класично»: це система жанрів живопису, ієрархія та класифікація за сюжетами. Це і класичні жанри (з XVII ст.) біблійний, міфологічний, алегоричний. Це і декоративний портрет, жанрова сцена, краєвид та натюрморт. Декоративний живопис на Заході розглядався не як окремий «жанр», а як частина архітектурного чи прикладного ансамблю (фрески, мозаїки, вітражі). У модернізмі Заходу декоративне

мистецтво стало пов'язане з орнаментально-абстрактними композиціями, але не мало власної жанрової системи.

Отже, у Китаї під «жанрово-сюжетною типологією» у декоративному живописі розуміють структуру тем, розкритих через орнаментально-символічний мову (костюм, етнографічні мотиви, природа, міфологія, сучасність). На Заході це поняття пов'язане з ієрархією жанрів живопису, а в декоративному мистецтві майже відсутнє, тому що там акцент робився на функції декору, а не на сюжетності.

«Сюжет як міфологічний код» у декоративному живописі Китаю означає важливе поняття. У Китаї сюжет у декоративній картині майже завжди будується на основі символу та легенди, де образ не так ілюструє історію, як транслює культурний код. *Міфологічний код* – *стійкий* сюжетний мотив, пов'язаний із космологією, легендою чи філософією, і зчитується глядачем як знак. Сюжет фактично виступає як зашифрований орнаментально-символічний текст, де головним є не розвиток дії, а передача міфологічної ідеї. У декоративному живописі Китаю ХХ–ХХІ ст. ці коди переосмислюються, адже міфологічні образи є сусідами з сучасністю, але зберігають функцію культурної пам'яті. У європейській традиції міфологічний сюжет (античний, біблійний) також був кодом, але розумівся через алегорію та наратив. У декоративному живописі (фрески, мозаїки, вітражі тощо) міфологічний сюжет служив символом універсальних ідей (любов, влада, смерть, чесноти), але найчастіше передавався через розповідь. Сюжет в європейській традиції – це наративна структура, яка в декоративному мистецтві поступово втрачає оповідальність і перетворюється на алегоричний символ (особливо в модернізмі). На відміну від Китаю, де міфологічний код вбудований у повсякденність (одяг, посуд, няньхуа), у Європі він найчастіше залишається елементом «високої» культури. Таким чином, в Китаї «сюжет як міфологічний код» – це спосіб вираження традиційних культурних символів через декоративність, де кожен елемент зчитується як знак. На Заході – це найчастіше алегоричний сюжет, який у декоративному живописі поступово втрачає наративність і перетворюється на

символ (особливо в модерні).

«Техніка декоративного живопису» (装饰画技法) теж є важливим поняттям, без якого складно осмислити предмет дослідження. У китайській мистецтвознавчій традиції під технікою декоративного живопису розуміється як матеріал чи прийом, але ціла система художніх засобів, яка формує декоративність. Основні складові техніки – це колір, лінія, орнаментальність, площинність, символізація форми. Матеріали декоративного живопису Китаю – туш, олія, акрил, змішані техніки, але із збереженням принципу «народної декоративності» (відсилання до няньхуа, вишивки, тканини, лаку). Для китайських мистецтвознавців техніка – це система прийомів, що створюють орнаментально-символічний мову картини. У західній науці поняття «техніка декоративного живопису» частіше трактується вузько як сукупність матеріалів і способів нанесення фарби. Класичне розуміння цього поняття – це виконання у техніці тушевого, олійного живопису, темпер, фрески, мозаїки, вітражу, акварелі тощо. Увага в західній традиції завжди приділялася ремісничій стороні – складу пігментів, способам нанесення, довговічності зображення. У модернізмі та художньому авангарді «техніка декоративності» почала трактуватися ширше – як використання колірних площин, орнаментальних структур, ритмів (А.Матісс, П. Клеє, модерн, ар-деко). Тим не менш, все одно частіше йшлося про матеріал і прийом, ніж про символічну мову. Для західних мистецтвознавців техніка – це спосіб виконання декоративного зображення, а не система культурних кодів. В цілому можна підсумувати, що у Китаї під «технікою декоративного живопису» розуміється ціла система художніх прийомів та елементів, що створюють декоративність (колір, символ, орнамент, лінія, площина, етнокультурний код). На Заході техніка декоративного живопису — це насамперед матеріал і прийом виконання (фреска, мозаїка, вітраж, олія), і лише модернізмі з'явилося розуміння декоративності як художнього принципу.

Джерельну основу дослідження складають кілька масивів джерел, які дозволяють виявити основні типологічні особливості жанрово-сюжетного

структурування китайського декоративного мистецтва в династичний період розвитку та здійснити аналіз трансформації цієї типології на сучасному етапі розвитку «декоративної картини» як новітньої жанроформи. Окрім цього, наявні джерела дозволили осмислити основні мотиви та техніки втілення творчих задумів художників, в чиєму доробку можна зустріти зразки «декоративних картин» з яскраво вираженим авторським стилем виконання.

Першу групу джерел склали ті *археологічні знахідки*, завдяки яким можна було скласти уявлення про розвиток різних ритуальних форм та техніки сакрального «декорування», які заклали основу для технологічної еволюції майбутніх художніх форм декоративного мистецтва династичного Китаю. Серед них: колекція ритуальних судин, які зберігаються у Національному музеї Китаю (Пекін); колекція ритуальних судин та виробів з бронзи, які зберігаються в Музеї провінції Хенань (Чженчжоу); колекція ритуальних судин та виробів з бронзи, які зберігаються в Музеї Банпо (Сіань); колекції судин, які зберігаються у Музеї Ганьсу (Ланьчжоу); колекції судин, які зберігаються у Музеї Цінхай (Сінін); зразки бронзових судин та масок, які зберігаються у Музеї Шаньдуна (Цзінань); колекція бронзи, яка зберігається у Музеї Шанхая; колекція бронзи, яка зберігається у Музеї Хенані (Чженчжоу); колекція орнаментальних рельєфів та фрагменти сюжетного розпису з гробниці періоду Східної Хань, яка зберігається у Музеї Улянці (Шаньдун) та інші.

Другу групу джерел складають *трактати та настанови династичних дворів* різних історичних епох розвитку стародавнього Китаю, які вплинули на формування основних орнаментальних кодів та ланцюгів, що склали основу архаїчних декоративних зображень (до прикладу, відомі «Книга обрядів», «Обряди Чжоу» тощо).

Третю групу джерел, іконографічних, склали зразки з різноманітних колекцій Китаю та тих, які зберігаються за кордоном, так і «декоративні картини» та декоративні проекти сучасних майстрів декоративного мистецтва країни. Серед них: монументальні поховальні розписи, I-II ст. н.е. в Лояні (Хенань); настінні розписи в гробниці Дахутін Чженчжоу, (Хенань); колекція

сувоїв з декоративними пейзажами, яка зберігається в Національному палацовому музеї, Тайбей; колекція сувоїв з декоративними зображеннями в жанрі «квіти та птахи», яка зберігається в Національному палацовому музеї, Пекін; колекція сувоїв імператора Хуэй-цзуна, яка зберігається в Музеї провінції Ляонін, Шеньян; колекція сувоїв з декоративними пейзажами, яка зберігається Національному музею Тайваню; колекція декоративних пейзажів, яка зберігається в Музеї Шанхаю; колекція декоративних сувоїв, яка зберігається в Національному палацовому музеї, Тайбей; колекція декоративних сувоїв, яка зберігається в Національному палацовому музеї Кіото; зразки китайського декоративного мистецтва колекції Британського музею, Лондон; оцифрована колекція сувоїв з декоративними пейзажами, яка зберігається в Метрополітен-музей, Нью-Йорк тощо.

Четверта група джерел, літературних, становить інтерес для вивчення мотивів створення основних декоративних зображень з окремим сюжетом. Це стародавні сюжети міфологічного, легендарного та усно-народного походження.

П'ята група джерел дослідження, сформована на основі систематизації та осмислення ресурсів бібліотек та інституцій (архівні матеріали виставок, електронні каталоги, опис оцифрованих зразків декоративних зображень з приватних колекцій тощо), дозволила узагальнити теоретичні погляди різних генерацій мистецтвознавців Китаю, України та західних країн щодо зазначеної проблеми.

Усі перераховані групи джерел зробили можливим системний аналіз витоків «декоративної картини», її жанрово-сюжетної типології та основних технік втілення.

Методологія дослідження. Враховуючи остаточно невизначений статус сучасної «декоративної картини» в Китаї та відсутність подібної жанроформи на Заході, методологічний інструментарій дисертації формувався як той, що дозволив вирішити поставлені дослідницькі завдання та досягти мети зазначеного дослідження. Ідейним корпусом дослідження стали погляди нової генерації китайських мистецтвознавців, які підтримали появу «нової

декоративності», як на теоретичному, так і на практичному рівні. Окрім цього, користуючись доробком західної методології, спираючись на науковий інструментарій Е.Панофського та А.Варбурга з їх іконологією, в роботі аналізувались зразки сучасної «декоративної картини». Крім того, важливо було визначити морфологічний статус «декоративної картини», тому стали доречні ідеї українських мистецтвознавців щодо морфології мистецтва.

Використання загальнонаукових методів аналізу стало необхідним для вирішення наступних завдань дослідження:

- *метод системного аналізу* дозволив систематизувати наукову та спеціальну літературу, сформувати необхідну джерельну базу дослідження;

- завдяки методу *історіографічного аналізу* були виявлені основні підходи до вирішення зазначеної проблеми, які сформувались протягом останніх десятиліть насамперед в китайській історіографії, а також в колі англомовних та україномовних мистецтвознавців;

- *метод понятійного аналізу* використаний для визначення основних понять дослідження, логіки їх появи та трансформації;

- *метод порівняльного аналізу* став в нагоді для зіставлення понять в китайській та західній традиціях; технік в декоративному мистецтві в гохуа, сіаньхуа та на сучасному етапі; смислових, символічних трансформацій в декоративних зображеннях на різних етапах історії Китаю; концептуальних засад еволюції «декоративної картини» тощо;

- використання методу *типологічного аналізу* дозволило провести класифікацію і типологізацію матеріалів дослідження; провести типологічну класифікацію основних мотивів та сюжетів, які були характерні як для декоративного мистецтва династичного Китаю, так і для сучасної «декоративної картини» межі XX-початку XXI ст.;

- метод *генетичного аналізу* став в нагоді для дослідження контекстних змін в декоративному живописі сучасного Китаю; виявлення основних особливостей еволюції декоративних художніх форм від архаїчних декоративних зображень, орнаментальних ланцюгів та жанрових та між

жанрових декоративних зображень, які склали основу майбутньої «декоративної картини».

Спеціальні методи мистецтвознавчого аналізу цілком об'єктивно стосуються аспектів еволюції декоративного мистецтва в Китаї, характеристики художніх та технологічних особливостей формування «декоративної картини».

Іконографічний та іконологічний методи аналізу стали основними в дослідженні появи «декоративної картини», її архітектоніки, смислового та змістовного наповнення.

Завдяки:

- *композиційному методу аналізу* декоративних художніх форм в дисертації були дослідженні зразки композиційних побудов як орнаментальних зображень, так і авторських композицій в сучасній «декоративній картині»;
- *стилістичному аналізу* були виявлені основні стилістичні напрями (школи) в династичному та післядинастическому періодах розвитку китайського декоративного мистецтва;
- *аналізу колірної гами* декоративних художніх форм в дослідженні були виявлені основні символічні колірні схеми традиційного типу та колірні смаки сучасних авторів китайської «декоративної картини»;
- *технологічному аналізу* в дисертації проаналізовані основні традиційні та сучасні техніки та матеріали втілення декоративних зображень; виявлені зміни в інноваційних техніках в сучасному декоративному живописі Китаю;
- *прогностичному методу аналізу*, на основі сформованих тенденцій розвитку сучасної «декоративної картини» окреслені перспективи подальших досліджень зазначені проблеми в мистецтвознавчому дискурсі.

Отже, комбінація зазначених загальнотеоретичних підходів і методів аналізу, спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження проблеми уможливила вирішити дослідницькі завдання дисертаційної роботи та досягти поставленої мети.

Висновки до першого розділу

Системний аналіз фахової літератури з проблеми, визначення понятійного апарату дослідження, його джерел та методології дозволило зробити наступні висновки:

1. Незважаючи на доволі вагомий масив фахової літератури китайських науковців, проблема статусу сучасної «декоративної картини» залишається відкритою, є предметом наукової дискусії, незважаючи на те, що ідея «нової декоративності», яка зародилась після реформ Ден Сяопіна, вже є цілком легітимною для сучасного китайського мистецтвознавства. В англomовній фаховій літературі вже орієнтуються на ідею «нової декоративності», наявність «декоративної картини» в практиці сучасного китайського живопису, але ця проблема ще не досліджувалась системно. Український мистецтвознавчий дискурс, незважаючи на великий масив новітніх досліджень з проблем сучасного китайського станкового живопису, досі обходить увагою проблему появи «декоративної картини» як новітньої китайської жанроформи. Визначений стан дослідженості проблеми вплинув на формування понятійного апарату дисертації та її джерельної бази.

2. Визначення та порівняльний аналіз основних «робочих» понять дослідження виявили значну різницю в розумінні та використанні понять «декоративне мистецтво», «орнамент», «міфологічний код», «зняття», «сюжет» тощо в китайській та європейській традиціях. Позначення такої різниці допомагає зблизити мистецтвознавчі дискурси Заходу та Сходу, роз'яснити, чому поняття «декоративна картина» означає певні морфологічні трансформації саме в китайському декоративному мистецтві.

3. Систематизація джерельної бази дисертаційного дослідження виявила відсутність спеціальних інституцій в країні (окрім окремих шкіл декоративного мистецтва), які предметно займались дослідженням «декоративної картини» в сучасному Китаї. Втім, ця жанроформа вже має певну історію розвитку і динамічно розвивається в умовах глобалізованого арт-ринку.

4. Наукове дослідження спирається на ідею «нової декоративності» в лоні якої з'явилась сучасна «декоративна картина». Тому погляди теоретиків «нової декоративності» методологічно вплинули на фокус наукового дослідження. Окрім цього, методологічно важливими стали ідеї теоретиків іконології Е. Панофського та А. Варбурга. В дисертації використані, окрім загальнонаукових методів аналізу, спеціальні методи: іконографічний та іконологічний методи аналізу; композиційний, стилістичний методи аналізу, аналіз колірної гам декоративних зображень, метод технологічного аналізу та прогностичний метод аналізу. Обрана для дослідження методологія спрямована на вирішення поставлених дослідницьких завдань і досягнення мети дослідження. Враховуючи, що не тільки змістовні, образно-стилістичні та колірні, але і технологічні характеристики «декоративної картини» обрані для наукового аналізу, то така багатовимірність дозволяє всебічно розглянути появу та сучасний стан цієї новітньої жанроформи китайського декоративного мистецтва.

РОЗДІЛ 2.

ТРАДИЦІЙНІ ТЕХНІКИ ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ: ГЕНЕЗА, ПЕРІОДИЗАЦІЯ, ТИПОЛОГІЯ

2.1. Основні етапи формування традиційних технік декоративного живопису Китаю

Періодизація формування традиційних технік декоративного живопису Китаю вимагає виділити критерії такої періодизації. На нашу думку, такими критеріями повинні бути: 1. матеріали та художньо-технологічні прийоми, які використовують художники в певні історичні періоди в декоративному мистецтві; 2. трансформація художньої мови в декоративному мистецтві; 3. реалізація соціально-культурної функції декоративного мистецтва країни та мета застосування певної техніки в зазначеному контексті.

Доба неоліту на території сучасного Китаю (V–III тис. до н.е.) – це етап зародження орнаментальних кодів первісних суспільств, на основі яких згодом формувалась первина міфологічна оповідність. Перші орнаментальні розписи цієї доби знайдені в культурі Яншао (仰韶文化, 5000–3000 до н. е.), яка сформувалась у басейні річки Хуанхе, провінції Хенань, Шеньсі, Ганьсу. Розписна кераміка цієї культури (彩陶), прикрашена спіралями, зигзагами, меандрами та сітчастими візерунками. Ці первинні геометричні орнаментальні коди фактично символізували ту дійсність, яку спостерігали анонімні стародавні художники: суходоли, гори та річки, які їх оточували. Саме ці фігури стали основою первісної художньої мови, або, за словами Гао Сяотяня, забезпечили «формування елементів архаїчної універсальної зображальної системи Китаю, тієї основи для майбутньої гохуа, яка ще не мала чіткого субвидового та жанрового розподілу...»[13, с. 44].

Ритуальні судини, пов'язані з культом предків та родючості, які на сьогодні зберігаються у Національному музеї Китаю (Пекін), Музеї провінції Хенань (Чженчжоу) та Музеї Банпо (西安半坡博物馆, Сіань) розписані мінеральними фарбами (чорними, білими та червоними). Безумовно, ці ритуальні судини

були вкрай важливими для представників зазначеної культури, адже виконували культові та магічні функції. Результатами такої анонімної художньої практики далеких предків сучасних китайців стало формування принципу декоративності як основи мистецтва взагалі, який спирався не стільки на реалістичне бачення оточуючої дійсності, а опанування цієї дійсності через систему символів або орнаментальних кодів.

В культурі Мацзяо (马家窑文化, 3300-2000 до н.е.), яка знайдена в провінції Ганьсу та Цінхай популярними були судини з яскравими чорно-червоними орнаментами у вигляді спіралей, хвиль, кіл, іноді зі стилізованими антропоморфними фігурами. Особливостями орнаментального коду цієї культури стало те, що малюнки створювали враження руху та ритму, близького до танцю чи музики. Декілька зразків таких судин зберігаються у Музеї Ганьсу (Ланьчжоу) та Музеї Цінхай (Сінін).

Частина культури Яншао, так звана культура Баньпо (半坡遗址, близько 4800-4300 до н.е.), яка розвивалась у Сіані, Шеньсі, відома судинами з орнаментами у вигляді сітки, ромбів, зигзагів; зображення риб та людських облич. Особливостями орнаментального коду культура Баньпо стало поєднання геометрії та антропоморфних знаків (іл.1, 2).

В провінції Шаньдун була віднайдена стародавня культура Дачжай (大汶口文化, 6500–4500 до н. е.) з розписною кераміка з геометричними та стилізованими рослинними мотивами. Тут уперше з'являються «символічні орнаменти», що відсилають до природних об'єктів (сонце, рослини). Ці судини зараз зберігаються у Музеї Шаньдуна (Цзінань).

Практично усі лінії візерунків цих первісних культур Китаю нанесені пензлем на сиру глину до випалу. Причини того, що первісні культури Китаю застосовували розпис пензлем по сирій глині до випалу були як технологічні, так й естетичні та художні. Серед перших була доступність мінеральних пігментів (гематиту, охри, деревного вугілля), які легко розводилися водою та наносилися пензлем (табл.5). Сира поверхня глини добре вбирала фарбу,

забезпечуючи міцну сполуку пігменту з основою. Після випалення малюнок закріплювався і ставав довговічним (не руйнувався при контакті з водою або руками). Естетичні та художні причини полягали у тому, що пензель (або спеціальна паличка) дозволяв варіювати товщину лінії, домагатися ритму та пластичності візерунка. Така техніка дала можливість створювати спіралі, хвилі, зигзаги, що нагадують рух води, сонця, космосу, добиватися ритму та пластичності візерунка. Це стало основою для китайської традиції «живої лінії», яка пізніше розвинулася у каліграфії та живописі тушшю. Пензель робився з рослинних волокон або тваринного волосся. Вода виступала сполучною речовиною. На посудину із сирої глини наносили орнамент пензлем. Потім посудину обпалювали, і візерунок ставав частиною поверхні. Лінія зберігала живу динаміку, тому що кисть давала м'які переходи. Поверхня судини виглядала незбираною, малюнок не був «накладений зверху», а сприймався як органічна частина форми. Кожен орнамент був не просто прикрасою, а зашифрованим знаком, пов'язаним із міфологією та космосом. Зазначена техніка заклала традицію лінійного пластичного мислення, коли лінія використовувалась для створення як ритму, так і змісту, а не як просто контур. Ця техніка також сформувала звичку працювати пензлем як універсальним інструментом (від кераміки до каліграфії до живопису) та визначила принцип, згідно якому візерунок є символом, а не просто прикрасою. Вона створила першу систему орнаментальних кодів, які згодом стали основою декоративного мистецтва Китаю. Отже, анонімні художники первісних культур Китаю наносили орнаменти пензлем на сиру глину до випалу, тому що це дозволяло поєднати технологічну міцність, художню виразність та сакральний зміст. Ця техніка дала світові першу форму китайського «живопису по лінії», де візерунок став мовою культури. Фактично, такий висновок співпадає з тим, що за первісних культур та напівміфічної династії Ся формується, як вказує Гао Сяотянь, «простий орнаментальний ланцюг» [13; табл.2]. Таким чином, перші орнаментальні коди стародавнього Китаю з'являються у V-III тис. до н. на кераміці культур Яншао, Мацзяо, Дачжай, Баньпо. Вони використовували

геометричні та зооморфні мотиви, створювали архаїчну ритмічну декоративну мову та виконували ритуально-магічні функції. Певні паралелі можна провести, на наш погляд, з реконструкцією архаїчних мотивів в українській орнаментиці Опішні [21; 46].

Наступний етап формування декоративного мистецтва відбувся у часи династій Шан та Чжоу (XVI-III ст. до н.е.). Цей період є часом формуванням ритуальної орнаментальності. За думкою Гао Сяотяня саме у цей період відбувається «збагачення візуального орнаменту ієрогліфічними написами-оберегами та побажаннями»[13;табл.2]. Складна ритуальна орнаментальність задовольняла ритуально-релігійні потреби, адже бронзові судини (дин, гу, цзюе) використовувалися для жертвоприношень предкам, духам та Небу, тому орнаменти мали мати охоронну та сакральну силу [20]. В соціокультурному контексті такі складні орнаменти фіксували статус власника, демонстрували владу аристократії.

Окрім цього, завдяки наявності таких орнаментів продовжував формуватись міфопоетичний світогляд давніх китайців. Зображення чудовиськ (тао-те, 饕餮) та зооморфних масок символізували присутність надприродних сил. Символіка ритуальної орнаментальності династій Шан та Чжоу, яка виконувала охоронну та сакральну функцію, мала своїм головним мотивом маску чудовиська таоте, ненажери, (饕餮) з широко розплющеними очами, рогами, пащею без нижньої щелепи (іл.3, іл.8). Ця символічна надприродна сила охороняла судину та того, хто проводить ритуал. Вважалося, такі візерунки «відлякують злих духів» і відкривають канал спілкування зі світом предків.

Складна орнаментальність цих часів також була насичена космологічною символікою. Орнаменти спіралей (гуйвень) та хмар (юньвень) виражали уявлення про дихання космосу, рух ці. Симетрія візерунків передавала ідею гармонії Неба та Землі. Складні композиції на бронзах династії Шан та династії Чжоу відбивали упорядкованість світобудови та сакральний ритм Всесвіту (іл.4-11). Складний орнамент також служив знаком влади: судини з певними

візерунками належали лише аристократії чи правителю. Наприклад: судини з драконами (лунвень) були монополією верховної влади, знаком родючості та дощу. Кількість та складність орнаментальних зображень вказували на ранг та статус роду. Всі ці образи стилізувалися до орнаментальної форми, перетворюючись на знак, код, символ, а чи не на реалістичне зображення.

Безумовно, наявність складної символіки виконувала і комунікативну функцію. Посудини зі складними орнаментами використовувалися в жертвоприношеннях – трапезах для предків, поливанні, обмивання (іл.5, іл.7, іл. 9-11). Орнамент був невід'ємною частиною ритуалу: він візуалізував звернення до духів. Таким чином, орнамент діяв як сакральна мова, зрозуміла як живою, так і померлою. Отже, символіка ритуальної орнаментальності династій Шан та Чжоу включала: охоронний сенс (таоте, чудовиська, який «забезпечував» захист від злих духів); космологічний сенс (спіралі, хмари символізували рух космосу, гармонію Неба та Землі); соціальний зміст (дракон, складні орнаменти були символічними знаками влади та рангу); міфологічний сенс (тварини та чудовиська, які символізували сили природи та духів); ритуальний зміст (орнамент став посередником у спілкуванні з предками та божествами). Таким чином, орнаментальність у Китаї цього періоду – це не процес прикрашання, а код сакрального знання та влади, закріплений у бронзі.

Цей період є періодом активного опанування технікою лиття бронзи [79; 108; 237; 238]. Розвиток бронзолітійної справи дозволило створювати складніші рельєфні та інкрустовані візерунки. Лиття бронзи частіше відбувалось методом втраченої форми: посудина відливалася з бронзи у спеціальних глиняних формах, на яких заздалегідь вирізали орнамент. Під час пізньої династії Шан до бронзи додавались штаматочки бичачої лопатки або пластрона черепахи, які були частиною стародавньої китайської хіромантії. При заливанні бронзи візерунок переносився поверхню судини. Бронза при цьому була результатом природного або штучного сплаву міді з оловом або з додаванням інших металів як домішок.

Ще однією технікою створення складного орнаменту стали рельєф та та

інкрустація: орнамент міг бути виконаний у низькому чи високому рельєфі; іноді додавали інкрустації золотом, нефритом, бірюзою. Складна композиція: такого орнаменту покривала всю посудину – від ніжок до краю – та організовувалась у ритмічні зони. Такі рельєфи втілювались у глиняній моделі судини. Вирізання орнаментів (спіралей, таоте, зооморфних фігур) відбувались на стінках форми.

Династія Чжоу (1046—256 рр. до н.е.) була китайською династією, яка слідувала за династією Шан. Бронзові вироби доби цієї династії стали продовженням традиції лиття попереднього періоду Шан, але до орнаменту додалися литі написи, які стали прикладами стародавньої писемності архаїчної історії країни. Ці написи зазвичай поділялись на чотири групи: посилення на дату та місце, найменування поминальної події, список подарунків, наданих реміснику в обмін на бронзу, і посвята. Як правило, зазначені написи ставали або частиною орнаментального ланцюгу, або загальної декоративної композиції виробу.

Складні орнаменти (орнаментальні ланцюги) – таоте, хмари, дракони тощо – створювали ритм, енергію та сакральний код, перетворюючи посудину на символ влади та посередника між людиною та світом духів (іл.12 ; табл.6). Орнаментальність часів правління династій Шан і Чжоу мала ритуально-магічний характер. адже кожен мотив не просто прикрашав посудину або зброю, а перетворював її на сакральний інструмент зв'язку з космосом, предками та силами природи. Але, якщо при династії Шан відбувалось панування образу таоте, ритмічних візерунків (хмар, спіралей тощо), а орнаменти були обереговими орнаментальними ланцюгами, то за правління династії Чжоу орнаментальні коди на бронзі мали ускладнені просторі композиції, використовували символічні зображення драконів, тигрів тощо, приділяючи більше уваги символіці космосу та родючості, що відбивало вплив давньої космології та раннього даосизму [237; 238]. Усі судини використовувалися в ритуалах предків, тому орнамент був не «декором», а сакральним текстом, закріпленим у металі.

Наступні династії стародавнього Китаю спирались на наявні складні орнаменти, трансформуючи техніки їх втілення, встановивши генетичний зв'язок між технікою розпису по сирій глині, пізнішою каліграфією та класичним китайським живописом тушшю (табл.7).

Період династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) залишив велику спадщину монументальних розписів, у яких декоративність поєдналась із символікою потойбічних вірувань, космогонією та побутовими сценами [145; 198; 216; 220]. Це вже була сюжетна декоративність, в якій втілювались релігійні та космологічні ідеї від даосизму, міфопоезії до буддизму. В провінції Хенань в гробниці імператора династії Східна Хань втілено орнаментально-обереговий напис на честь імператора. Кам'яна посудина, яку виявили в гробниці, була виготовлена, коли Лю Хун будував мавзолей для Лю Чжи (іл.13). Могила Чжан Хуая, померлого II. до н. (доба правління династії Західна Хань), яка на сьогодні є частиною археологічного музейного простору в провінції Хенань, була оздоблена розписами космологічних сцен з зображеннями сонця, місяця, небесних звірів (дракона, тигра), божествами- охоронцями, які прагнули відобразити віру в космічний порядок та безсмертя душі імператора. Розписи та рельєфи гробниці Улянцзи зображують ритуал шанування предків доби II тисячоліття до н.е. при правлінні династії Східної Хань. За змістом ці розписи спираються на відомий міфопоетичний сюжет про божеств Фусі і Нюйву, царя Юйя та легендарних героїв, чиї подвиги увійшли у нематеріальну спадщину китайського народу. Сюжетна орнаментика розписів гробниці прагнула зберегти культурну пам'ять, продемонструвати конфуціанський ідеал та ритуал шанування предків. II. н.е. У місті Жичжао було виявлено три надзвичайні гробниці, датовані добою правління династії Хань. Ці гробниці віком близько 1800 років мають унікальний житловий стиль з кімнатами та вікнами, що свідчить про високий статус похованої сім'ї. Гробниці прикрашені різьбленими з цегли арками, дверима та вікнами, а стінописи зображують рослинні візерунки та фігури (іл.14) [312]. В похованні у Лояні (Хенань, I-II ст. н.е.) віднайдені фрагменти розписів з образами безсмертних, драконів, феніксів

тощо, які «забезпечували» померлим задію на хист та на піднесення у світ вічного життя. Лакована труна леді Сінь Чжуй з гробниці (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хенань) (іл.16) – одна з найунікальніших пам'яток китайського мистецтва періоду Західної Хань. Вся поверхня лакованої труни покрита насиченими візерунками - спіралями, меандрами, хмарними завитками (云纹), крилатими драконами, міфічними звірами, птахами-феніксами. Візерунки розташовані зонально, з чіткою симетрією, що підкреслює космологічний порядок. Ритміка сюжетної орнаментальності орієнтована на міфологічний декор: тварини та божества не ілюструють конкретні сюжети, а утворюють «світ символів», що оточує померлу і захищає її душу. Зміст розписів – це стародавня космогонія та образи потойбічного світу: розпис представляє модель всесвіту — небесний світ із сонцем, місяцем та зірками; земний світ з людьми та тваринами; підземний світ з демонами та охоронними звірами. Зображення драконів, тигрів та птахів символізують сили, що оберігають душу померлої на шляху до потойбіччя. Основною ідеєю розпису є ідея піднесення, адже є образи сходів і висхідних хмар, що символізують шлях духу в небесний світ. В розписі труни переважають контрастні поєднання – червоний, чорний, білий та жовтий. Червоний символізує життєву енергію і сонце, чорний світ темряви і спокій, жовтий землю, білий небесну чистоту. Основний матеріал труни – дерево, вкрите багат шаровим лаком (чорний та червоний шари). В декоруванні використана традиційна техніка лакування доби династії Хань – нанесення ґрунтових шарів, полірування, потім розпис мінеральними пігментами по лаковій поверхні. Орнаменти викреслювалися тонким пензлем, іноді з використанням інкрустації. Така техніка виконання забезпечила високу безпеку, герметичність гробниці, адже волога і повітря майже не проникали всередину. Лінії розпису по лаку виконані з каліграфічною свободою, але зберігають декоративний ритм, що зближує розпис із естетикою ханської каліграфії. Розпис лакованої труни леді Сінь Чжуй у Ма Ван Дуї – це синтез декоративності, ритуалу та космології. Вона демонструє технічну досконалість

ханьських майстрів-лакувальників; багатство символічної мови сюжетного розпису (дракон, фенікс, хмара як універсальні знаки космосу) та наступність китайської традиції лінії (каліграфічну її плавність, ритм та підкреслену орнаментальність). Таким чином, лакована труна Сінь Чжуй — не лише предмет ритуалу, а й монументальна «картина-космос», укладена в декоративній системі, яка забезпечувала гармонійний перехід душі до потойбічного простору (табл.8). Таким чином, весь розпис труни леді Сінь Чжуй побудований як тричастинна космологічна модель: Небеса (піднесення) – Земля (соціальний порядок) – Підземний світ (захист).

Отже, ключовими особливостями декоративності поховальних розписів доби правління династії Хань є сюжетна орнаментальність при якій прості орнаментальні коди (хмари, небесні звірі, меандрові лінії) створюють динамічне тло, надаючи розписам «ритуальну музику», але в цілому зображення є вже символічно-сюжетним. Як правило, для цієї доби характерна космогонічна символіка, оскільки зображення небесних світил і тварин перетворювали поховальні розписи на модель всесвіту. Лінії такого розпису вже близькі до каліграфічної традиції, вони – текучі, варіативні, декоративні. А символічна композиція побудована таким чином, що утворює сюжет як міфологічний код.

Фрагмент настінного розпису в гробниці Дахутін епохи Хань, що зображує двох жінок. 25-220 рр. н. е. Чженчжоу, провінція Хенань (іл.17) особливо цінний тим, що зображує дві жіночі фігури, виконані з декоративною вишуканістю. В зображенні втілена чітка орнаментальність одягу, оскільки на довгих шатах жінок помітні плавні лінії, що створюють ритмічні хвилі; краї рукавів і подолу підкреслені візерунчастою облямівкою. В цілому декоративне зображення відрізняється графічністю та лінійністю, силуети виконані чіткою чорною лінією, близькою до каліграфічного пензля. Внутрішній простір фігур заповнений кольоровими плямами — червоним та охрою. Композиція побудована на однотонному тлі, що посилює декоративну силу силуетів. Зображенню притаманні симетрія та баланс: фігури врівноважені одна з одною,

їхні пози ритмічно перегукуються, утворюючи декоративний ансамбль. Жіночі фігури у витончених довгих вбраннях — мабуть, придворні пані чи шановані служительки обряду, положення їх рук та плавність жестів вказують на участь у церемонії чи танці. Це підкреслює уявлення династії Хань про роль жінки у ритуалі та гармонії. Фігури жінок інтерпретуються як втілення вишуканості, жіночої чесноти та ритуальної краси, пов'язаної із потойбічним буттям. Включення жіночих персонажів до настінного розпису показує значущість жіночих ролей у сімейно-родовій та потойбічній культурі доби Хань (табл.9).

Розпис нанесений на стіну гробниці, вкриту тонким шаром штукатурки, контури виведені пензлем з чорною тушшю або пігментом, фарбування виконувалося мінеральними фарбами (червона охра, білила, жовті пігменти), а лінії відрізняються гнучкістю та варіативністю товщини, що успадковує каліграфічну традицію. Фрагмент свідчить про те, що це — не реалістичне зображення, а декоративно-узагальнена форма, в якій головне — витонченість ліній та орнаментальність. Фрагмент із гробниці Дахутін — яскравий приклад ханьського декоративного настінного живопису, в якому лінія — головний виразний елемент (близька до каліграфії), а зображення двох жінок символізує гармонію, ритуальну красу та соціальний статус. При цьому декоративність виявляється у орнаментальності одягу, ритмічності поз і колірної умовності. Таким чином, цей розпис показує, як ханьська традиція лінії розвивалася від орнаменту до зображення людської фігури, зберігаючи декоративний характер. У культурі доби династії Хань лінія не просто «служила контуром», а залишалася носієм орнаментальності. При переході до зображення людської фігури (наприклад, дві жінки з гробниці Дахутін) лінія зберегла декоративний характер: плавність, ритм, симетрію, умовність. Таким чином, лінія виступає сполучною ланкою між орнаментом, каліграфією та фігурою, де декоративність залишається головним естетичним принципом.

В період правління династії Тан (618 - 907 рр.) декоративність китайського мистецтва зазнала якісних змін [71; 76; 92; 129]. Причинами трансформації декоративності в цей період, по-перше, було поширення державного

замовлення на декоративні зображення та імператорська ідеологія, яка впливала на їх формування. По-друге, поширення буддизму на території династичного Китаю та, по-третє, контакти з іншими країнами Центральної Азії та Шовкового шляху.

Оскільки імперія Тан була однією з наймогутніших в історії Китаю, з централізованою владою та розвиненою системою придворних майстерень, а імператори (наприклад, Тайцзун, Сюаньцзун) активно використовували мистецтво як інструмент легітимації та демонстрації величі, то саме у цей період декоративності приділялась підвищена увага з боку держави. Тим більше, що столиця Чанъань – найбільший мегаполіс світу на той час – вимагала багатого палацового та храмового декору. Розвиток монументальних розписів у палацах та храмах, де декоративні візерунки (лотоси, хмари, геометричні орнаменти) стали частиною імперського стилю. Розпочалось активне формування канону парадної декоративності. Такі давні символи, як дракон та фенікс стали символами імператора та імператриці, з'явилися розкішні шовкові тканини з декоративними візерунками, парадна кераміка (тан сань цай) тощо. Придворні майстерні (ханьлінь, художні ательє при дворі) систематично розвивали мистецьку техніку, створюючи «канон розкоші». Імператорський двір прагнув підкреслення владного статусу, і декоративність стає не просто окрасою, а візуальною мовою влади, що виражає багатство та могутність держави.

Буддійські місії та розповсюдження релігійних практик стали другою причиною трансформації декоративності під час правління династії Тан [80; 263]. Буддизм у цей період досяг апогею впливу: будувалися тисячі монастирів, печерних храмів (Дуньхуан, Лоян, Сіньцзян). Буддійські ідеї про космос, карму та переродження вимагали візуального втілення через орнаменти та символічні мотиви [270]. Художники працювали на замовлення буддійських громад та аристократії, створюючи образи для молитви та медитації. Закріплення канонічних буддійських мотивів: лотос (чистота), хмари (шлях до просвітлення), небесні музиканти фейтянь проявилось у фресковому

поховальному та храмовому живописі цієї доби. Спостерігався гармонійний синтез орнаменту та фігуративності. З'явилися декоративні бордюри, орнаментальні німби, складні космологічні композиції, які доповнювали площинні декоративні зображення релігійного змісту. Ускладнилась і техніка монументальної фрески та тканих зображень (шовкових банерів / прапорів) в похованнях знаті або буддійських святих, що збагатило декоративну мову кольором та ритмом. Ці фактори перетворили декоративне мистецтво на універсальну мову імперії, від фресок Дуньхуана [242] до тканин та кераміки.

Контакти тодішнього Китаю з країнами Центральної Азії та Шовкового шляху зробили Чан'янь головним вузлом міжнародної торгівлі: у місто стікалися товари, ідеї та майстри з Індії, Согдіани, Персії, Візантії. Через Шовковий шлях надходили нові мотиви, пігменти, технології. Танська культура славилася космополітизмом та здатністю інтегрувати чужі форми. Запозичення та адаптація екзотичних орнаментів китайськими майстрами стала об'єктивною. В орнаментальних ланцюгах танського періоду з'явилися виноградні лози, пальметти, перські крилаті коні, согдійські фантастичні звірі. Відбулось і розширення палітри кольорів за рахунок використання лазуриту з Бадахшана (яскрава блакитна фарба), нових мінеральних пігментів. Фактично у цей період відбулось злиття китайської традиційної лінії із західноазіатською кольоровою насиченістю, що призвело до створення багаторівневого декоративного стилю, в якому локальна каліграфічна лінія зустрілася з урізноманітненням орнаменту.

Отже, трансформація декоративності в епоху Тан була викликана синтезом трьох факторів: державне замовлення перетворило декоративність на мову влади та параду: буддійські місії зробили її сакральним та ритуальним інструментом, а контакти з Центральною Азією наповнили її новими мотивами та сюжетами, зробивши декоративність космополітичною та універсальною. Таким чином, декоративність Тан — це триєдність парадності, сакральності та культурного обміну, яка перетворила її на «візитну картку» китайської культури VIII–IX ст. Зазначені фактори вплинули і на техніки створення

декоративних зображень періоду Тан.

Фресковий розпис (壁画) періоду правління династії Тан (насамперед для печер та храмів) [242] мав доволі складний поетапний процес втілення. Важливо є те, що переважна більшість танських розписів – це фреска «secco» (по сухому ґрунту з клейовими сполучними), а не «buon fresco» за сирым вапном, як це було часто раніш. Спочатку йшла підготовка основи (скеля/цегляна стіна тощо), потім вирівнювання поверхні, зачищення пилу. Наступним кроком звичайно йшло армування тростинно/бамбуковими матами, лляними/прядив'яними волокнами або дерев'яними нагелями — для зчеплення штукатурки. Потім наносився грубий шар штукатурки (麻刀灰), склад якої був наступним: глина, пісок, нарізана солома/ пенька, товщиною в 10-20 мм. По цьому шару робилась насічка, щоб створити шорсткості для наступного шару. Наступним наступав процес сушіння поверхні до стабільної міцності. Після чого наносився вирівнюючий середній шар штукатурки, більш тонкий тонкий та однорідний розчин з наступним складом: глина, пісок, але менше волокна. Завдання цього шару – прибрати пагорби/пори, задати рівну «картину» стіни. Після цього наступав етап повного сушіння штукатурки та нанесення білого фінішного ґрунту тонким шаром. Склад фінішного ґрунту: тонко мелений білий мінерал (каолін/гіпс/крейда) + тваринний клей (1–3%). Будучи тонким, ґрунт теж наносився в 1-2 шари та піддавався шліфовці до товщини «яєчної шкаралупи». Це і було «чистим» тлом для наступного декоративного зображення, яке виконувалось яскравими мінеральними фарбами. Для цього по «чистому» тлу відбувалась розмітка композиції зображення або сіткою (方格) або шнуром-відбивом, якщо потрібна була зображальна геометрія та осі. Наступним кроком було перенесення «картонів» (纸板): пунктирами через припорох чи обведення за шаблоном; іноді подряпування стилусом. Потім йшла підмальовка лінією (朱线 / 赭线), коли тонким пензлем червоно-охристим або коричневим пігментом намічають контури та коригують пропорції до остаточного обведення. Потім наносився остаточний контур

тушшю (傾线) або сажою, або тушшю. Як правило, це була каліграфічна лінія з товщиною, що варіювалась. Як правило саме лінія була головним конструктором форми та орнаменту. Щодо площини, то після контурної лінії наступала черга площинного зафарбування (鋪色) мінеральними пігментами на клейовій воді (клей тваринний/риб'ячий 1–2%). Серед мінеральних фарб особливо популярними були синя – азурит (石青), зелена – малахіт (石绿), червона – кіновар (朱砂), охри/залізоокисні, біла – білила свинцеві/крейдові, чорна – вугілля/сажа. Мінеральні фарби клали на поверхню декоративного зображення чистими локальними плямами поверх контуру. Останнім наступало остаточне моделювання та розмиви (渲染). Серед цих операцій популярним було лісування та формування градієнтів, які створювали об'єм та м'які переходи. Якщо було необхідно, тої висвітлення білилами, місцями — «сухою кистю» за шорсткістю ґрунту.

В храмових фресках часто використовувались орнаментальні ланцюги та повторювані мотиви, для нанесення яких використовувались правила, циркулі, трафарети для бордюрів (для зображення лотосів, хмар, перлинних намистин тощо. Одночасно продовжували жити даоські та конфуціанські традиції, що задавали символіку космосу, порядку та гармонії. В таких зображеннях важливими ритм та симетрія, які були своєрідними ключами до «декоративного звучання» поверхні.

За потребою на фресці формувались рельєфні деталі. Підвантаження рельєфу відбувалось сумішшю гіпсу/крейди із сильним клеєм для створення німбів, прикрас персонажів (святих) тощо. Якщо формувався рельєф, то потім відбувалось сушіння та шліфування. Наступним кроком декорування зображення були позолота та декор металом (опціонально). Клейова поліментна позолота на рельєфах притиралась агатом. Інколи відбувалось тиснення орнаментів із золота (пуансон). Фінальними акцентами декорування було повторне тонке обведення зображення (місцями – «золотою лінією»), нанесення крапок, штрихів, візерунків по одягу/фону фігур на фресках для

посилення декоративності та фіксаж – нанесення тонкого клейового розчину, який розпорошують для зв'язування пігментного пилу. Потім наступала локальна протрава для вразливих фарб (реальгар/ орпімент, кіновар) та нанесення написів та датування (题记), коло фонів, імен донаторів, буддійські вислови — чорною тушшю по сухій фарбі. Органічні фарби використовувались мінімально.

При створенні фресок був також важливий режим робіт: наявність сухого середовища, що провітрюється; уникання конденсату та сольових висолів; нанесення кожного шару фарби з повним сушінням. Інструменти для роботи – це м'які та пружні кисті різної товщини; лінійки, циркулі, трафарети; ніж/стилус для нанесення подряпин.

Таким чином, ключовими особливостями танської техніки фрескового живопису «secco» було те, що лінія була первинною при створенні декоративного зображення. У цієї лінії було каліграфічне походження. Форма створювалась контуром, а в зображенні колір «підтримував» лінію. Використання локальних кольорів, бордюрів, хмарних завитків, квіткові гірлянди тощо створювали безперервний симетричний декоративний ланцюг з певним темпоритмом.

Так, яскравим прикладом використання саме такої техніки фрескового живопису стала техніка виконання фресок у печерах Могао (Дуньхуан, IV- XIV ст). Місто-оазис Дуньхуан [242] – зупинка на Шовковому шляху, що проходить через провінцію Ганьсу на північному заході Китаю. Фресковий живопис в цих печерах відрізняється складною багатошаровістю та синтезом декоративного та фігуративного початку. Найчастіше на фресках зображували численні ряди маленьких Будд, які сидять у позі лотоса. Звідси і назва «Печери тисячі Будд». На одних фресках зображено урочисту велич Будди; на інших – острах Ада для грішників.

Для нанесення зображення стіни печери вирівнювалися, часто додатково обкладалися цеглою чи глиною. Потім наступав етап армування: у ґрунт вводили рослинні волокна (солому, коноплі), щоб штукатурка трималася на

камені. Потім наносився чорновий шар (麻刀灰) штукатурки з глини, піску та нарізаної соломи, потім – середній шар з дрібнішої глини з піском, без грубих волокон та остаточний підготовчий фінішний шар – (білий ґрунт): тонка суміш із гіпсу або білої глини + тваринний клей. Поверхню шліфували до гладкості. Композиція намічалася сіткою, осі прокреслювали за допомогою шнурів із червоною фарбою, а потім відбувалось перенесення малюнка: або подряпування стилусом, або через трафарет (припорох), або обведенням вугіллям/охрою. Підмальовок робився червоною охрою або світло-коричневим пігментом: окреслювали фігури Будд, бодхісаттв та небесних танцівниць (іл. 19; 20).

Лінія (勾 线) виконувалась тушшю або чорним/темно-коричневим пігментом. Головною функцією нанесення лінії була функція структурування зображення: контурів Будди, вигинів шат, рухів небесних танцівниць. Колірне заповнення (铺 色) площини відбувалось мінеральними пігментами завдяки сполучній рідині – клею тваринного походження (риб'ячого або кісткового), така техніка виконання декоративних зображень «сессо» фресок у печерах Могао дозволила їх зберігати протягом багатьох століть.

Текстильне орнаментування (织 锦) доби династії Тан певним чином виникло під впливом Шовкового шляху. Воно складалось зі складного жаккардового переплетення; шовкові тканини прикрашалися орнаментами та візерунками, іноді із золотими нитками. Техніка створення орнаментальних тканин (织 锦) («шовкових тканин/брокардів з візерунками»), характерних для епохи Тан історично мали витоки із візерункового ткацтва на спеціальному станку (提 花 机) з підйомом візерункових ниток, який був функціональним попередником жаккарда (хоч само поняття «жаккард» з'явилося у ХІХ ст.). Проектування візерунку для текстилю залежало від ширини полотна, довжини шматка тканини, щільності основи. Сітка раппорта створювалась з відповідного орнаментального малюнку, де кожна клітина = піднята/непіднята група ниток основи. Обрання колірної схеми відбувалось згідно канонічної символіки

кольорів, а обрання палітри мінеральних/рослинних барвників та ділянки застосування додаткових відтінків та золотої нитки – відповідно від статусу замовника та мети використання тканини. Цикл підготовки сировини та подальший процес був не менш складним, втім результат, як правило, був неперевершеним. Завдяки зазначеній техніці забезпечувалась декоративність тканини. Такі коштовні тканини були насичені геометричними візерунками, квітковими мотивами, парами птахів, феніксів, драконів. Такі тканини призначались для придворного одягу, декорування фіранок, драпірування, подарунків дипломатам.

Орнаментальні мотиви в металі та емалі. Основними матеріалами для створення орнаментальних мотивів в металевих виробах та емалі були золото, срібло, бронза, мідь. Майстри-ювеліри також додавали дорогоцінне каміння (бірюзу, корали, гранати), перламутр. Загальними прийомами обробки металів було лиття традиційним способом, потім механічна обробка виробу, коли поверхня шліфувалася та готувалась до декору. Наступними етапами було карбування: з вивороту або лицьового боку видавлювався рельєф орнаменту (дракони, фенікси, квіткові гірлянди) та гравірування: контури мотивів прорізалися гострою голкою або зубилом. Дуже часто використовувалась інкрустація, коли у прорізані поглиблення втирали срібло чи золото (техніка «плавленої інкрустації»).

Перегородчаста емаль (掐丝珐琅) – це техніка, яка вперше активно застосовувалася в Китаї саме в період Тан, хоча ранні зразки могли приходити з Близького Сходу. За цією технікою робилась основа – мідна або бронзова форма (частіше посудина або пластина). Потім йшла розмітка орнаменту: на поверхні подряпувалися контури малюнка (дракони, фенікси, квіткові гірлянди, хмарні спіралі). Наступним етапом було прикріплення перегородок: тонкі мідні або золоті дроти вигиналися в потрібні лінії і припаювалися до основи, утворюючи осередки. Наступним кроком було заповнення емаллю: осередки заповнювалися пастою з подрібненого скла з додаванням мінеральних пігментів (синій кобальт, зелений мідь, червоний залізо). Після цього був

випав, при якому виріб містився у піч. Скляна маса плавилася і заповнювала осередки. Процес випалу та наповнення міг повторюватися кілька разів для досягнення рівної поверхні. Після чого наступав етап шліфування та полірування виробу, адже після випалення поверхня вирівнювалася, виступаючі перегородки створювали контур малюнка. Створювався цікавий ефект – яскраві декоративні візерунки, що сяють кольором та лінією, підкреслені золотими або мідними перегородками. Таким способом декоровані вироби виконували ритуальну функцію в храмових церемоніях, парадну функцію при оздобленні імператорського двору золотими чашами, придворного одягу браслетами, поясами, прикрасами; дипломатичну функцію, коли емалеві та золоті вироби слугували подарунками для союзних держав.

Цікавим прикладом ускладнення техніки створення декорованих виробів стала *кераміка у техніці «тан сань-цай» зі свинцевим глазуруванням*. Танська триколірна кераміка (唐三彩) є однією з візитних карток декоративності епохи Тан (іл.21). Це вироби (найчастіше похоронні фігурки та судини), як правило, були покриті свинцевою глазур'ю з мінеральними пігментами, що дає ефект триколірного живопису. Матеріалом слугувала світла, легковивипалююча глина (з високим вмістом каоліну). Основним етапом було формування, коли судини та фігурки (коні, верблюди, придворні, музиканти) виготовлялися на гончарному колі або у формах; великі скульптури збиралися з окремих частин (тіло, ноги, голова). Потім наступало сушіння: заготовки ретельно висушували, щоб при випаленні не утворилися тріщини. Наступним був перший випал (бісквіт) при температурі близько 900–1000 °С. Призначенням цього кроку було закріплення форми, видалення вологи та органіки, надання міцності перед глазуруванням. Після випалу виріб мав матовий світло-жовтий або сірий відтінок. Основним компонентом глазурування була свинцева глазур (суміш свинцевого оксиду, кварцового піску та глини) з додаванням мінеральних барвників (мідь давала зелений колір; залізо – жовтий/коричневий; марганець – фіолетовий, а кобальт, який додавали доволі нечасто, – синій). Глазурь мала різну густоту і плинність, що дозволяло добиватися декоративних

переливів. Її нанесення могло відбуватись кількома методами: зануренням, обливанням, набризкуванням або нанесенням пензлем. Різні глазурі накладалися локально або шарами, створюючи ефект мальовничих переходів. При цьому діяв принцип «трьох кольорів»: найчастіше поєднувалися зелений, жовтий та білий (або коричневий). Глазурний випал, другий за чергою, відбувався за температури близько 800–900 °C (нижче, ніж за бісквіту, щоб не зруйнувати глазур). При плавленні свинцева глазур розтікалася і частково змішувалася, утворюючи мальовничі плями та потіки. Таким чином кожен предмет набував неповторного декоративного малюнку. У підсумку формувалась унікальна поверхня виробу: блискуча, гладка, з переливами та текучими межами між квітами. А «нова» орнаментальність – плямистість та змішання відтінків – сприймалися як декоративне багатство.

Функціонально вироби, декоровані в цій техніці, в основному використовувались в поховальних ритуалах та зберігались у гробницях доби Тан та пізніших. Наявність таких виробів свідчили про високий соціальний статус померлого.

Декоративні особливості техніки «тан сань-цай» – це мальовничість з ефектом акварельних плям завдяки плинності глазури. Форми та мотиви таких виробів свідчили про явний вплив Центральної Азії (це були кінні статуетки, одяг фігурок, декоративні візерунки). Отже, техніка «тан сань-цай» – це поєднання свинцевої глазури та мінеральних пігментів у подвійному випаленні, що давало ефект мальовничої декоративності. Кожен предмет був унікальним, а декоративна промовистість стала важливим елементом ритуальної культури Тан.

Техніка лакового розпису (漆画) доби Тан – це живопис та орнамент по багатошаровому природному лаку на дерев'яній або комбінованій основі, з можливими золотими лініями, плоскими металевими накладками та перламутром. Основа цієї техніки – суха деревина (липа/катальпа та ін), іноді дерев'яна конструкція; для великих виробів – збирання на шпонках. В якості армування використовувалась лляна/прядив'яна тканина, папір. Як правило,

використовувався сирий лак (生漆), очищений для верхніх шарів, він розбавлявся малою часткою рослинних олій та розріджувачів. В якості наповнювачів/шпаклівки використовувались «лак-зола» 漆灰 (лак + тонка зола/глина/порошок) та борошно з деревини. В такій техніці використовувались звичні для того часу пігменти: кіновар, охра, азурит, малахіт, сажа/туш та токсичні свинцеві білила. В якості додаткового декору в лаковому розписі використовувались золота фольга/порошок, срібна фольга, перламутр (螺钿), іноді тонкі мідні елементи.

В якості інструментів для лакового розпису використовували пензлі (різної пружності), шпателі, полірувальні камені/вугілля, агат, бавовну. Для процесу також була потрібна камера затвердіння лаку з температурою 20–25°C, вологістю 70–85 % та пилозахист. В цій камері лак полімеризувався при високій вологості; сухий жар був ворог технологічного процесу.

Сам процес складався з кількох операцій. Перша – підготовка основи, метою якої були стабільна геометрія зображення та адгезія. Друга – склейка/підганяння деталей, зачистка. Наступна операція – просочення водорозчинним клеєм по торцях (ізолювання пор) та легке шліфування поверхні. Потім наступало армування тканиною або папером. Армування робилось для захисту проти розтріскування і для набування шарів лаку. Потім потрібно було нанести на поверхню тонкий шар лаку, укласти смугу тканини (麻布/葛布), розгладити, видалити бульбашки, підсушити в камері 12–24 год. При необхідності нанести другий шар тканини навхрест. Потім майстер формував за допомогою вирівнюючої шпаклівки (漆灰) «корпус» плозини під живопис. Треба було нанести 2–4 дуже тонкі шари шпаклівки (лак + зола/глина), щоразу сушити і шліфувати до матової рівності. При цьому важливо було не допускати пор та раковин; кожен шар повинен бути тонким. Наступна операція – накладання базових лакових ґрунтів (3–6 тонких шарів базового лаку (чорний/червоний). Кожен – у камеру шліфування (вугілля/камінь + вода). Для того, щоб зображення було якісним, поверхня

шліфувалась до стану рівної «яєчної шкаралупи». І тільки після такої ретельної підготовки поверхні розпочиналась легка розмітка тушшю або подряпування стилусом, а потім робився підмальовок охрою/кіновар'ю дуже тонко (якщо потрібно). Саме після цього розпочинався сам розпис кольором по лаку (彩绘).

Живопис на лаковій площині розпочинався зі змішування мінералів з невеликою кількістю лаку/клею або пасти. Майстри накладали фарби локальними площинами («плаский» колір), від темного до світлого. Потім розпочиналось моделювання зображення прозорими «лаковими лесуваннями»; тонкі лінії наносились тушшю по висохлому шару.

Золотий розпис по лаку (描金) – це накладання каліграфічних ліній золотом. Для цього треба було змішати золотий порошок із лаком; тонким пензлем вивести контури/візерунки; просушити. Альтернативою міг бути клей-полімент з поталю/фольгою, які поєднувались притиранням. Опціонально при цьому використовувались пласкі металеві накладки (平脱). Фірмовим прийомом декорування епохи Тан була «пласка інкрустація фольгою». Для цього треба було вирізати мотиви із золотої/срібної фольги; нанести липкий лак-клей точково, укласти фольгу, притиснути та просушити, а потім перекрити 2-4 прозорими шарами лаку, вирівняти поліруванням до «заподлицо». Ця техніка часто використовувалась і в подальшому, ставши традиційною для декоративного живопису Китаю.

В лаковому живописі також опціонально робилась перламутрова інкрустація (螺钿). Завдяки ній зображення отримувало додаткові світлові акценти. Для цього нарізались тонкі платівки перламутру, які шліфувались та підклеювались на лак-клей. Після просушки зображення перекривалось прозорим лаком, багаторазово полірувалось до площині. Наступним кроком було нанесення фінішних прозорих шарів лаку з проміжною сушкою та тонким шліфуванням. Полірування та лощення мало за мету створити ефект «дзеркала». Для цього використовувалось водне шліфування (вугіллям або камінем) до отримання рівної матовості. Потім йшло полірування

бавовною, олією, агатом до глибокого блиску (для створення ефекту «дзеркала»).

При такій техніці створювався площинний колір, доповнений лініями та каліграфічний контур, які і створювали композицію декоративного зображення. А додавання світлових акцентів – золотої лінії (描金), плоскої фольги (平脱), перламутру (螺钿) надавали «іскри» в орнаменті. Багатошаровий лак створював оптичну глибину та «лакову пітьму», на якій сяяли необхідні мотиви.

Епоха Тан створила унікальний синтез умов — політичних, економічних, релігійних та культурних — що дозволило декоративним технікам розвинути в універсальну художню мову імперії. Доба Тан закріпила традицію декоративності як синтетичної художньої мови, яка об'єднала живопис, орнамент, ремесло та архітектуру (табл.10). Декоративне мистецтво доби Тан створило цілісну систему декоративних технік, де лінія, колір та орнамент працювали на вираження космічної гармонії, релігійного культу та придворної розкоші.

Вплив декоративних технік Тан на формування «декоративної картини» (XX–XXI ст.) дуже великий (табл.11). Декоративні техніки фрескового розпису сформували способи нанесення контурної лінії та локальних плям кольорів. Лаковий розпис та емаль удосконалив прийоми нанесення «площинного орнаменту» (золоті лінії, кольорові зони). Кераміка «тан сань цай» навчила майстрів використовувати плинність кольорових глазурей, мальовничі переливи. А виготовлення текстилю (织锦) зображувати візерунки, що повторюються, рапорт, та «тримати» ритм композиції декоративного зображення (табл.12). Отже, художники станкового декоративного живопису використовують площину, орнамент, яскравий колір, наслідуючи техніку Тан.

Після *розквіту декоративності* в період правління династії Тан в наступний історичний період – період правління династії Сун – розпочалось формування *рафінованої декоративності*. Період Сун (960-1279) в історії китайського мистецтва – це час особливого розквіту витонченості та

декоративності [37; 91; 106; 116; 160; 221]. На відміну від монументальності Тан, декоративне мистецтво Сун стало камерним, інтелектуальним, вишуканим, із прагненням до витонченої гармонії та символіки. Основні техніки, які використовувались в цей період для створення декоративних зображень, з одного боку, розвивали технологічний доробок попередників, а, з іншого, – намагались врахувати новації технологічного прогресу цієї доби.

Так, вже відомі *кераміка та глазурні техніки* доповнілись новим типом глазурування – глазурування селадомом (青瓷), який вироблявся у печах Жун, Юе, Лунцюаня. Такий тип кераміки відрізнявся ніжно-зеленою глазур'ю, іноді з кракелюром. Як правило, глазурування селадомом використовувалися у керамічних формах з рельєфним орнаментом під глазур'ю.

Ще один тип – дін'яо (定窑) – біла порцелянова кераміка з різьбленим або тисненим орнаментом. В якості орнаменту в ньому найчастіше використовували рослинний (зображення лотосу, півоній тощо). Окрім названих популярним став також цзюньяо (钧窑) – кераміка з синьо-фіолетовим глазуруванням з переливами та плямами (з створенням ефекту «небесних хмар»). І, наприкінці, ще один тип – гуаньяо (官窑) – придворна кераміка з витонченим кракелюром, з явною естетикою «тріщин».

Таким чином, декоративність в кераміці періоду династії Сун виражалася у кольорі глазури, світлових переливах та мінімалізмі форми.

Лакові розписи та різьблення по лаку періоду династії Сун – це багат шарові покриття (до 100 шарів) червоного та чорного лаку. В лаковому розпису розвивається техніки цзіньхуей (金绘) – золотий розпис по лаку та тіціяо (剔犀), так званий «різьблений носоріг», тобто різьблення по багат шаровому лаку, що створював ефект смугастих візерунків. Популярним став орнаменти з драконами, хмарами, квітами, геометричні бордюри.

Також продовжували розвиватись техніки використання *інкрустації перламутром* (螺钿). Якщо в період правління династії Тан перламутр використовували великими фрагментами, створюючи блискучі вставки в лаку,

то в період правління династії Сун майстри навчилися знімати найтонші пластини (до 0,1–0,2 мм) та шліфувати їх до напівпрозорості. Це дозволило створювати не тільки блискучі акценти, а й мальовничі переливи світла та кольору. Ще однією новою ознакою техніки інкрустації перламутром стало створення складних орнаментів. У період правління Тан перламутр часто застосовувався для створення найпростіших мотивів — квіток, хмар, геометрії. У період правління Сун почали використовувати багаточастинні орнаменти: виноградні лози, дракони, фенікси, півонові гірлянди, складні бордюри. Фігури збиралися майстрами з безлічі крихтих деталей ефект «мозаїки з перламутру». Нововведенням періоду Сун стало комбінування перламутру з тонким золотим розписом. Золоті лінії обводили або доповнювали переливчасті елементи, надаючи вишуканість орнаменту. Іноді деталі перламутру поєднували з гравіюванням по лаку для рафінованої передачі текстури (наприклад, пір'я фенікса або пелюстки квітів). Така техніка створювала додатковий ілюзійнізм та мальовничість. Якщо під час правління династії Тан перламутр грав роль чисто декоративного акценту, то при наступній династії майстри почали використовувати його для створення ілюзії фактури: до прикладу, перламутр імітував блиск пташиного пір'я, сяйво водної поверхні, мерехтіння хмар. Це зблизило орнамент з живописом. Популярним стало застосування цієї техніки у меблях та в інших оздобленнях, тобто при династії Сун інкрустація перламутром вийшла за межі ритуальних предметів. Перламутром прикрашалися коробочки для каліграфії, шахові дошки, письмові речі, шкатулки для косметики. Фактично, перламутр перетворився на знак витонченого смаку, потрібний в аристократичному побуті. Таким чином, у період династії Сун інкрустація перламутром стала більш тонкою та вишуканою (використовувались мікропластини, створювались складні візерунки), більш мальовничою (перламутр почав працювати як «світлопис»), більш інтегрованою (із золотом, гравіюванням, лаковим розписом), більш побутової та культурної (вихід за межі храмового та ритуального використання).

Таким чином, в період правління Сун інкрустація перламутром перетворилась на універсальну декоративну техніку, що поєднує орнамент, живопис та символіку, що підготувало ґрунт для багатого розвитку інкрустацій у періоди правління династій Мін та Цин.

Техніка *текстильного орнаментування* (织锦) в період правління династії Сун теж мала інновації [181]. Технічні вдосконалення ткацьких верстатів, а саме – удосконалення механізму підйому ниток – дозволило ткати складніші і протяжніші рапорти, де повтор орнаменту міг бути значно більшим і детальнішим. Якщо при династії Тан складні візерункові тканини створювалися на не дуже досконалих ткацьких верстатах (提花机), то і рапорти були відносно обмеженими. Подальше удосконалення механізму підйому ниток розширило можливості для передачі не лише простих геометричних форм, а й складних фігур (птахів, квіткових гірлянд та навіть окремих сцен). При династії Сун розквітло ткацтво в техніках су-цзінь (蜀锦, шовка із Сичуані) та юн-цзінь (云锦 , «хмарний візерунок») з Нанкіна. З'явилися складні візерункові переплетення (lampas-подібні тканини), використовувалися золоті та срібні нитки, за допомогою яких створювалися складні орнаменти з хмарами, феніксами, драконами та квітковими гірляндами.

Нові типи переплетень, які поширилися при Сун, створили декоративні зображення, в яких тло та орнамент ткалися різними системами ниток. Це дозволило виділяти мотиви на контрастному тлі, створювати ефект «рельєфу» та фактурності, використовувати більше кольорів в одній тканині [226; 235].

В цей період з'явилась більш багата палітра кольорів. Якщо при Тан використовувалися мінеральні та рослинні барвники (індиго, шафран, гарденія), але палітра залишалася відносно обмеженою, то при Сун розширився асортимент фарбників та методів фарбування, включаючи багатоступінчасте фарбування ниток, що дало більш глибокі тони, стійкі насичені кольори, можливість комбінувати яскраві та м'які відтінки.

У період правління династії Тан текстильні орнаменти часто пов'язані з буддійською та імператорською символікою (лотос, дракон, фенікс, хмари) [93]. У період династії Сун орнаменти стають більш світськими та витонченими з використанням зображень виноградної лози, квітів півонії, журавлів, риб, медальйонів з міфологічними тваринами, декоративних хмарних кучерів з геометрією [235]. Отже, в цей період важливий акцент робився на «інтелектуальній декоративності», співзвучній сунському живопису та каліграфії. Текстильний орнамент при династії Сун став частиною естетики повсякденності, а не тільки параду та ритуалу. Саме сунські текстильні орнаменти заклали основу для знаменитих «юнцзін» (云锦, «хмарних парчів») та інших тканин династій Мін та Цин.

Металообробка та емаль в епоху Сун справді розвиваються у нових напрямках порівняно з пишною декоративністю доби Тан. Пишна декоративність в металевих виробах доби Тан з великими карбованими мотивами, активним використанням золота та срібла як знаків багатства та влади, змінилися у добу Сун більш витонченою та мінімалістичною декоративністю. Багатобарвні перегородчасті емалі з буддійськими та центральноазіатськими мотивами доби Тан в часи правління династії Сун почали змінюватись на емалі з акцентом на фактурі, лаконічному орнаменті, виконаному в тонкішій техніці. Якщо у добу правління династії Тан техніка карбування та гравіювання використовувалася для створення яскравого рельєфу, то у добу правління династії Сун відбулось поширення тонкого гравіювання та інкрустації сріблом та золотом у поверхню бронзи.

Поступово змінювалась і призначення металевих виробів: декорування золотом та сріблом в добу Тан активно застосовувалось для ритуальних судин, прикрас, а в добу Сун акцент робився на бронзових судинах (у тому числі стилізованих під давні чжоуські зразки (іл.23). Така «архаїзація» стала свого роду намаганням позбутись впливів релігійних практик та повернутись до витоків мистецтва металообробки доби правління династії Чжоу, але вже у стилізованому вигляді.

Буддійські орнаменти (буддійські лотоси) та орнаменти з впливами інших країн (зображення винограду як свідчення согдійського впливу) доби правління династії Тан, в добу правління династії Сун змінились більш камерними (але й складнішими одночасно) зображеннями даоських журавлів, риб, хмар та квіткових гірлянд. Таким чином, техніка металообробки доби Сун стає більш вишуканою, але менш парадною, відбиваючи смак освіченої еліти, а не імперської пишноти.

Робота з емаллю (珐琅) у добу Тан була новою для того часу технікою. В ранніх зразках перегородчастої емалі (掐丝珐琅) робились перегородки із дроту, які потім заливались склоподібною масою. Це забезпечувало багатобарвність та яскравість, близьку до візантійських та центральноазіатських зразків. У добу Сун емаль використовується більш стримано та витончено. Розширюється застосування технік заливання емалі в гравіровані поглиблення. Як і в цілому орнаменти стають камерними, з використанням рослинних мотивів, з великою увагою до ритму та кольорових нюансів. З'являється тенденція до перетворення емалі на рафінований декоративний акценту виробі, а не на суцільне колірне покриття. Новими прийомами стають використання в емалі тонких золотих і срібних дротиків (і не тільки в перегородці, а й в орнаментальній інкрустації), цінується тонкість кольору і фактура поверхні, а не яскравість, що кричить. Сунські майстри часто прагнули ефекту витонченої гармонії, а чи не до демонстрації багатства.

Отже, танська традиція парадності, блиску золота та срібла, вироблення багатобарвної емалі, багатих рельєфів та пишної орнаменталії замінюється на сунське мистецтво з ознаками витонченості, мінімалізму, з тонким гравіюванням та інкрустацією, а емаль використовується як вишуканий декоративний акцент. Ці зміни пов'язані із загальним стилем епохи Сун, якому були притаманні «інтелектуальна декоративність», естетика простоти та гармонії, на противагу пишній парадності декоративному стилю доби Тан.

Епоха Сун стала часом *розквіту витонченого живопису та декоративних орнаментів*. На відміну від парадної декоративності Тан, мистецтво Сун

прагнуло камерності, інтелектуальної витонченості і гармонії з природою [238]. Основною технікою та матеріалами декоративного живопису цієї доби стали туш та мінеральні фарби по шовку чи паперу. Техніка тушевого живопису (水墨画) досягла зрілості: варіювання інтенсивності туші, використання «розмиву» (泼墨). Використовуючи декоративну традицію, що йде від Тан — каліграфічну лінію як основа композиції художники доби Сун створювали декоративні пейзажі, в яких природа сприймалась як філософська модель світу.

Субжанр пейзажного живопису 山水画 (шаньшуй хуа, «гори та води») в епоху Сун став вершиною китайської художньої традиції і в той же час набув декоративного виміру — не як «ілюстрація природи», а як символічна, ритмічно організована система ліній та кольорових плям та кольорових порожнин. Даосизм та конфуціанство (особливо неоконфуціанство Чжу Сі) сформували сприйняття природи як відображення космічної гармонії. Пейзаж цієї доби сприймався не як «зображення природи», а як модель світу, в якій людина є частиною Дао [29]. Оскільки в добу Сун посилилася роль учених-чиновників, для котрих живопис став формою самовираження і духовного спілкування, то підчас активної урбанізації території правління цієї династії, пейзаж став альтернативою галасливої міської реальності сунських міст та селищ, виразом ідеалу усамітнення.

Художнім завданням пейзажного жанру «гори та води» стало завдання звільнити живопис від прямої ілюстративності та створити декоративну та філософську композицію, де лінії та плями символізують ритм Всесвіту. При цьому важливо було виховати у глядача здатність до споглядання та медитації поряд цими пейзажами. Утвердження пейзажу як головного жанру в декоративному живописі вперше в історії китайського мистецтва сталось саме у добу правління династії Сун — він став центральним, випередивши фігуративний живопис.

Розробка технічних прийомів створення порожнечі (ліубай), а саме:

залишення білих полів як символ туману, води або простору, сильно посилювало декоративну виразність живопису «гір та вод». Баланс лінії та плями стало ознакою такого пейзажу, адже з'єднання каліграфічної лінії з м'якими тушовими розмивами створювало особливу атмосферу цих декоративних зображень.

Поява «монохромного декоративного пейзажу» (північна школа) спиралась на використання туші без кольору, але з багатим тональним нюансуванням. Підчас доби Сун розпочалось створення канонів (принципів) композиції цієї школи: зображення високої далечини – гір, глибокої далечини – ущелин та пласкої далечини – рівнини. Декоративність в такій композиції передавалась через ритм: скелі, дерева, хмари трактувались як орнаментальні мотиви, що організують простір картини. У відомому зразку монохромного декоративного пейзажу – картині Фань Куаня (范宽, X– XI ст.) — «Подорожні серед гір та потоків» («Мандрівники серед гір та річок») змальовані суворі гірські масиви як символ світопорядку (іл.24). Ця ж символіка декоративності присутня і в іншій його картині – «Холодний ліс на засніженій рівнині», теж створений у добу правління династії Сун (іл.25). В творчості ще одного представника північної школи монохромного пейзажу Го Сі (郭熙, XI ст.) в картині «Кам'яниста рівнина та далекий обрій» відбулась розробка принципу пласкої далечини – рівнини, орнаментальна організація гілок дерев, хмар, скель на обрії в композиції площини пейзажного зображення (іл.26).

Південна школа поліхромного пейзажу в якості техніки та принципів декоративності використовувала м'які лінії, розмив туші, туманні дали, які створювали декоративний ефект «диму та хмар». Ці ефекти можна побачити у творчості двох видатних представників цієї школи Дун Юаня (董源, X в.) і Цзюйжання (朱兰, X в.) (іл.27, 28, 29). В той же час в творчості Мі Фу (米芾, XI– XII ст.) та Мі Юженя (米友仁) використовувалась плямиста тушева техніка, що перетворювала гори та хмари на декоративний орнамент.

В цілому в пейзажному живописі сформувалась майстерність роботи з

тушшю: від сухих ліній до вологих розмивів. Часто використовувалась техніка «плямистих мазків» для формування декоративних текстур. Композиційно створювались як вертикальні сувої для підкреслення монументальності гір, так і горизонтальні альбомні листи для камерних пейзажів. Асиметрія, діагоналі, порожнечі (ліубай) часто використовувались як декоративні прийоми. В обох школах пейзажного живопису використовувалась обмежена колірна палітра: туш (безколірна та кольорова), легкі мінеральні фарби (азурит, малахіт). Колір сприймався як декоративне доповнення, а не як реалістичне забарвлення. Хмари, скелі, дерева трактувалися, як ритмічні візерунки. Отже, сам пейзаж будувався як система повторюваних мотивів, що нагадували декоративний орнамент.

В декоративному живописі також розвивались такі субжанри як *«квіти та птахи»* (хуаняо), в яких домінувала символіка гармонії та краси повсякденного [205]. В живописні орнаменти доби Сун повернулись зображення флори, фауни та космологічних мотивів. Це цілком відповідало загальному зображальному стилю доби правління династії Сун. Колірна гама та техніка втілення декоративних зображень розвивалась у двох напрямках: перший – використання монохромної туші (північна школа) з тональними переходами сірого, який вирізнявся програмним мінімалізмом; другий – використання поліхромії мінеральних фарб (південна школа) зі стриманою охрою, зеленими та блакитними тонами, м'якими, «димчастими» кольорами.

Жанр *«квіти та птиці»* (花鸟画 хуаняо хуа) в епоху Сун отримав особливий розвиток та декоративний вимір. Якщо в Тан декоративність була масштабною та монументальною, то в Сун вона стала витонченою, камерною, символічно насиченою [124]. Техніка декоративного живопису *«Квіти та птиці»* в добу правління династії Сун теж заснована на використанні в якості матеріалів папір, шовк, туш та мінеральні фарби (кіновар, азурит, малахіт, охра). Основні стилі, в яких виконувались декоративні зображення в жанрі *«квіти та птиці»* – це стиль стилю фу-гуй (*«стиль багатства і знатності»*), започаткований у добу династії Тан, стиль гунбі (工笔, *«ретельна кисть»*) та

стиль се-і (спожив, «вільний лист»), популярні в добу династії Сун.

Гунбі – стиль та техніка нанесення тонкого контуру та точне промальовування деталей з пошаровим накладанням кольору. В стилі се-і використовували широкі мазки туші та кольору з акцентом на експресію зображення та його декоративність. Втім декоративні зображення в жанрі «квіти та птиці» в обох стилях будувались як візерунок, адже гілки дерев, листя на них та птиці утворювали ритмічну композицію, часто асиметричну.

Художники доби Сун використовували насичений, але не яскравий колір. На відміну від декоративних зображень в цьому жанрі доби правління династії Тан, в наступну добу перевага віддавалась приглушеним тонам, які підкреслювали гармонію в природі. В композиції зображень цього жанру багато порожнеч (ліубай 留白), завдяки яким формувався баланс маси та простору та декоративна ритміка.

Зрозуміло, що основні сюжети та мотиви були пов'язані з зображенням флори та фауни. Художники доби правління династії Сун часто використовували комбінації зображень квітів та птахів або комах та тварин як метафори пори року, гармонії та чеснот. Кожне зображення мало доброзичливий зміст, тому картини виконували як естетичну, так й культурно-ритуальну функцію. Так, в роботах одного з лідерів стилю гунбі в жанрі «квіти та птахи» Хуан Цюаня (黄筌), представника двору ранньої династії Сун, ретельно виписані квіти, екзотичні птахи (іл.32).

Сюй Сі (徐熙, X в.), засновник «південного стилю» се-і, з його увагою до вільної манери малювання, приділяв велику увагу простим польовим рослинам та красивим, екзотичним метеликам, комахам тощо. Відомий його ескіз «Метелик та квіти гліцинії» (близько 970 р.) приваблює насиченістю кольорів і, водночас, витонченістю та простотою (іл.33).

На відміну від представників стилів гунбі та се-і, таких як Хуан Цюань. Сюй Сі та інші, представники стилю фу-гуй («стиль багатства і знатності»), насамперед, імператор Хуей-цзун сформували доволі яскравий гібрид гунбі з використанням «золотої» контурної фарби та власне манерою декорування у

стилі «багатства та знатності». Найвідоміший зразок такої декоративності – сувій на шовку «Орел на сухій сосні» (близько 1108–1118 pp.) (іл.34) демонструє живопис мінеральними фарбами та тушшю в техніку гунбі (工笔), поєднаною зі «стилем багатства і знатності». На сувої можна побачити тонкий контур, ретельне промальовування пір'я, очей, пазурів орла, як це робилось в гунбі. Різка деталізація дзьоба та пазурів птаха контрастує з декоративною стилізацією сосни в «стилі багатства і знатності». Композиція сувою вертикальна, напружена та декоративно-символічна. Оскільки орел – символ сили, влади, пильності, а сосна – символ довголіття та стійкості, то у поєднанні був створений образ «імператорської сили та непорушності», своєрідна автопроекція Хуей-цзуна як правителя. Колірна гама стримана сувою коричневі, сірі, чорні тони з акцентом на око орла, що символізує пильний контроль правителя за станом справ в державі. Отже, «Орел на сосні» імператора Хуей-цзуна – це один із ключових творів академічного стилістичного напрямку «фу-гуй» з використанням стилю та техніки гунбі, де декоративність поєднана із символікою влади.

Ма Юань (马远 , бл. 1160-1225) – ще один з провідних майстрів придворного живопису Південної Сун, член художньої Академії, відомий насамперед краєвидами. Але в жанрі «квіти та птахи» (花鸟画, хуаняо хуа) він також залишив яскраву спадщину, в якій декоративність набула особливого, витонченого втілення. Стиль Ма Юаня в жанрі «квіти та птахи» спирався на так звану «кутову композицію» (角景构图). Фірмовим прийомом Ма Юаня стало зосередження зображення в одному куті сувою (нижньому або верхньому), коли решта простору залишалась порожнім. Такий композиційний прийом надав картині орнаментальної ритміки та філософської «відкритості». Сучасники майстра наголошували на так званій «ліричній декоративності» його сувоїв, на яких квіти, птахи, гілки дерев зображувались не як ботанічні або біологічні об'єкти, а як ритмічний цілісний візерунок. Простір такого декоративного зображення і порожнечі в цьому просторі перетворюються

художником на найважливіший декоративний елемент. Ма Юань відмовляється від перевантаженості композиції, характерної для Тан та ранніх Сун. Як правило, він зосереджувався на одній квітці, одному птаху чи гілці, але робив їх сильним емоційно-декоративним акцентом в цілому зображенні. В якості матеріалу Ма Юань використовував папір чи шовк; туш та мінеральні фарби. А стилі та техніці виконання декоративного зображення використовував поєднання гунбі з його тонким контуром у опрацюванні птахів та квітів з більш вільною манерою стилю се-і у зображенні листя та фону. Часто зустрічається використання «ламаних» мазків кисті для зображення гілок та «розмитих» тушових плям для передачі вологої атмосфери. Творчості Ма Юаня притаманні стримані тони з використанням чорної туші, сіро-коричневих відтінків та з легкими акцентами червоного чи синього. В цих зображеннях колір виконує не так натуралістичну, як декоративну роль. І знову елементи природи в творчості Ма Юаня трактуються як візерунки, знаки гармонії, а не як натуралістичний етюд. Символізм цих зображень теж був зрозумілим сучасникам художника, адже птах на гілці втілював образ миттєвості, краси життя; квіти були символами пори року і чеснот. В цілому, декоративні композиції Ма Юаня часто нагадують візуальне втілення поетичних рядків (іл.35). Інші представники жанру – Чжао Чан (赵昌, XI ст.), Лі Ді (李迪, XII ст.) тощо – підтримували зазначений символізм, що зробило цей жанр частиною національної культурної спадщини.

В епоху Сун декоративний живопис із зображеннями архітектури займав особливе місце поряд з пейзажем (шаньшуй) та жанром «квіти та птахи». Він відображав як реальну цікавість до міського життя, так і символічну функцію архітектури як об'єкту порядку, цивілізації і статусу. Матеріалами таких сувоїв були традиційно шовк та папір, туш та мінеральні фарби. Використовувалась стиль та техніка промальовування гунбі, яка часто нагадувала архітектурне креслення, але з декоративним акцентом. Особливістю такого живопису була програмна симетрія з її лінійною ритмікою та декоративним використанням елементів, що повторюються (балки, дахи, плитка). Архітектура часто

вписувалась у природний чи жанровий контекст (сади, палаци, храми, міські сцени). А будівлі трактувались як орнаментальні коди, підпорядковані ритму лінії та кольорових плям. Основними елементами такого живопису були імператорські палаци та павільйони, які символізували владу та небесний порядок. В свою чергу, зображення буддійських та даоських храмів символізували духовність та зв'язок з сакральним. Сади та приватні садиби «читались» як алегорія гармонії людини та природи. Міські ворота, мости та вулиці були символами та відображенням соціального життя та процвітання. А башти та багатоярусні павільйони стали символами піднесення духу та мудрості. Представники цього напрямку декоративного живопису – Лі Сун (李嵩, бл. 1166-1243), Чжан Цзедуан (张择端, XII ст.), Ся Гуй (夏圭, бл. 1180- 1230) та інші – уточнили символіку архітектурних елементів в декоративному зображенні, зокрема підкресливши «інтелектуальну декоративність» доби правління династії Сун. Так, павільйони в горах чи садах стали символами усамітнення вченого, «внутрішнього палацу душі». Один з лідерів цього напрямку, Чжан Цзедуань створив грандіозний сувій, в якому змалював усі атрибути міського життя, враховуючи і життя вчених. Сувій «Свято Цинмін на річці», виконаний на шовку тушшю, став одним з найграндіозніших декоративних зображень доби правління династії Сун (іл.36).

Сувій Чжан Цзедуаня (张择端, XII ст.) «По річці під час фестивалю Цинмін» (清明上河图) — один із найзначніших творів декоративно-жанрового живопису доби Північної Сун, що поєднує реалізм, орнаментальність та символіку. Сувій довжиною майже 5 метрів, розмальований тушшю та частково мінеральними фарбами (азурит, малахіт, охра, кіновар). В техніці гунбі майстром виконане детальне промальовування архітектури, човнів, мостів, одягу людей. Композиція підтримує лінійну ритміку, в якій кожна лінія чітка і точна та нагадує архітектурне креслення, але декоративна. Сувій розгортається поступово; рух глядача вздовж нього є подібним до прогулянки містом. Орнаментальність підтримується

багаторазовими ритмами дахів, балок, фігур людей та тварин, які створюють візерункове декоративне поле. Колорит зображення є стриманим, пастельним, основний акцент в ньому майстер робить на лінії та ритмі, колір відіграє допоміжну декоративну роль.

Свято Цинмін (清明节) символізувало час весняного оновлення, шанування предків та єднання сім'ї. Це свято символізувало гармонію традицій та суспільного життя. Вода завжди була символом життєвої енергії та нескінченного руху. Мости символізували зв'язок між світами, були символами соціальної єдності. Архітектура міста (будинки, лавки, храми) стала символом упорядкованої держави та процвітання міста. Ритміка дахів та стін перетворила архітектуру на декоративний орнамент. На сувої зображено понад 800 постатей. Це були представники різних соціальних верств: торговці, селяни, чиновники, паломники, човнярі, їх зображення символізувало соціальну гармонію та різноманітність життя Піднебесної. Сувій був не просто жанровим живописом з яскравою декоративністю, він створював «ідеальний образ імперії» та символізував порядок, процвітання, гармонію всіх верств суспільства в добу правління династії Сун. Цей твір — не лише реалістична панорама міського життя, а й декоративно-символічна модель імперії Сун, яка виражає ідеал «гармонії Неба та людини».

Декоративна архітектура. Окрім цього популярними ставали зображення сцен побуту та жанрові мініатюри – камерні, ліричні, які використовувались для декорування інтер'єрів. Це ще не були цілком інтер'єрні картини, але урбанізація періоду Сун вимагала від художників прикрашати суспільні будівлі. До неї відносять орнаменти у дерев'яних конструкціях храмів та павільйонів (різьблення по дереву, розписи). Для цього періоду були характерні квіткові візерунки та мотиви тварин у балкових конструкціях. Дахи будинків прикрашалися керамічними фігурками драконів, левів та феніксів.

Отже, доба правління династії Сун внесла до декоративного мистецтва своєю витонченістю та камерністю (табл. 14). Декоративне мистецтво цієї доби віддзеркалювало тяжіння до гармонії та простоти через мінімалістичні

орнаменти, м'які кольори глазурування та тонке різблення. Воно підкреслювало так звану «інтелектуальну декоративність» через зв'язок з каліграфією, символікою рослин та тварин. Ці техніки та прийоми стали фундаментом для подальшого розвитку китайської декоративності, а у XX столітті – джерелом натхнення для «декоративної картини» та декоративного образотворчого мистецтва.

Охарактеризовані вище техніки декоративного мистецтва династичного Китаю були народжені в імператорських майстернях і були призначені для декорування, насамперед, ритуальних та побутових потреб імператорського двору та знаті. Втім, ще за династії правління династії Хань зародилась народна традиція декоративного мистецтва, яка сформувала у добу Сун окрему художню практику.

Няньхуа як окрема практика декоративного мистецтва доби правління династії Сун. Няньхуа — це один з найважливіших пластів китайського *народного* декоративного мистецтва, пов'язаний з обрядовою культурою та окрасою будинків до свята Весни. Час виникнення та становлення няньхуа пов'язаний з ханьським та танським періодами історії династичного Китаю. Ще в епоху Хань (206 до н.е. – 220 н.е.) існували ритуальні зображення духів-хранителів дверей (门神), які розклеювалися для захисту від злих сил. В епоху Тан (618–907) практика стала масовою: зображення богів-захисників (наприклад, Шеньту та Юйлюй) писалися на дереві та розміщувалися на воротах у Новий рік. Саме у цей період історії Китаю зароджується основа няньхуа як обрядового зображення.

Формування окремої практики *няньхуа* відбулось у добу правління Сун, коли починається широке поширення ксилографії – друкованих картинок на папері. Народні картинки могли мати певні прототипи – чжихуа (картини-гравюри), які були доволі популярними у добу Сун. Саме в цей час зображення богів-охоронців дверей Мень-шеней, божества повелителя бісів Чжункуя, доброзичливі символи, сцени з опер та міфів стають доступними народу як окремий вид мистецької продукції. З епохи Сун можна говорити про виділення

няньхуа як самостійної декоративної практики. Втім, треба також зазначити, що само поняття «няньхуа» і сама народна традиція створення та використання таких картин сформувалися пізніше за династією Сун [217].

Іже – практична, покрокова технологія виготовлення *няньхуа* (новорічних картинок) у техніці ксилографії періоду правління династії Сун. Для сунського часу були характерні як друк контурного малюнка з наступним ручним розфарбуванням, так і повноцінний багатобарвний друк кількома блоками (套色 / 套印), який стане нормою пізніше за правління династій Мін та Цин. Силуетність декоративного зображення, локальний колір, контурне зображення предметів, площинність та підкреслена орнаментальність – ознаки няньхуа.

Техніка ксилографії розпочинається, як і в інших декоративних техніках, з задуму та виготовлення ескізу. Як правило, зображувались боги- охоронці дверей (门神), доброзичливі символи (риба-достаток, персик- довголіття), діти, сцени з опер та легенд. Ескіз виконувався тушшю на тонкому папері у повному розмірі. Лінія наносилась чітка, «каліграфічна», оскільки це була основа для майбутнього різання. Наступний крок: підготовка дерев'яного блоку. В якості порід дерева використовувалось грушеве, вишневе або інше щільне, рівномірне дерево. Блок з дерева піддавався струганню, вирівнюванню, загладжуванню поверхні по волокну, адже цей блок мав бути плоским та рівним. Третім кроком було перенесення малюнка на блок. Ескіз проклеювали «обличчям» вниз і протирали (або переносили через просвіт) для того, щоб контур опинився у дзеркальному відображенні на дереві. Інколи робили фіксацію ескізу через легке проклеювання крохмалем/клеєм, щоб папір не пузирився при різьбленні. Четвертим кроком було різьблення «ключового» (контурного) блоку. Для різьблення використовували ножі-різакі, штихелі, V-подібні та пласкі стамески. Якщо це був високий друк (рельєфна поверхня), то друкуючими залишались лінії малюнка, все зайве вирізалось у заглиблення. Потрібно було стежити за рівною висотою друкувальних площин, щоб лінія друкувалася однаково. Наступним кроком був пробний друк (пробник/відбиток). Друк відбувався або тушшю/фарбою на водній основі з

клеєм. Відбувалась прокраска блока тушшю/фарбою спеціальним пензлем. Сам основний друк відбувався на злегка зволоженому волокнистому папері (ранні варіанти – слабо проклеєної сюань). Потім відбувалось притирання дерев'яним притирачем/полірувальною колодкою, акуратно втираючи папір у рельєф. Наступною була корекція: за пробником відзначали «провали» лінії, підрізали задирки, виправляли товщину контуру. У сунському періоді це, як правило, був єдиний друкований блок (ключ-блок), а колір в декоративне зображення вводився пензлем вручну.

Ручна розмальовка робилась мінеральними фарбами (циннабар/кіновар – червоний, азурит – синій, малахіт – зелений), рослинними фарбами (індіго, гарденія/шафран – жовті) та сажею – чорний кольори. Вони закріплювались тваринним або рибним клеєм низької концентрації (1-2%), іноді галуном (алюмокалієвим) для підвищення стійкості зображення. Існував чіткий порядок нанесення фарби від світлих до темних; великі площини зображення заповнювались фарбою за допомогою великого м'якого пензля, деталі – тонким пензлем. Діяв принцип: не зафарбовувати лінію, а працювати всередині контурів, лінія ключ-блоку залишалась «графічним каркасом» декоративного зображення. Допускались легкі розтушування, але в цілому колорит повинен бути площинним та ясний, оскільки це підкреслювало орнаментальність.

Відбитки зображення сушили на мотузках/решітках у тіні (без прямого сонця). А потім ще раз підфарбували дрібні прогалини, вирівнювали краї кольору по контуру, обрізали та складали попарно, перевіряючи симетрію та напрямок погляду/написів. Важливим також було маркування: нанесення знаку майстерні кіноварним друком (клеймом) у кутку, іноді — це був напис із побажанням. Няньхуа тиражувались друкуванням при збереженні «живої» варіативності через ручне забарвлення.

Так няньхуа із зображенням жінки, що тримає великого коропа, має яскраво виражене символічне та оберегове призначення (іл.7). Ця народна картина традиційно використовувалася як святкова окраса до китайського Нового року. Її основна мета – принести в будинок щастя, багатство та

гармонію, а також захистити сім'ю від злих духів. Основне призначення та символіка присвячена доброзичливою побажанням родині на Новий рік. Зображення жінки є символом продовження роду, сімейного благополуччя та родючості. Жіночий образ у няньхуа уособлює турботу, ніжність, заступництво домашнього вогнища. Короп (鲤鱼) є традиційним символом достатку, багатства та удачі. Ієрогліф «鱼» (риба) співзвучний слову «余» («надлишок, достаток»), тому короп у картині означає побажання «нехай буде надлишок, достаток щороку» (年年有余).

Епоха династії Юань (元朝 , 1271-1368) – це період монгольського панування в Китаї, заснованого Хубілаєм. Цей період став часом синтезу різних культурних традицій (ханьської, монгольської, уйгурської, тибетської, перської) та переосмислення декоративних технік як у «високому» мистецтві, так і в народному [114;120].

Трансформації «високого» декоративного мистецтва відбулись у напрямі зміщення центру тяжіння у бік монохромного живопису та декоративної лінії. Під впливом філософії Чань та естетики вчених-художників декоративність виражалася у «цінності лінії» (笔意) та вишуканості фактури. Колір поступово йде на другий план, поступаючись місцем контрасту тушевих плям і декоративному використанню порожнечі. Відбувається явний вплив чужоземних орнаментів на вже існуючі в китайській культурній традиції орнаментальні коди.

У декоративному живописі, кераміці та текстилі з'являються мотиви іранського та середньоазіатського походження: рослинні арабески, складні симетричні візерунки. Це посилює декоративність у прикладних формах (порцеляна, лак, тканини).

В творчості художників, так званих «чотирьох великих майстрів Юаня» (黄公望 Хуан Гунвана, 王蒙 Ван Мена, 倪瓚 Ні Цзана, 吴镇 У Чжєня), які не були декоративістами у прямому розумінні, відбувалась стилізація пейзажу, створювалась умовність та символічна гра ліній. Ці риси їх живопису тяжіли до

декоративності.

Новий розвиток отримало мистецтво няньхуа. В добу правління династії Юань розквітають масові зображення для прикрашання будинків на свято. В орнаментиці посилюється яскравість кольору (червоний, жовтий, зелений) та підкреслена декоративність. Але мотиви декоративних народних зображень залишаються майже незмінними.

В *декоративній кераміці* формується знаменита «синя та біла порцеляна» (青花瓷), в основі якої лежить кобальтовий розпис із чітко орнаментальними композиціями (лотос, виноград, хмари, дракони) (іл.38). Це стало найважливішим виявом декоративності у прикладному мистецтві.

Декоративний текстиль та вишивка відчують у добу Юань розвиток масового ткацького виробництва (особливо в Сучжоу та Ханчжоу), де поєднувалися китайські та західноазіатські декоративні елементи: геометричні бордюри, рослинні переплетення, складна символіка.

Основними художниками епохи Юань, пов'язаними з *декоративним живописом*, чиє мистецтво заклало основи декоративної лінії та орнаменту у живописі та прикладних формах цього часу – були Чжао Менфу, Цянь Сюань, Жень Женьфа, Гонг Кай.

Один із найважливіших майстрів декоративного живопису доби Юань, Чжао Менфу (赵孟頫, 1254–1322), віродив жанр «квіти та птахи» (花鸟画) у стилізованій манері. У його квітковому та пейзажному живописі декоративність лінії та орнаменту виходить на перший план. Його живопис поєднав певний стилістичний архаїзм – усвідомлене звернення до давніх форм (доби Шести династій, Тан, Північної Сун), але в оновленій інтерпретації; гармонію лінії — м'яку, округлу, каліграфічну лінію, яка нагадувала його почерк як каліграфа та надавала образам декоративної цілісності; умовність і узагальненість, завдяки людські фігури та рослини на зображеннях майстра трактуються не як натуралістичні, а як ритмічні та символічні елементи.

У декоративному живописі Чжао Менфу вважав за краще змальовувати квіти та птахів (花鸟画) (зразком можна вважати сувій «Одуд на бамбучі»

(іл.39), журавлів, лотоса, бамбука, півонії; тварин, і, особливо, коней. Так, до прикладу, у сувої «Двоє коней» Чжао Менфу орнаментальність виявляється у плавних лініях тіл коней, у візерунках збруї та ритмічності інших зображальних елементів. Художник працював в техніці розпису по шовку з легким забарвленням (絹本设色), техніці, в якій контурна лінія (гогоу, 勾勒) з'єднувалася з ніжною тональною заливкою. Часто також використовувались прийоми «подвійного контуру» (双) та «безкістної» манери (没骨) живопису для поєднання лінії та створення певної колірної плями. Художнику була притаманна каліграфічність мазка, коли кожен штрих несе відбиток його майстерності каліграфії, створюючи декоративний орнамент усередині зображення. Композиція багатьох декоративних сувоїв майстра відрізнялась симетричністю та центричністю, адже багато квітково-птахових композицій будуються на балансі центру та порожнечі. В цілому, декоративний живопис Чжао Менфу відрізнявся ритмічною організацією, адже його зображення не так передають реальність, скільки вибудовують орнаментальний ритм. У підсумку Чжао Менфу відновив та переробив традицію декоративної лінії, зробивши її домінуючим художнім принципом. Його живописна манера вплинула на цілі покоління майстрів доби династії Юань та Мін, визначивши розвиток квітково-пташиного жанру та «декоративного каліграфічного живопису». В його творах декоративність — не зовнішнє оздоблення зображення, а структурний принцип, який поєднує живопис, каліграфію та орнамент.

Інший художник Цянь Сюань (钱选, бл. 1235–1305) теж був майстром живопису в жанрі «квіти та птахи». Його квіткові композиції відрізнялись витонченою декоративністю, вишуканою стилізацією природи, поєднанням лінії та кольору. А Жень Женьфа (任仁发, 1254–1327) був відомий кінними зображення, де декоративність проявлялась у ретельному опрацюванні відблисків на шкірі, збруї, у символічній ритміці усіх елементів зображення.

Гонг Кай (інше написання – Гун Кай (龚开, 1222–1307), ще один відомий художник цієї доби, який у своєму сувої «Виснажений кінь» (іл.40)

метафорично висловився щодо негативного ставлення до династії Юань, оскільки як громадянин залишився вірним ідеалам доби правління династії Сун. Окрім цього, його картини з гротескними фігурами (Чжун Куї) несуть яскраво виражену декоративну експресію.

Гонг Кай, один з видатних «вчених-живописців» пізньої Сун – ранньої Юань, для якого руйнація Південної Сун та становлення монгольської влади в країні викликали відчуття трагізму та внутрішнього спротиву. Декоративні елементи його стилю формувались не як «декор», а як виразна художня система, яка дозволяла передавати алегоричні змісти. Він користувався папером та тушшю, практично не застосовуючи кольорів в своїх зображеннях. Головна виразна сила декоративності його зображень була зосереджена в лінії. Контур, різкий, іноді ламаний, каліграфічно енергійний – ознака його авторської манери живопису. Художник окреслював образи (кінь, постать Чжун Куя та інших.), перетворюючи їх на орнаментальні силуети. Його творчості була притаманна монохромність – відсутність насиченої поліхромії робила декоративність його творів більш графічною та аскетичною.

Гонг Кай навчився майстерно використовувати контраст порожнечі та зображення (留白). Порожній простір на його сувоях працював як декоративна пауза, підкреслюючи ритм лінії. Мазки туші передавали не натуру, а емоційно-символічне стан персонажів або об'єктів зображення. Стилем декоративного зображення художника стала алегорична експресивність. Наприклад, у картині «Виснажений кінь» (瘦马图) тіло тварини будується через підкреслений контур і різкі лінії, перетворюючи статуру коня на символи спустошеного Китаю та долі освіченої людини під владою чужоземців. Декоративна лінія тут є носієм політичної ідеї. Гротеск та символізм у зображеннях Чжун Куя (міфічного вигнанця демонів) майстром підкреслюються через навмисно перебільшені форми: велику голову, масивне тіло, ритм бороди та складки одягу, які утворюють декоративний орнамент. Авторська живописна манера Гонг Кая відрізнялась «каліграфічною експресією» — його мазок працював і як буква, і як декоративний знак, частина

орнаментального коду.

На відміну від «багатої декоративності» сунської академічної школи (з пишними квітами та птахами), у Гонг Кая декоративність стала аскетичною та експресивною, заснованою на графіці лінії. Його мистецтво вплинуло на розвиток «вченого живопису» Юаня, де декоративна якість лінії стала ключовим засобом вираження. Він показав, що декоративність може бути не лише святковою чи орнаментальною, але й трагічною, алегоричною, тією, що несе соціальний протест.

В цілому, епоха Юань стала часом, коли у «високому» мистецтві декоративність виражалася у стилізації лінії, умовності композиції, філософській «порожнечі». У народному мистецтві декоративність втілювалась у яскраві няньхуа, в орнаментальну кераміку (синьо-біла порцеляна) та текстиль.

Епоха правління династії Мін (1368-1644) ознаменувала собою повернення до національної художньої традиції після періоду Юань, коли великий вплив мали монгольські завоювання та естетика кочової культури [100; 154; 166; 175; 185]. Мінський двір та інтелектуальні еліти країни прагнули відродити китайські канони, проте це відродження не було механічним – воно супроводжувалося новими декоративними пошуками.

За часи правління династії Мін відбулось посилення декоративного початку в живописі: лінії стали чіткішими, кольори – насиченішими, а композиції – більш симетричними та збалансованими. У декоративному живописі активно використовували традиційні орнаментальні коди з відомими символічними мотивами (квіти, птахи, дракони, фенікси, риби).

Після домінування монохромності доби Юань декоративний живопис доби Мін повернувся до багатобарвності, широкого застосування мінеральних та рослинних барвників, особливо синього та червоного кольорів. Певним чином відбулось повернення до продовження сунської школи уважного спостереження за природою, але у більш декоративній та умовній формі.

В цьому контексті об'єктивно було продовження та, певним чином, розвиток техніки гунбі. У добу правління динстії Мін вона набула більш

витонченого та декоративного характеру: лінії стали тоншими, кольорові площини більш насиченішими, що надавало декоративним живописним роботам орнаментального ефекту.

Розвинулась *техніка можу* (没骨, «без кісток») – техніка живопису без контурів, коли зображення створювалась плямами кольору. У добу Мін цю техніку активно застосовували для декоративного квіткового жанру (хуаянь 花卉).

Популярною також стала *техніка розпису юйхуа* (暈染, розтушовка) за якої м'які переходи туші та кольору посилювались та розтушовувались, роблячи декоративні зображення більш мальовничими.

Поліхромія у декоративному мистецтві посилюється завдяки розвитку *кераміки* (наприклад, за рахунок знаменитої «мінської порцеляни») (іл.41). Це позначилося і на декоративному живописі: яскраві насичені фарби стали звичною мовою візуальності.

Друкована графіка (мубаньхуа 木 版 画). За часів Мін відбувся бурхливий розвиток ксилографії, що дало поштовх до тиражування декоративних мотивів та їх поширення у народному середовищі.

Соціальною причиною таких трансформацій в декоративному мистецтві Китаю було зміцнення державної ідеології Мін, яке вимагало символічно насичених та декоративних образів, що підкреслюють порядок та гармонію в державі. Економічною причиною став активний розвиток міст та буржуазного середовища, що породило попит на прикрашання будинків та предметів побуту декоративними творами. Культурною причиною стало відновлення конфуціанських цінностей, що вимагало візуальної підтримки у вигляді символіки – від ритуальних сцен до символів благополуччя (коропи, квітучі сливи, журавлі тощо).

Творчість таких художників, як Лінь Лян (林良 , XV ст.), Бянь Веньцзін (边文进, XV ст.), Шень Чжоу (沈周, 1427–1509), Вень Чженмін (文徵明, 1470–1559), Цю Ін (仇英, бл. 1494–1552), Тан Ін (唐寅, 1470–1524) зробила

внесок в розвиток як традицій сунської доби в декоративному живописі доби правління династії Мін, так і в формуванні авторських манер та технік в створенні декоративних зображень цієї доби.

Лінь Лян, майстер жанру «квіти і птахи» доби Мін, чий роботи відрізнялись вільною тушовою манерою з декоративним акцентом на силуеті та фактурі пера птиці. У його відомому вертикальному сувої «Орли восени» (іл. 42) відчувається каліграфічна експресія, адже контури орлів змальовані потужними, енергійними тушовими мазками, що нагадують скоропис. Художник створив особливий ритм штрихування: пір'я крил і хвостів орлів сформовано за допомогою «ламаної» лінії, яка не прагне до натуралізму, а створює декоративний орнамент. Лінь Лянь демонструє майстерне володіння поєднанням порожнечі та зображення (ліубай), що посилює відчуття простору та підкреслює графічність силуетів птахів. Основу колористики сувоє складає монохромна туш, варійована за щільністю від глибокого чорного до сірих розмивів. Колір введений художником мінімально: легкі охристо-бурі тони в оперенні сприймається як натяк на осіннє листя. Це не натуралістичне забарвлення, а декоративна пляма, яка акцентує окремі елементи. Контраст чорного орла та світлого фону стає головним декоративним прийомом відомого майстра.

Оскільки орел у китайській традиції асоціюється з могутністю, героїзмом та стійкістю, то у поєднанні з образом «осені» його образ набуває значення «герой, який зберігає силу в зрілості». В епоху Мін така символіка могла служити алегорією влади та доблесті, а також особистої мужності художника чи замовника. Декоративна стилізація перетворила орла з природної істоти на емблему сили, наближену до знакового образу. Таким чином, декоративність сувоє будується на каліграфічній лінії, контрастній монохромній колористиці та алегоричній символіці, де орел стає не просто зображенням, а орнаментально-героїчним знаком.

Бянь Венцзінь (边文进, XV ст.) був продовжувачем сунської традиції, але його квіткові композиції мали більш орнаментальну структуру та насичений

колерит. В творчості Шень Чжоу (沈周, 1427–1509), одного із «чотирьох великих майстрів Мін», представник школи У. Його пейзажі включали декоративні ритми ліній та кольорових плям, стаючи близькими до символічних композицій. У вертикальному сувої Шень Чжоу «Висока гора Лу», створеної на честь 70-річчя наставника Чень Куаня (1370-1444), відомий майстер декоративного пейзажу побудував монументальну вертикальну композицію з гігантським масивом гори, що займає майже весь сувій (іл.43). Масштабне узагальнення перетворює гору на символічний «орнамент влади природи», а не на натурний пейзаж. Шень Чжоу користується каліграфічною лінією. Контури гірських схилів виведені динамічними, ритмічними мазками, що нагадують каліграфію. Лінія декоративно організує поверхню, пов'язуючи форму та порожнечу. Майстер користується фактурними штрихами (皴 , цунь). Застосування «топороподібних мазків» (фупі цунь) і вертикальних штрихів створює не лише текстуру каменю, а й орнаментальний ритм, що уподібнює гору до візерункової тканини.

Шень Чжоу майстерно «працює» з порожнечою (留白). Простір неба та туману залишено порожніми, і це контрастує з насиченою фактурою гори. Цей декоративний прийом посилює велич вершини, ніби вона виростала з порожнечі. На свитку є довгий напис із посвятою, каліграфія включається до загальної композиції як рівноправний декоративний елемент.

«Вчений живопис» (вєньєнь хуа) Шень Чжоу, в якому декоративність народжується із символічної умовності та каліграфічної естетики, а не з натуралістичної краси став авторською манерою декоративного живопису майстра. Гора постає як метафора духовної височини та стійкості. Декоративність тут – це гармонія ритмів лінії, фактури та порожнечі, що створює цілісний філософський образ.

Творчість Веня Чженміна поєднувала поєднував каліграфію, пейзаж та декоративну орнаментальність у зображенні рослин та квітів. Так, до прикладу, у вертикальному сувої «Зимові дерева» (іл.44) художник теж використав прийом «каліграфічної лінії». У зображенні дерев лінії стовбурів та гілок

нагадують каліграфічні ієрогліфи. Злами гілок утворюють орнаментальний ритм, коли природна форма перетворюється на декоративну схему. Для передачі кори та фактури стволів художник використовує дрібні дрібні штрихи. Ці мазки створюють враження орнаментальної поверхні, де фактура дерева сприймається як візерунок. Порожні ділянки сувою, що зображують зимове повітря та простір, є декоративною «паузою» та створюють баланс і ритм композиції. Білий простір підкреслює витонченість тонких гілок. Колористика зображення створена монохромною тушшю з варіаціями щільності. Декоративність виникає з розмаїття, коли глибокі темні мазки стовбурів контрастують зі світлим тлом паперу. Сувій Вень Чженмін має вертикальну композиційну організацію: дерева змальовані як ритмічна колонада. Стилїзована відсутність листя акцентує графічний характер гілок, посилюючи декоративну умовність. Таким чином, Вень Чженмін у «Зимових деревах» поєднує «вчений живопис» та декоративний початок в живописі доби Мін, а лінія і фактура дерев перетворюють природу на каліграфічний орнамент. Порожнеча і монохромна колористика створюють витончений ритм, отже декоративність є тут способом висловити філософську тему часу, споглядальності та краси, що вислизає, природи.

Відомий багатофігурними сувоями з яскраво вираженою декоративністю – художник Цю Ін, мав свою авторську манеру живопису з використанням тонкої лінії, локальних фарб, орнаментальних деталі одягу персонажів зображення та архітектури. Цю Ін перетворив стиль, що дещо застопорився у розвитку, додавши йому витонченість і тонкість виконання, при цьому зберігши ремісничий дух, на щось нове, небачене.

Майстер синьо-зеленого пейзажу, Цю Ін використовував в своїй творчості найтонше лінійне промальовування та витончені кольорові лесування. Це можна спостерігати у відомому сувої «Криті соломою будиночки у селищі квітучого персика» (іл.45). Кожна деталь декоративного зображення – дахи, стовбури дерев, квіти персика – виконані найтоншою "гольчастою" лінією (工笔画). У Цю Іна лінія стає не лише контуром, а й декоративним візерунком. Ще одна риса його творчості: орнаментальність кольору. Кольори вишукано

підібрані. Це – ніжно-рожеві квіти персика, м'які охристі дахи, зелене листя. Колір працює як декоративна пляма, створюючи гармонійний ритм усієї сцени. Для творчості майстра характерні багатофігурність та деталізація. Сувій насичений образами. Сільські будиночки, люди, дерева та скелі опрацьовані до найдрібніших елементів, що перетворює композицію на «орнаментальний килим». Повторюваність мотивів (квітучі дерева, вигини дахів) посилює декоративний ефект.

Також спостерігається баланс порожнечі та наповненості кольором. Незважаючи на багатство деталей, художник залишає простір для повітря та неба, створюючи відчуття легкості. Це надає декоративності ритму та дихання усьому декоративному зображенню. Цю Ін вважається «академічним» майстром школи У (苏州, «Школи Сучжоу», для якої є характерним поєднання традиції та декоративності, художник поєднує канони сунського пейзажу з вишуканим декоративним смаком доби Мін. Оскільки художник орієнтувався на замовників із кола багатих торговців та аристократії, його живопис відрізняється витонченою декоративністю, яскравістю та «святковістю». Ідилічні пейзажі, легендарні сади, утопічні селища — як у цьому свитку, де мотив «села персикового цвітіння» відсилає до класичного утопічного тексту Тао Юаньміна. Таким чином, декоративність Цю Іна виражається через тонку лінію, вишукану колористику та насичену орнаментальність деталей, що створюють утопічну, майже казкову атмосферу його декоративних зображень.

Тан Ін, майстер, який є представником групи із «чотирьох майстрів Мін», теж розвивав декоративність у зображенні жанрових сцен та пейзажів. В сувої «Рибалка на осінній річці» проявились практично усі риси його манери декоративного живопису доби Мін (іл.46).

До живописних прийомів Тан Іна теж відноситься використання «каліграфічної лінії». В сувої майстра присутня каліграфічна вишуканість зображення, при якій лінії човна, дерев та вигинів річки написані плавно та ритмічно, нагадуючи почерк каліграфа. Тонкі та товсті мазки варіюються для передачі легкості води та тяжкості скель. При цьому більша частина сувою

залишена «порожньою» для зображення туману та водної гладі. Ця порожнеча — ключовий декоративний прийом, який створює відчуття безмежності простору та філософської тиші.

Колір в сувої застосовується дуже помірно. Майстер використовує злегка охристі відтінки на скелях та осінніх деревах. Основний ефект декоративності досягається контрастом тушшових тонів. Композиція зазначеного декоративного зображення має вертикальну побудову: зверху «висять» гори, внизу — вода і човен з рибалкою, тому погляд глядача «ковзає» зверху вниз. Втім, Тан Ін створює рівновагу між насиченою фактурою гір та порожнечою води, перетворює композицію на орнаментальний ритм. Монохромна гама та порожнеча роблять картину споглядальною, «музичною» за ритмом. При цьому, деталь зображення (човен, рибалка) гранично мала, майже умовна — саме вона стає декоративним акцентом у величезному просторі природи. Таким чином, у «Рибакі на осінній річці» декоративні прийоми Тан Іна будуються на каліграфічній лінії, рівновазі порожнечі та наповненості декоративного зображення, мінімальному кольорі та філософській символіці, в якій маленький рибалка серед гір та туману символізує гармонію людини та природи.

В період правління династії Мін в народній традиції няньхуа остаточно формується як масове декоративне мистецтво. Центрами виробництва стали Сучжоу, Янлюцинь, Таосянь, де створювалися майстерні друку картин до Нового року [197]. Основним технологічним способом розповсюдження такої масової декоративної практики продовжувала залишатись ксилографія (дерев'яна гравюра), розфарбована вручну яскравими мінеральними фарбами, в якій точний контур та площинна заливка кольору надавали зображенням орнаментальної декоративності. Головними залишаються зображення божества дверей (門神), діти з коропами та лотосами (символи щастя та процвітання), але додаються постаті героїв романів («Троцарство», «Подорож на Захід») та образи домашнього достатку. Активно в цей період збільшується кількість зображень жанрових сцен — весіль, торгівлі, сільських свят.

Декоративними особливостями мінського няньхуа є яскрава поліхромія

(червоний, жовтий, зелений, синій); стилізованість фігур, симетричність та повторюваність композиції; орнаментальна насиченість деталей одягу, предметів та архітектури. Це сприяє не тільки масовому розповсюдженню няньхуа, але перетворює ці зображення на носія народних вірувань. Такі зображення виконують не тільки декоративну для релігійно-оберегову функції. В епоху Мін няньхуа остаточно оформляється як народна декоративна друкована традиція, заснована на ксилографії, яскравій кольоровій гамі та символіці благополуччя, що підготувало її подальший розквіт в епоху Цин.

В цілому доба правління династії Мін — це період систематизації та орнаменталізації китайського декоративного живопису. Традиційні техніки (гунбі, можу, юйхуа) збереглися, але набули яскравішого, умовного та декоративного характеру. З'явилося масове виробництво друкованих зображень, що посилювало поширення декоративних мотивів у побуті. Художники поєднали класичні сунські натурні спостереження з орнаментальною умовністю, створивши синтетичну декоративну систему, яка вплинула на розвиток мистецтва Цин та народної няньхуа.

Епоха правління династії Цин (1644–1911) — час одночасно пишного розквіту «високого» декоративного мистецтва при дворі та поширення народної декоративної традиції [187; 200]. Основними особливостями «високого» декоративного мистецтва цього періоду історії династичного Китаю були підтримка з боку двору (особливо при імператорах Кансі, Юнчжені та Цяньлуні) [287] ; злиття китайської традиції із західними елементами (через місіонерів-єзуїтів, таких як Джузеппе Кастільйоне; багатство технік, прагнення монументальності і витонченості.

Серед технік та живописних прийомів декоративного мистецтва доби Цин популярними були техніка *квіткового живопису* (工笔花鸟), яку характеризували вишукана лінія, детальне промальовування квітів, птахів, комах; декоративна насиченість; *техніки школи Сюаньхуа* (Суань) і *придворного «ілюзорного живопису»*, які утворились під впливом європейської перспективи та світлотіні; *техніка «каліграфічної» декоративності*, яка вирізнялась

включенням написів та поезії до композиції як невід'ємного орнаментального елемента.

Техніки *розпису порцеляни* доби Цин та *виготовлення лакових панно* вирізнялись поєднанням живопису та декоративного прикладного мистецтва, коли малюнок ставав майже «орнаментальним килимом».

Декоративний живопис доби Цин, представлений у творчості Цзян Тінсі (蒋廷锡, 1669-1732), Лан Шиніна (郎世宁, Дж. Кастильоне, 1688–1766), Юнь Шоупина (恽寿平, 1633–1690) та інших, розкриває риси технік декоративності останньої династії імператорського Китаю.

В творчості Цзян Тінсі, придворного живописця і каліграфа династії Цин, який служив при імператорах Кансі, Юнчжені та Цяньлуні, і створював сувої в жанрі «квітів і птахів», відбувалась інтеграція каліграфії та декоративного живопису. Написи чи поетичні рядки включалися майстром до композиції як рівноправні декоративні елементи.

Його ім'я пов'язують із розквітом декоративного «квітково-пташиного живопису» (花鸟画), що поєднує вишуканість придворного смаку та академічну точність. Технологічними прийомами Цзян Тінсі були техніки розпису сувоїв на найтоншій шовковій основі квітковими композиціями. Художник працював переважно на шовку та папері мінеральними фарбами (циноброю, азуритом, малахітом) та рослинними пігментами. «Каліграфічна» лінія та техніка гунбі на основі якої вибудовувався контур зображення у подвійному обводі (双钩, «подвійний гак»), дозволяючи потім заливати колір – риси авторської манери Цзян Тінсі. Такий прийом робив лінію не тільки «каліграфічною», але й декоративною.

Майстер створював колорит з багатою палітрою, поєднуючи ніжні пастельні тони та насичені фарби. Колір накладався пошарово, в лісуванні: спочатку світла пляма, потім темніші відтінки для рельєфу. Особливу увагу художник приділяв «дорогоцінним» кольорам — червоному, золотистому, блакитному, які символізували процвітання. Його роботи відрізнялись пишною

декоративністю, багатою символікою.

Майстер створив кілька вкрай відомих творів: «Картини квітів та птахів» («花鸟») — серію декоративних сувоїв, у яких майстер демонструє багатство палітри та каліграфічну точність лінії (іл.47-48); «Кошик з квітами»(花篮图) — приклад декоративної композиції з витонченим колірним балансом, а сувій «Багатство і вічна весна» (富贵长春图) — символічне зображення, в якому квіти та птахи становлять складну декоративну алегорію процвітання. До прикладу,серія «Картини квітів та птахів» Цзян Тінсі — приклад придворного декоративного мистецтва ранньої Цін, де поєднані техніка гунбі, витончена колористика та символіко- алегорична насиченість.

Основний композиційний прийом Цзян Тінсі – декоративна центричність, завдяки яких майстер часто розміщував в центрі зображення велику квітку або птицю, а навколо вибудовував орнаментальні ритми (гілки, листя, каміння). Його композиціям притаманна багаторівнева симетрія, адже його композиції нагадують килимовий візерунок, в якому елементи врівноважені діагоналями або вертикаллю. Художник тяжів до орнаменталізації природи, коли пелюстки, пір'я та листя на зображенні організовувались як ритмічні та умовні елементи. На відміну від народного няньхуа, Цзян залишав тло нейтральним для того, щоб підкреслити декоративність головних мотивів зображення. Кожна деталь мала символічний зміст (півонія традиційно символізувала багатство, журавель – довголіття, гранат – численне потомство).

Ще однією рисою декоративного живопису Цзян Тінсі було поєднання натуралістичності та умовності: ззовні його зображення здаються натуралістичними, але насправді побудовані як орнаментальні схеми, в яких важливіше не схожість, а гармонія ритму та символу.

Роботи Цзяна включені до «Колекції картин Сюаньхуа» (宣和画谱), до якої увійшли придворні декоративні твори династії Цин, які поєднують декоративність та символічну репрезентацію. Цзян Тінсі створив канон придворного декоративного живопису доби Цин. Його техніка поєднує

найтоншу лінійність гунбі, багатий колорит у лісуваннях та символічну декоративність. Він перетворив жанр «квіти та птахи» на живописні твори «дорогоцінного орнаменту», який одночасно прикрашав інтер'єри та висловлював офіційну ідеологію династії Цин щодо процвітання та гармонії в державі.

Творчість Лан Шиніна (郎世宁, Дж. Кастільйоне, 1688-1766), італійського єзуїта, придворного художника, який увів європейську перспективу і світлотінь, адаптувавши їх до китайської орнаментальної площини, є цікавим і з точки зору розвитку техніки декоративного мистецтва Китаю. Він служив при дворі трьох імператорів династії Цин (Кансі, Юнчжен, Цяньлун [85; 86; 233; 245; 249; 254]).

Основним матеріалом для декоративного живопису, Лан Шинін використовував традиційні китайські матеріали: шовк або папір, туш та мінеральні фарби (绢 / 纸本设色). Втім, оригінальним було використання європейських прийомів декорування. Художник один з перших став використовувати світлотінь для об'ємного моделювання тел. Та лінійну перспективу для архітектурних та просторових побудов.

Для авторської живописної манери Лан Шиніна були характерні тональні переходи у забарвленні тварин та людських фігур. Поєднання класичної для декоративного живопису Китаю техніки гунбі (工笔) – тонкої контурної лінії для окреслення форми. Завдяки цій техніці художник виписував велику кількість декоративних деталей (візерунки тканин, орнаментальні елементи предметів, флору) [265; 266]. Втім, використання європейських прийомів робило його живопис реалістичнішим. Лан Шинін прагнув збереження вертикального формату сувоїв та декоративного принципу «рівноваги порожнечі та зображення». Фактично, його творчість є прикладом злиття західного та китайського. Його серії декоративних зображень коней (іл. 49), собак (іл.50) та інших тварин характеризувались китайською орнаментальною площинністю з поєднанням з європейською ілюзією об'єму. У зображеннях коней, собак, павичів Лан Шинін використовував реалістичний світлотіньовий обсяг, але мав у своєму розпорядженні фігури в орнаментально-симетричній

композиції.

Особлива декоративність досягалася ретельним промальовуванням тканин, візерунків і предметів двору. У придворних портретах увага зосереджувалась на одязі, орнаментальних аксесуарах, що перетворювало портрет на символічне панно. Лан Шинін не цурався яскравої кольорової палітри. Ця палітра була яскравою, але гармонійною; мінеральні пігменти створювали декоративний блиск. Для нього були характерні поєднання насичених червоних, золотих та блакитних відтінків з м'яким моделюванням фігур.

У сувоях, які змальовували людей, художник прагнув симетрії. Фігури вишиковувалися ним фронтально, в симетричних схемах, близьких до китайського декоративного канону [264]. Європейська перспектива застосовувалась вибірково, не руйнуючи декоративної рівноваги.

В серії «Десять коней» (ширше «Сто коней») художником був створений декоративний ритм безлічі коней, розставлених в просторі сувоїв, який поєднувався з європейським об'ємом і китайською орнаментальністю пейзажу. Такий же принцип використаний і в серії «Десять собак», в яких європейський реалізм тіл поєднаний із китайською традицією «квіти та птахи», згідно якої кожен елемент несе символічний орнаментальний зміст.

Отже, Лан Шинін створив унікальний синтез декоративних технік: від Європи він перейняв ілюзію об'єму, світлотінь, перспективу, а від Китаю — лінійну вишуканість, орнаментальну декоративність та символічну насиченість. Його живопис став моделлю «придворного декоративного бароко» у китайському мистецтві XVIII століття, і втілював ідею пишності, величі та універсальності влади Цин.

Юнь Шоупин (恽寿平, 1633–1690) — майстер жанру «квіти та птахи» в традиційному живописі, представник школи Бейцзін, який поєднав монохромну тушову декоративність та вишуканий колір. Юнь Шоупин — один із «Шости майстрів ранньої Цин». Його стиль вважається взірцем декоративної вишуканості, водночас він вніс нові засади у традицію. Особливості живописної манери майстра появлялись у тому, що він працював переважно у техніці гунбі,

але розробляв також прийом «без кісток» (没骨) — малювання без контуру, лише за допомогою заливки кольорів, що надавало декоративним формам м'якість і мальовничість.

Йому теж була притаманна центричність та симетрія у великих квіткових композиціях. Ним приділялась велика увага до ритму: квіти та листя, як правило, були організовані як орнаментальний візерунок. Багата, але гармонійна палітра; мінеральні та рослинні пігменти, накладені в кілька шарів давали поєднання тонких переходів та яскравих акцентів (наприклад, червоних півоній або жовтих хризантем).

Кожне декоративне зображення Юнь Шоупіна несло алегоричний зміст (довголіття, процвітання, витонченість). Лінія і колір не так передають натуру, як створюють орнаментальну поверхню, близьку до декоративної тканини або вишивки. Так, в його відомому сувої «Захід сонця уздовж Квіткової набережної» художник використовує усі прийоми школи Бейцзін (іл.51). Цей сувій демонструє характерний для Юнь Шоупіна синтез декоративної вишуканості та емоційної поетичності: ритм кольорів, переливи фарб та символіка заходу сонця створюють образ «природного орнаменту», одночасно декоративного та філософського.

Народна декоративна традиція доби правління династії Цин.

Основними факторами подальшого розповсюдження няньхуа були масова культура, пов'язана з побутом, святами та народними віруваннями. Переважна більшість зображень няньхуа цього періоду характеризувалась яскравою, умовною декоративністю, доступною простому глядачеві. Урбанізація Китаю призвела до розвитку центрів друку та художніх майстерень. Великими центрами друку няньхуа були Янлюцин (杨柳青 , Тяньцзінь), Сучжоу (蘇州) та Янчжоу (扬州). Продовжувала розвиватись друкована графіка з дерев'яними дошками, потім ручне забарвлення (цілком традиційний спосіб). Фактично закріпитись основні сюжети, які були сформовані у попередні династичні періоди. При цьому основним типом ксилографії стала кольорова багатобарвна ксилографія (іл.52).

Окрім традиційних вже няньхуа, розвивався також *фольклорний живопис на тканині, віялах, ширмах*: на них зображувались стилізовані краєвиди, жанрові сцени, а також декоративні орнаменти з квітами, птахами, міфологічними образами. Вкрай популярним був декоративний *текстиль та вишивка (наприклад, су-чжоуська вишивка 苏绣)* (іл.53). Так, декоративні віяла епохи Цин виготовлялися з різних матеріалів, включаючи бамбук, шовк та папір, і прикрашалися витонченими розписами, такими як зображення квітів, птахів та сцени з життя, часто із символічним змістом. Яскраві шовкові нитки, орнаментальні мотиви, зображення драконів, феніксів, квітучих садів були характерними для фольклорного живопису на тканинах та у вишивках.

Якщо порівнювати придворне «високе» мистецтво доби правління династії Цин та народна декоративна традиція цього ж періоду, то першому притаманна вишукана техніка, синтез китайської традиції та західного впливу, орієнтація на еліту (Цзян Тінсі, Лан Шинін та інші художники), а другій – яскрава декоративність, масова, умовна, пов'язана зі святами та обрядами (няньхуа, народні майстерні Янлюціна та Сучжоу). Втім і парадна і народні традиції прагнули декоративності та орнаментальності, але придворна через вишуканість і витонченість, а народна – через яскравість і символічну простоту (табл.15).

2.2. Формування канонічних декоративних зображень у живописі Китаю

Формування канонічних декоративних зображень у китайському живописі – це процес закріплення стійких художніх форм, символів та прийомів, які стають нормативними зразками (канонами) у рамках традиції [146; 215; 222; 246]. У китайській художній культурі канон не тільки обумовлював естетику, а й визначав ціннісно-сміслову поле зображення від орнаментальних структур до цілісних жанрових систем.

Канон у китайській культурі тісно пов'язаний із конфуціанською, даоською та буддиською системами цінностей. Його формування спиралося на ритуальні тексти – «Книгу обрядів» ("礼记") [246], «Ритуали Чжоу» ("周礼") [268] та інші

[247], а також на естетичні трактати (наприклад, «Записки про живопис знаменитих майстрів усіх епох» Се Хе) [271]. Згідно цим джерелам декоративність пов'язувалася з гармонією та порядком (秩序) та красою (美).

Можна виділити кілька основних рівнів формування канонічних зображень в декоративному мистецтві династичного Китаю. Серед них:

- Архаїчний рівень формування первинних декоративних зображень, коли складаються орнаментальні мотиви та символи найпростішого морфологічного походження (геометричні фігури; рослинні зображення; зооморфні зображення, міфологічні зображення);

- Жанровий рівень формування декоративних зображень, коли складаються канонічні зображення в жанрі пейзажу (山水, шаньшуй) та в жанрі «квіти та птахи» (花鸟画, хуаняо-хуа);

- Міжжанровий рівень формування декоративних зображень, коли складаються між жанрові зв'язки в межах окремого декоративного зображення (сувою) або у межах певної школи (техніки).

Безумовно, формування таких декоративних канонічних зображень мало династичну періодичність, а саме:

- часи правління династій Шан-Чжоу (XIII-III ст. до н. е.) – формування канонів ритуальної орнаментальності бронзових судин (тао-те, зооморфні мотиви). Канонічний стає закріплений у ритуалі візерунок;

- часи правління династії Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) – формування перших стійких декоративних образів в настінних розписах та на шовку. Канонізація символіки міфологічних істот (дракона, фенікса тощо);

- часи правління династії Тан (VII-IX ст.) – формування канонів декоративного зображення в жанрах пейзажу та «квіти та птахи», а також утвердження канону «багатства та знатності» (фугуй) у декоративному живописі;

- часи правління династії Сун (X-XIII ст.) – академічна систематизація канонічних зображень в жанрах пейзажу та «квіти та птахи»; формування

канонічно-символічних схем, на кшталт: «чотири благородні рослини» (梅 兰 竹 菊 — слива, орхідея, бамбук, хризантема);

- часи правління династії Мін-Цин (XIV-XIX ст.) – кодифікація декоративної символіки для палацу та знаті та для народу, поява збірок із зразковими малюнками-шаблонами для майстрів декоративного мистецтва та поступове руйнування канону в декоративному мистецтві Китаю.

Отже, формування канонічних декоративних зображень у китайському живописі – це процес закріплення стійких мотивів, символів, стилістики та функцій, які стають «зразками краси» та носіями культурних кодів. Канон тут виступає не лише як художній стиль, а й як система візуальних знаків, що регулюють естетичне, соціальне та духовне сприйняття світу.

Первинні (архаїчні) декоративні зображення-символи – це, насамперед, геометричні мотиви пройшли довгу траєкторію трансформації протягом історії династичного Китаю.

Прості геометричні орнаменти на кераміці – спіралі, зигзаги, меандри, трикутники, ромби, як вже зазначалось, були віднайдені ще в неоліті в культурі Яншао, Луншань, V–III тис. до н. е.) Саме в неоліті було сформоване визначальне символічне значення спіралі як символу циклічності природи; зигзагу як символу води або енергії; хреста/ромба як земного та небесного початків. Вже з неоліту візерунок з геометричних зображень-символів був магіко-обрядовим знаком, який забезпечував захист, родючість та зв'язок із тотемом. За часів доби династій Шан-Чжоу (XVI–III ст. до н. е.) геометричні зображення починають поєднуватись з зооморфними тотемними зображеннями та надають початок розвитку складних орнаментів на бронзі – так званий тао-те (饕餮) і зооморфно-геометричні візерунки. У цей період геометричні мотиви починають ускладнюватись, включати симетричні композиції, концентричні рамки. Такий складний орнамент на бронзі стає магіко-обереговим інструментом фіксації космологічної моделі бачення Всесвіту. Геометрія символізує космічний порядок та гармонію всесвітнього устрою. Декоративно-магічне зображення стає ритуальним та державним кодом, пов'язаним із

владою, оскільки прикрашає ритуальні судини храмів, які контролюються державою. Геометричні символи часів династії Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) ускладнюються у формі, перетворюючись на волоти, «хмари та громові спіралі». В архаїчному декоративному мистецтві відбувається перехід до більш витончених декоративних розписів та тканин. Геометричні символи починають «розбавлятися» натуралістичними образами міфологічних істот (драконів, феніксів та безсмертних). Тобто геометрія стає рамкою, структурою для міфологічних сюжетів. За часів правління династії Тан (VII-IX ст.) геометричні зображення «вплітаються» в гібридний складний орнаментальний код, який поєднує арабески, кругові розетки, ромби, що повторюються, волоти. Через Шовковий шлях приходять сасанідські, согдійські та індійські мотиви (лотос, коло, мандала). Геометрія набуває «космологічного» сенсу — коло, яке символізує небо, квадрат, який розуміється як земля, лотос, який стає символом буддистської досконалості. Геометричний орнамент стає тлом декоративного живопису та фіксує ідеї універсальності та гармонії. Під час правління династії Сун (X-XIII ст.) відбувається повернення до мінімалістичних орнаментальних рамок, бордюрів та стриманої сітки. Головний акцент ставиться не на геометрії, а на мальовничості двох основних жанрів декоративного живопису шаньшуй та хуаняо. Але геометричні композиції присутні в декоративних свитках та тканинах. Геометрія починає сприйматися як структура композиції — сувора симетрія врівноважує натуралістичну деталізацію. Династія Мін (XIV-XVII ст.) призводить до розквіту декоративної орнаментики. Геометрія того часу яскраво виражена у бордюрах картин, парадних панно, палацових інтер'єрах. Основним мотивом стає «ключовий візерунок» — грецький меандр (回纹), ромбічні сітки, спіралі. Грецький меандр в китайському династичному декоративному мистецтві стає символом вічності та безперервності буття; ромбічна сітка символізує гармонію земного порядку, а кругові комбінації — космос. Геометрія стає універсальним тлом, що обрамляє декоративні образи (квіти, птахи, міфологічні істоти). І, наприкінці, остання династія Китаю Цин (XVII-XIX ст.) демонструє надмірну декоративність,

синтез геометрії та квіткових мотивів. Стають популярними багаторівневі рамки, «золоті хмари», складні розетки та сітки. В цей період ще більше посилюється значення «сприятливих знаків» (祥瑞), джерело так званого «добророзичливого орнаменту» [65; 68], в яких геометрія є носієм успіху, щастя та довголіття. Геометричний орнамент починає сприйматися як код процвітання та розкоші, особливо в імператорській культурі. Власне у XIX ст. кінці імперського періоду, відбувається активна стилізація та тиражування геометричних зображень. Геометричні символи стають масовими в декоративно-ужитковому мистецтві та використовуються у тканинах, ширмах, панелі, меблях). Відбувається втрата колишньої сакральної символічності на користь активної декоративності. Фактично відбувається перехід від сакрального символу до орнаменту як естетичної прикраси, хоча «код багатства та удачі» зберігається.

Отже, трансформація геометричних мотивів у китайському декоративному живописі протягом історії династичного Китаю відбувається від магічного символу захисту родючості та буття людини через простий орнамент та ритуально-державний код, потім – рамку для міфологічних образів (сюжетів), згодом – розуміння геометрії як основу композиції, після цього – розуміння орнаменту як універсального тла для «ключового візерунку» та сітки як символу удачі та багатства і, наприкінці, до втрати сакральності та перетворення на масовий декоративний код [64].

Рослинні зображення займають центральне місце в китайському декоративному живописі і поступово трансформуються від тотемно-магічних символів до багатой символічної системи пізньомперського Китаю. Первісна доба та ранні культури неоліту Яншао, Луншань (V–III тис. до н. е.) демонструє найпростіші рослинні форми в якості зображень: листя, бутони квітів, насіння на ритуальній кераміці. Ці зображення стали символами родючості, зв'язку із землею та силами природи. Як правило, це були спіралеподібні паростки, схематично зображуване листя. Рослина ототожнювалась з життям, відродженням, символізувало охорону від злих духів. Доба Шан-Чжоу (XVI–III

ст. до н. е.) подарувала стилізовані спіралі у вигляді пагонів, геометричні квіти на бронзі. Популярним стало включення рослинних мотивів до ритуальних судин як знак приналежності до космосу. Рослини розумілись як посередники між небом та землею; листя, квіти символізували достаток. Прикладом є орнаментальні «квітки грому» (雷纹) цієї доби. Правління династії Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) сформувала в декоративному мистецтві бордюри з пагонами, листям, лотосами, персиковими гілками як орнаментальними кодами. Фактично відбулось поєднання з даоськими та буддійськими ідеями. Так, персик став символом безсмертя (через нього відбувався сакральний зв'язок із Сі-ван-му, богинею Заходу), лотос був символом чистоти та духовного перетворення, а виноград (виноградна лоза) символізував родючість. За династії Тан (VII-IX ст.) сформувалась багата рослинна орнаментика під вплив Індії та Середньої Азії, створювались орнаментальні коди з зображеннями лотоса, півонії, пальметти). Декоративний живопис та текстиль збагатилась буддійськими символами. Так, лотос обожнювався з Буддою став символом духовної чистоти; півонія, «королева квітів», стала символом багатства та величі, а гранат символізував чисельне потомство. Такі символи зустрічаються в настінних розписах печер у Дуньхуані. Правління династії Сун (X-XIII ст.) – це період розквіту жанру «квіти та птахи» (хуаняо-хуа 花鸟画), в якому рослини починають нести філософські коди та сенси, зокрема, ідею «чотирьох шляхетних» (梅兰竹菊). Слива розумілась як символ стійкості у труднощах; орхідея (兰) була символом чистоти та витонченості, бамбук (竹) символізував чесність та внутрішню силу, а хризантема (菊) – це символ відчуженості або довголіття. Ці рослини стають канонічними символами моральних чеснот. За династії Мін (XIV-XVII ст.) відбулось посилення декоративності рослинних зображень та кодифікації їх як символів. Рослини включались до придворних та народних декоративних сюжетів (в живописі, тканинах, кераміці). За цих часів зображення півонії розумілось як символ розкошів та благополуччя, персик символізував безсмертя, лотос – чесноти та гармонію, а бамбук та сосна – стійкість та довголіття. З'являються так звані

«три друга зими» (岁寒三友 — сосна, бамбук, слива) як символ непохитності та дружби. Правління династії Цин (XVII-XIX ст.) — це доба появи декоративних панно, ширм, палацового розпису, ознака яких — надмірність, багатшарові композиції. В цей час рослинні символи активно включаються до системи доброзичливих зображень (吉祥图案). Відбувається поява так званих «гібридних символів». Так, поєднання лотоса та риби символізувало гармонію та достаток, зображення гранату та зображення дітей означали побажання потомства, а поєднання півонії та павича означало велич та знатність, сосна + журавель були символом довголіття. Відтак, рослини стають елементами комбінованих візуальних ребусів, де з'єднання образів формує словесне побажання. Логіка трансформації символіки рослинних зображень розгорталась крізь століття від розуміння рослин як тотемів родючості крізь ритуально-космологічна символіку, в якій рослина розумілась як важливий елемент космічного порядку, згодом через включення зображень рослин до міфологічних та релігійних систем (персик, лотос), потім формування пишних рослинних орнаментів з буддійською та світською символікою (півонія розумілась як символ багатства) та відверто. філософсько-етична символікою («чотири шляхетних») та за часів Мін через кодифікацію та розширення набору рослинних символів, набуття цими зображеннями придворної та народної декоративності, і, наприкінці, у період Цин — до ускладнених рослинних візуальних ребусів, які створювали декоративний надлишковий код щастя, довголіття та багатства.

Зооморфні зображення у китайському декоративному живописі — це один із найважливіших пластів, адже саме через тварин формувалися ритуальні, міфологічні та символічні коди. Трансформація зооморфних декоративних зображень у китайському живописі відбувалась від часів первісної культури Яншао, Луншань (V–III тис. до н. е.), коли з'явилися найпростіші зображення риб, птахів, оленів, жаб на кераміці. Через ці зображення здійснювався зв'язок із полюванням, землеробством та тотемічними культами. Так, риба символізувала родючість, життя та множинне потомство, птах символізував

небесний дух та зв'язок із сонцем, а олень став символом оновлення та сили. За часів Шан-Чжоу (XVI-III ст. до н. е.) з'явилися знамениті орнаменти «тао-те» 饕餮 (маски чудовиськ) на бронзах; стилізовані тигри, сови тощо. Тваринні зображення були частиною ритуальної практики, посередниками між світом живих і духів. Тигр був символом захисту та військовою міццю, сова – символом мудрості. За добу Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) в настінних розписах, лаковому живописі із безсмертними журавлями, звірами тощо тварини стають частиною релігійно- міфологічного пантеону під даоськими та буддійськими впливами []. З'являлись також символи-гібриди, коли реально існуючі тварини в декоративному мистецтві поєднувались з міфічними істотами. Але реальні птахи та тварини канонізувались як постійні символи. Так, зображення журавля було символом довголіття, кінь символізував династичну міць, швидкість, перемогу. За династії Тан (VII-IX ст.) зображення тварин почали декорувати панно, меблі тощо та розповсюджуватись вздовж Шовкового шляху. Декоративні панно та тканини з павичами, кіньми, верблюдами стали популярними декоративними виробами цієї доби. У цей час відбувся синтез китайської та центральноазійської традиції в зображенні тварин. Павич був символом величчя та імператорської краси, верблюд був символом торгівлі, Шовкового шляху та багатства, а кінь – символом військової міці та символ держави. Династія Сун (X-XIII ст.) сприяла спостереженням художників за журавлями, горобцями, жуками. У цей час тварини зображуються не тільки як символи, але і як частина філософської картини світу. Дещо змінилось трактування символів минулого: так, зображення журавля стало символом чистоти і височини, цикада – символом духовного переродження, а метелик – символом радості та легкості. У добу правління династії Мін (XIV-XVII ст.) декоративні образи тварин набувають системності, перетворюються на «орнаментальні коди» для тканини, живопису, кераміки. Зображення тварини закріплюються у каноні доброзичливих мотивів. Під впливом буддизму лев почав символізувати захист, буддійська мудрість, риба – достаток, качки- мандаринки – подружню вірність, а олень –

кар'єру, просування в чинах. Доба Цин (XVII-XIX ст.) стала періодом надмірної декоративності, поєднання тварин із рослинними мотивами, створенням візуальних ребусів (до прикладу, кажан (蝠 fu) символізував щастя , оскільки відбувалась гра слів з словом 福 fu — «щастя»), Зооморфні символи в цей час активно використовуються в доброзичливих побажаннях (吉祥图案). Таким чином, еволюція зооморфних мотивів у китайському декоративному живописі відбувалась від розуміння тварин як тотемів родючості, полювання, які забезпечували зв'язки з духами крізь включення зображень тварин в сакральні орнаменти як символів космосу та влади, згодом через міфологізацію за добу Хань та інтерналізацію через Шовковий шлях, згодом – через філософізацію та поетизацію наступної династії, а потім вже, за часів Мін– через канонізацію та систематизацію зображень тварин у модусі декоративної надмірності, ребусів та доброзичливої символіки.

Отже, формування канонічних декоративних зображень у китайському живописі – це процес закріплення стійких мотивів, символів, стилістики та функцій, які стають «зразками краси» та носіями культурних кодів. Канон тут виступає не лише як художній стиль, але й як система орнаментальних кодів, які регулюють естетичне, соціальне та духовне сприйняття світу.

2.3. Жанрово-сюжетні типологічні характеристики традиційного декоративного живопису Китаю

Жанрово-сюжетна специфіка традиційного декоративного живопису Китаю полягає в тому, що вона поєднує орнаментальність та оповідальність. Міфічні істоти увійшли до декоративного мистецтва ще у добу архайки. В архайчному Китаї мистецтво завжди було з ритуалом і космологією. Спадщина тотемізму первісних культур стародавнього Китаю довела, що багато міфічних істот походять із тотемних культів (тигр, дракон, птах).

Безумовно цікавим є те, що тварини і птахи, яких спостерігали в природі первісні люди, з часом перетворилися на культурні символи [63]. Постійними персонажами ритуальних зображень стали дракон (龙), з давніх-давен – це

міфічна тварина, яка поєднувала частини різних звірів (іл.54). Дракон символізував космічну силу, дощ, родючість, імператорську владу. Так, саме зображення дракону стало постійним мотив із епохи Шан (бронзові судини), перейшов до доби Хань (поховання) і потім був присутній до XIX ст.. (тканини, панно, живопис) в декоративному живописі династичного Китаю. До речі, і на сьогодні китайці не відмовились від декоративних зображень дракона.

Зображення феніксу (凤), птаха-символ благополуччя та гармонії у парі з драконом уособлювало союз чоловічого та жіночого, неба та землі. У декоративному мистецтві Китаю зображення феніксу можна зустріти і на тканинах, ширмах, лакових виробах та живописі, кераміці.

Один з найдавніших групових символів стародавнього Китаю відомий як «Чотири звіра-Чотири символи» (四象) (іл.55). Це групове зображення космологічних істот, які уособлюють чотири сторони світу, чотири пори року та пов'язані з вченням про Ін-Ян та П'яти стихій. Зародження цього групового символу відносять до періоду II-I тис. до н. е., коли вони зустрічаються в усній традиції архаїчних уявлень про сторони світу і тварин-охоронців. Оформлення до певної символічної системи відбулось у IV–III ст. до н. е. у період Воюючих царств. Саме у цей час «Чотири звіра-Чотири символи» стають космологічним кодом в астрономії та міфології. Канонізація цього символічного зображення відбувається у епоху Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) при включення у вчення про Ін-Ян та П'ять стихій, закріплення в декоративному мистецтві, гробницях, розписах.

Четвірка міфологічних істот цього групового символу – це Синій (або Зелений) Дракон Сходу (青龙), який співпадає зі стихією дерева, порою року весною та символізує відродження, життєву силу, зростання, початок циклу та часто зображується як довгий змієподібний дракон, що спрямовується нагору; також це – Білий Тигр Заходу (白虎), який співпадає зі стихією металу, порою року осінь та символізує війну, захист, справедливу відплату та часто створювався як образ хижака-охоронця, який охороняє західні межі; також це –

Червоний Птах Півдня (. 朱雀), який співпадає зі стихією вогня, порою року літом, символізує процвітання, життя, красу та іконографічно нагадує фенікса — птаха з пишним оперенням та довгим хвостом; четверта істота — Чорна Черепаха Півночі (часто зі змією) (玄武), яка співпадає зі стихією води, порою року зимою, символізує стійкість, вічність, захист та зазвичай зображується як черепаха, обплетена змією. Саме у добу Хань у декоративному живописі та архітектурі з'являються перші системні зображення чотирьох символів в ансамблі (наприклад, у поховальних розписах, кам'яних рельєфах тощо).

Характеризуючи окремо кожного «члена» цієї групи, можна сказати, що зображення тигру (虎), архаїчного символу військової сили, захисника від злих духів. Таке зображення використовувалось в поховальному живописі та рельєфах як зображення охоронця душі померлих. Зображення черепахи та змії (玄武), «компонентної істоти» (черепаха, обплетена змією) зустрічається на поховальних стелах, у ритуальних зображеннях тощо.

Окремо в історії міфічних істот стоїть зображення тао-те (饕餮), потвори-маски, яке можна зустріти на бронзових судинах епохи Шан-Чжоу. Це зображення символізувало потойбічну силу та захист і стало основою декоративних масок в орнаментиці того тисячоліття (іл.8).

Зображення міфічних «безсмертних птахів» (ворона триногого, журавля) теж увійшли в перелік персонажів декоративного мистецтва країни. Ворон триногий (太阳鸟) символізував сонце, а журавель — безсмертя, довголіття. Зображеннями цих птахів часто прикрашали похоронні предмети та декоративні панно.

Один з найдавніших міфологічних кодів Китаю — образ «Сонячного ворона в диску» (三足鸟 — триногий ворон), який має глибоку космологічну та декоративну традицію. Він виникає наприкінці неоліту (III–II тис. до н. е.). Вже у культурі Лянчжу (良渚) зустрічаються сонячні знаки з орнітоморфними елементами. У період правління династій Шан та Чжоу (XVI–VIII ст. до н. е.) формується міф про триногого ворона, який живе в сонячному диску. У «Книзі

гір і морів» ("山海经") та «Чусі» ("楚辞") вже згадується ворон як «птах сонця». Сюжет свідчить про те, що у небі спочатку було десять Сонців (десять воронів), які по черзі створювали небесний шлях. Коли усі десять з'явилися разом, світ почав горіти. Тоді стрілець Хоу І (后羿) збив дев'ять Сонців, залишивши одне. Ворон у диску — це символ єдиного Сонця, що регулює порядок у світі. У цьому сюжеті (міфологічному коді) сонце символізує джерело життя, тепла, порядку. Триногий ворон тут символізує три періоди дня (ранок, опівдні, вечір); також число три означає число небесної досконалості. В цілому сюжет містить космологічний код: «диск Сонця поєднане з птахом» означав рух Сонця по небу, вічність та циклічність буття. Цей же сюжет-код мав і ритуальне значення, адже Сонце символізувало також владу імператора та гармонію світу.

Трансформація цього сюжету (міфологічного коду) у декоративному мистецтві відбулась за часів правління династій Шан-Західна Чжоу (XVI- VIII ст. до н. е.). Образ фіксується на бронзах та нефритах як сонячний диск із крилами або з пташиним силуетом. Маскоподібні композиції іноді включали елементи ворона (очі символізували Сонце, крила — небо). За часів династії Хань (III ст. до н. е. — III ст. н. е.) образ Сонячного ворона стає стійким мотивом настінного та настінного поховального живопису. У настінних розписах та розписом на шовку зображувався диск (коло, іноді з променями) з птахом всередині. Так, на малюнках на шовку з гробниці Леді Дай (马王床, II ст. до н.е., Хунань) у верхньому космічному регістрі присутній ворон у сонячному диску. За добу династії Тан (VII–IX ст.) космологічна символіка посилюється у буддійському мистецтві. У Дуньхуані в розписах присутні сонячний диск із вороном, місячний диск із жабою чи кроликом (система «Сонце–Місяць»). У добу правління династій Мін та Цин (XIV-XIX ст.) цей сюжет (міфологічний код) з'являється у декоративних панно, на тканинах, вишивках. Ворон у сонячному колі з'являється як архаїчний символ небесного світила, часто в парі з місячними знаками. Символіка цього сюжету спрощується та перетворюється на символ удачі, довгого життя та світла.

В декоративному мистецтві цей сюжет реалізовувався у техніках бронзового лиття (за династії Шан та Чжоу) та виглядав як орнаментальні сонячні кола з орнітоморфних зображень. У техніці нефритового різьблення у вигляді сонячних дисків із зображеннями птахів. У техніці лакового живопису доби Хань сюжет реалізувався в якості космологічних композицій на кришках лакованих виробів, скриньок, поховальних предметів. У техніці настінного розпису за доби Хань та Тан сюжет реалізувався як настінний розпис зображення Сонця з вороном і Місяця з жаби. Відомі також шовкові ритуальні прапори з сонячним диском та вороном. В декоративному текстилі епох Мін та Цин можна знайти вишивки сонячного ворона як елемент астральної символіки. Отже, . Ще кілька давніх сюжетів (міфологічних кодів) – «Небесні звірі», «Безсмертні птахи» тощо — орнаментальні коди (сюжети), які фіксували сакральне знання.

Зображення кіріна (麒麟), міфічного звіра (гібрид оленя, коня та дракона), символізувало чесноти, мирне правління та використовувалось в декоративному розписі та на тканинах (особливо в добу правління династій Мін та Цин.

Міфічні істоти символізували сили природи, космос, порядок та захист. Зображення чудовиськ та гібридних істот відігравали роль апотропеїв (захисних символів). Вони містилися на судинах, стінах гробниць, тканинах, щоб «відганяти злих духів». Використання певних міфологічних образів регулювалося статусом. Наприклад, дракон був символом імператорської влади, та його зображення суворо регламентувалося.

Зображення міфічних істот еволюціонували з кожним історичним періодом. Так, маски тао-те, дракони, тигри частіше зустрічались на бронзових судинах (династій Шан-Чжоу) з ритуальною, охоронною метою. Саме під час правління династій Шан та Чжоу маска тао-те остаточно формується як центральний мотив бронзових ритуальних судин. У чакси активної обробки бронзи вона зазвичай зображувалась у вигляді монструозного обличчя з величезними очима, носом, рогами та розкритою пащею. Часто без нижньої

щелепи, завдяки чому створювалося враження «істоти з іншого світу». З цих часів ця маска виконувала кілька функцій: апотропейну (відлякування злих духів), ритуальну (забезпечувала зв'язок зі світом предків та богів), космологічну (маска символізувала образ хаосу, що утримується у межах ритуалу).

Піком розвитку виготовлення таких масок були епохи Шан і Західної Чжоу (XI-VIII ст. до н. е.). У VIII-V ст. до н. е. (Східна Чжоу) мотив поступово спрощується, із багатофігурної композиції виділяються лише окремі елементи (очі, дзьоб, роги). У III ст. до зв. е. (доба правління династії Хань) маска тао-те втрачає самостійне значення, але окремі риси продовжують використовуватися в декоративних бордюрах, різьбленні, тканинах. Після епохи Хань мотив існує як стилізований орнаментальний елемент, часто позбавлений початкової сакральності. Таким чином, у чистому вигляді маска тао-те як центральний мотив декоративного мистецтва існувала приблизно 1000 років (XVI-V ст. до н. е.), а в трансформованому вигляді – аж до Середньовіччя (III-VI ст. н. е.) і навіть довше, в орнаментальних традиціях. У добу правління династії Шан (XVI–XI ст. до н. е.) виготовлялись повнорозмірні маски на бронзі з вираженою симетричністю з сильно виділеними очима, рогами, пащею. У добу Західної Чжоу (XI-VIII ст. до н. е.) мотив стає орнаментальнішим, лінії витончуються. Маска входить у складніші візерункові композиції (мережі, спіралі). Під час доби Східної Чжоу (VIII–III ст. до н. е.) відбувається спрощення зображення: маска розпадається на елементи – очі, роги, спіралі, виникають нові орнаменти (волюти, грецький меандр), але часто з «посиланням» до тао-ті. У добу Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) маска перетворюється на декоративний мотив без сакрального значення та з'являється в архітектурних рельєфах, лаковому живописі. У цей час зберігається її апотропейна функція – охорона гробниць та будівель. У добу китайського Середньовіччя та пізніше (за правління династій Тан та Цин) маска повністю декоративізується та перетворюється на візерункові елементи бордюрів, різьблених прикрас, тканин. Інколи у цей період її зображення використовується для надання архаїчного характеру

виробам.

Трансформується і символічне значення тао-те протягом століть. Спочатку (династія Шан) – це дух-охоронець, чудовисько, пов'язане з жертвопринесенням та світом предків. Пізніше (династії Чжоу та Хань) – універсальний символ «сили та залякування», апотропей. У декоративній традиції (після династії Хань) маска перетворюється на візерунковий елемент, символ «давнини» та «архаїчної сили». Отже, маска тао-те з'явилася в неоліті, оформилася у добу правління династії Шан як головний мотив бронзового ритуального мистецтва. В цілому вона існувала у сакральному сенсі близько 1000 років, потім трансформувалася у декоративний орнамент. Вона стала своєрідним «архетипом» китайського декоративного мистецтва: навіть втративши сенс, продовжувала жити як знак давнини та сили.

Певна історизація міфології стародавнього Китаю з ентузіазмом підтримувалась імператорськими династіями. Так, історизована була постать імператора Хуан-ді, який сприяв появі зображень «Трійці володарів»: 1. Фу-сі; 2. Шень-нуна; 3. Хуан-ді (іл.56). Пізніше список розширився до 5 імператорів: 1. Хуан-ді, 2. Чжуань-сюя, 3. Ку, 4. Яо, 5. Шуня.

В народній міфологічній традиції важливішою була не тільки сакральна функція, але й пряма функція символічного захисту людини, житла тощо. Це повною мірою стосується трансформації образів богів-захисників. Генеза образів богів-захисників (门神, так званих «дверних богів») в архаїчному Китаї, зокрема Шеньту (神荼) та Юйлюй (郁垒) теж доволі складна. Ці постаті — одні з перших персоніфікованих охоронців, зображення яких поступово перетворилися на стійкий пласт китайського декоративного мистецтва. Образи виникли в архаїчному Китаї (кінець династії Шан – рання Чжоу, XIII-VIII ст. до н. е.). Саме в цей історичний період в уявленнях про потойбічний світ формується необхідність духів-охоронців, які захищають живих від злих демонів і духів. Образи Шеньту та Юйлюя згадуються у міфологічних переказах та ритуальних текстах. Так, перші письмові згадки з'явилися у джерелах періоду Чжоу і особливо в «Книзі гір і морів» (« 山

海经 »), в якій розповідається про духів, що охороняють Велику вишню, через яку у світ входять і виходять привиди.

Шеньту (神荼), бог-захисник, спочатку – зберігач воріт світу живих, у міфах зображується як могутній воїн, озброєний сокирою чи алебардою. Його функція – схоплювати демонів, пов'язувати їх і кидати тигра на поживу. Юйлюй (郁垒), брат або супутник Шеньту, також вартовий дверей і кордонів. Образ Юйлюя менш індивідуалізований, але теж описується як воїн у обладунках. Його завдання – замикати ворота і перешкоджати проникненню злих духів. В архаїчних міфах обидва описувались як антропоморфні воїни, часто з підкресленими рисами сили (величезними очима, суворими постатями з бойовою зброєю).

У декоративному мистецтві ранніх епох вони могли зображуватися у вигляді маскоподібних символів (прямої портретності ще не було) або в образі воїнів на воротах та гробницях (у добу династії Хань). Поступово ці божества почали набувати більш іконографічного вигляду, зображуватись з військовими обладунками, зброєю, з суворим поглядом, іноді в парі. У період Хань з'являються перші сюжетні кам'яні рельєфи та розписи гробниць, де образи вартових воріт символізують охорону покійного. У декоративних зображеннях образи Шеньту та Юйлюя часто виступали у парі, фланкуючи вхід. У пізньоімперському Китаї (у добу правління династій Тан та Сун, VII- XIII ст.) на дверях будинків та в ритуальній архітектурі з'являються мальовничі та різьблені зображення богів-охоронців. Їх іконографія ускладнюється, адже воїни зображуються в парадних обладунках, зі списами, алебардами, іноді верхи на тваринах. Шеньту та Юйлюй поступово трансформуються в образи полководців-героїв, обожнюваних як вартові (наприклад, Чжун Куї 钟馗, У Вей 将军). За часи правління династій Мін - Цин (XIV-XIX ст.) остаточно формується традиція «дверних богів» (門神): яскраві барвисті зображення парних вартових на воротах будинків, палаців, храмів. Ці зображення стають масовим елементом декоративного мистецтва, у тому числі у няньхуа (年画), в

жанрі народних новорічних картинок).

Шеньту та Юйлюй символізують сакральний поріг між світами (живі – мертві, внутрішнє – зовнішнє). Цим образами притаманна дуальність, вони завжди зображувалися парою, що символізувало рівновагу і гармонію. Їхня присутність вважалася обов'язковою у перехідних просторах (ворота, двері, входи у священні місця). Отже, з архаїчних духів-прикордонників Шеньту та Юйлюй перетворилися на стійкий декоративний код китайської культури, присутній досі народних практиках, до прикладу, ритуал наклеювання парних «дверних богів» на Новий рік.

Якщо у ранні часи історії архаїчного Китаю домінував символічний орнамент та створився *сюжет (міфологічний код)*, то у добу правління династії Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) з'являються *перші сюжети-історії*, натхненні міфами (про Паньгу, Нюйва та Фусі), і декоративні образи набувають *наративного характеру*. В епоху Хань міфологічні образи стали частиною декоративних сюжетів, перетворившись на канонічні наративи. У розписах, поховальних стелах, у витворах лакованого живопису вони фіксувалися не тільки як орнамент, але й як сюжетне оповідання.

Міф про Паньгу (盘古开天), першолюдини, яка з'явилась в хаосі. Паньгу відокремив небо та землю: підняв Небо вгору, утвердив Землю вниз. Коли він помер, його тіло перетворилося на елементи космосу: дихання перетворилось на вітер і хмари, голос – на грім, очі – на сонце і місяць, кров – на річки, волосся — на зірки та рослини, кістки – на гори. «Розгорнутий» в декоративному мистецтві міф про Паньгу символізував космічну вісь (аналог світового дерева). Його образ символізував упорядкування хаосу, становлення космосу. У поховальних розписах доби епохи Хань він зображувався як велетень, що тримає Небо та Землю — і це вже був наративний сюжет, а не орнамент. Твердження космологічного порядку (відповідність принципу Ін-Ян, гармонії)– основна мета появи образу Паньгу в декоративних зображеннях цієї доби. Це було своєрідне нагадування про вічний цикл буття: смерть . яка призводить до народження світу. Пізніше, образ Пангу став канонічним і до

кінця доби Цин часто використовувався для декорування суспільних приміщень (іл.57).

Міф про Нюйву (女媧), богиню, що творить, часто з тілом змії чи дракона, свідчить про те, що вона створила людей із глини, ожививши їх своїм диханням. Після катастрофи (небо впало, земля тріснула), Нюйва полагодила світ, підперла небо стовпами, залила тріщини розплавленим камінням. У добу правління династії Хань в декоративному мистецтві вона часто зображалась разом із Фусі: їхні зміїні тіла переплетені, вони тримають у руках космологічні атрибути (циркуль та косинець). Нюйва символізувала жіночий початок, родючість, захист. А її зміїне тіло стало візуальним образом циклічності та вічності буття. Учильниця світу – Нюйва часто символізувала також відновлення космічної гармонії. Мета появи її зображення в декоративному живописі утверджувало ідею про те, що світ може бути зруйнований, але завжди відновлюється завдяки мудрості та гармонії. У поховальному живописі доби Хань зображення Нюйви означало захист душі покійного від хаосу.

Міф про Фусі (伏羲), культурного героя, «першого мудреця» розповідає про людську діяльність. Фусі винайшов мережі для риболовлі та полювання, навчив людей землеробству, ремеслам. Йому приписують створення триграм (八卦 bagua) – основи «Книги Змін». У декоративному живописі Китаю Фусі зображувався як чоловіча особа із тілом змії, у парі з Нюйвою. На зображеннях Фусі часто тримає косинець (символ упорядкування землі). Його символи – триграми, через які люди пізнають закон Всесвіту, ритми змін; знаряддя полювання та ремесел – ознаки упорядкування людського життя. Фусі втілює розум і культуру, перетворення людей з «дикого стану» на цивілізований. Його наративне зображення у живописі доби Хань є перехідним від міфу до культурного канону. Отже, Нюйва символізує жіноче, земне, що творить початок, а Фусі – чоловіче, небесне, що організує. Ці напівлюди-напівзмії, які стали першою міфічною подружньою парою в стародавній китайській міфології і відродили людство після всесвітнього потопу. Разом вони символізують відновлення та підтримання космічної гармонії.

За добу правління династії Хань подвійні зображення Нюйви та Фусі з'являлись на кам'яних рельєфах та лакових кришках трун у похованнях, ці образи прикрашали стелі чи стіни, символізуючи небесну сферу та відновлення порядку після смерті. У добу правління династій Тан та Сун ці міфічні істоти зображувались як орнаментальні мотиви на дзеркалах, тканинах, в архітектурі, символізуючи гармонії шлюбу і світопорядку. А за часів династій Мін та Цин це міфічне подружжя можна було зустріти у декоративних розписах будинків та в текстилі як символів з'єднання Неба і Землі, довгого життя та плодovitості (іл.58).

В міфологічних нараціях стародавнього Китаю також фігурував цар Великий Юй (大禹) — герой-переможець Потопу. Сюжет за його участі розгортався за часів епохи Ся (бл. ХХІ в. до н. е.), коли Великий Юй — правитель цього царства, один із «трійок благородних і п'яти імператорів», Юй багато років боровся з наслідками грандіозного Потопу, регулюючи річки та моря. За роки наполегливої праці він прорив канали та гору Лунмень, що врятувало народ від лиха. Він не боровся з природою силою, як його отець Гунь, а слідував природним шляхом води — створив перші іригаційні канали і встановив порядок серед стихійного хаосу. В китайській міфології Юй — символ керованої стихії, раціонального розуму, людської праці та порядку. В конфуціанській традиції — це образ ідеального правителя, який діє в згоді з Небом і Землею (іл.59).

Трансформація цього образу в декоративному мистецтві стародавнього Китаю відбувається за часів Хань. На декоративних рельєфах та настінних розписах поховань цієї доби змальовують Юя з інструментами і потоками води. Це символізувало контроль за хаосом та захист душ померлих від руйнівних сил. У часи правління династій Тан та Сун мотив «Юй, який зупиняє Потоп» стає елементом палацових рельєфів та архітектурних орнаментів. В добу правління династій Мін та Цин образ царя Юя з'являється в народних картинках (няньхуа), як символ працелюбства, порядку і мужності. На більш витончених декоративних панно та тканинах цей образ втілював вправне

керування країною.

Інші легендарні герої, що увійшли до нематеріальної спадщини Китаю – Хоу І (后羿), стрілець, що збив дев'ять Сонців; Цанцзе (仓颉), винахідник писемності, Шень Нун (神农), «Божественний землероб». Так сюжет з Хоу І розповідає про те, що коли десять сонячних воронів з'явилися одночасно, Хоу І збив дев'ять, залишивши одного. Символіка цього сюжету криється у розумінні відновлення космічного заходу та захисті миру. У декоративному мистецтві династичного Китаю у добу правління династії Хань можна побачити у настінних розписах та дзеркалах не тільки Сонячного триногого ворона, але й лучника Хоу І, який шанувався як культурний герой, як «Владика Лучників» та своєрідна китайська інтерпретація античного Геракла (іл. 60). У добу правління династії Тан зображення Хоу І з'являлось в декоративному мистецтві на рельєфах та лакових панно з небесними сценами.

В сюжеті з винахідником писемності Цанцзе, який вважався придворним істориком Жовтого імператора, розкривається символіка переходу від хаосу до ладу через писемність, через мудре Слово. Цей міфічний герой мав чотири ока. Його образ символізує божественне одкровення та глибокий зв'язок писемності з природою та культурою, а не з реальною історичною особистістю. Образ Цанцзе втілювався на лакованих виробах, дзеркалах та паперових панно як мудрець із пензлем (іл.61).

«Божественний землероб», Шень Нун, винайшов сільське господарство та траволікування. Його образ символізував родючість, здоров'я, рівновагу людини та природи (іл.62). У декоративному мистецтві стародавнього Китаю орнаменти рослин та трав сприймалися як алегорії подвигу Шень Нуна. Його образ поєднує в собі фігуру хлібороба, лікаря та винахідника, а його дослідження лікарських рослин та створення трактату про лікування зробили його покровителем медицини.

Міфологічні сюжети династичного Китаю сформували філософію художнього образу, в якому декоративність дорівнювала сенсу. Протягом династій стародавнього Китаю ці образи втрачали пряму оповідність, але

зберігали архетипічну структуру як візуальні символи гармонії, влади, вічного руху ци (氣). Отже, декоративне мистецтво стало продовженням міфологічного світосприйняття, вираженим через декоративні художні форми. Міфічні істоти та герої архаїчного Китаю – це прототипи китайської декоративності. Вони перетворили міф на систему стійких візуальних символів, якими стародавня китайська культура виражала космос, мораль, порядок і вічність. Завдяки міфу декоративне мистецтво Китаю стало не просто інструментом прикрашання, а мовою сакральної гармонії, де кожна форма — це продовження стародавнього наративу про створення світу, боротьбу зі стихіями та єдність Неба та Землі.

Висновки до другого розділу:

1. Формування традиційних технік декоративного мистецтва Китаю відбувалося протягом чотирьох тисячоліть від неолітичних орнаментальних культур (Яншао, Лянчжу) до пізніх імператорських епох (Мін, Цин). Декоративне мистецтво розвивалося всередині сакрально-ритуальної системи, де орнамент, колір і матеріал виражали світоглядні та космологічні принципи (гармонія Ін-Ян, взаємодія П'яти стихій, кругообіг часу та простору), а згодом принципи даосизму та буддизму.

2. Розвиток зачатків орнаментальності в неоліт (V–III тис. до н. е.), а потім її ритуально-символічний етап у добу правління династій Шан та Чжоу (XVI–VIII ст. до н. е.) стало основою майбутньої першої «хвилі» канонізації декоративних зображень в системі гохуа. Становлення образотворчої декоративності та злиття орнаменту із сюжетним зображенням, яке відбулось за правління династій Цін та Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) вплинуло на ті техніки, які забезпечили розвиток усієї декоративності стародавнього Китаю. Лаковий живопис, рельєф, інкрустація, гравіювання, багатобарвні мінеральні фарби склали традиційний набір декоративних технік династичного Китаю в подальшому. Розквіт кольорової та орнаментальної техніки під час правління династій Суй та Тан (VI–X ст.) був забезпечений удосконаленням мінеральних

пігментів, емалей, позолоти. Фреска, розпис по штукатурці, рельєфна кераміка, тканинні декори, інкрустація перламутром – ці декоративні художні форми теж розквітли в зазначені століття. Епохи правління Сун та Юань (X–XIV ст.) стали періодом декоративної витонченості та розповсюдження техніки туші. В цей час відбулась раціоналізація декоративної лінії та монохромі. А часів династій Мін та Цин (XIV-XIX ст.) сформувався синтез декоративних традицій в межах гошуа та сіанхуа, за рахунок міжжанрового поєднання живопису, каліграфії, прикладних технік. Лакові покриття, позолота, різьба, емаль, керамічний розпис, вишивка та гобелен стали синтезованими техніками декоративного мистецтва династичного Китаю наприкінці його історії.

3. Еволюція декоративного мистецтва династичного Китаю сформувала основні технологічні принципи, а саме:

- принцип пошаровості та прозорості – використання багатошарового нанесення пігментів та лаків для створення глибини кольору (характерно для часів династій Хань, Тан, Мін);
- принцип текучої лінії (流线), використання пензлевої техніки, яка імітує ритм природного руху, особливо в живописі гунбі (工笔) і се-і (写意);
- принцип природної фактури (天成,) – підкреслення природних властивостей матеріалу: текстури шовку, блиску бронзи, зернистості нефриту;
- принцип символічної форми, коли кожен декоративний елемент (колір, тварина, рослина, геометрія) несе сакральний зміст, пов'язаний із космосом та мораллю;
- принцип інтеграції технік – поєднання живопису, різьблення, інкрустації, емалі, шовку, вишивки в межах єдиного декоративного, часто орнаментального, ансамблю як основи китайської декоративної естетики.

4. Міфологія та первісна образна система архаїчного Китаю стала генетичним ядром декоративного мистецтва, визначивши такі принципи, як симетрія як вираз порядку; циклічність як метафора часу; єдність природи, людини та космосу. Декоративність стародавнього династичного Китаю стала

способом візуально виразити вічний космічний ритм. Поступове формування канонічних декоративних зображень у китайському живописі – це процес закріплення стійких мотивів, символів, стилістики та функцій, які стають «зразками краси» та носіями орнаментальних та наративних культурних кодів. А з ремісничих прийомів виросла декоративна філософія художньої форми, орієнтована не так на наслідування природі, як на гармонізацію її закономірностей.

РОЗДІЛ 3.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ТЕХНІК ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПISУ В «ДЕКОРАТИВНІЙ КАРТИНІ» КИТАЮ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

3.1. Технологічні інновації в декоративному живописі сучасного Китаю

Кінець XIX ст., за часів пізньої Цин, декоративний живопис активно використовує синтетичні техніки, але в межах існуючої гохуа. Декоративна живописна традиція демонструє перехід від традиційного декоративного живопису жанру «квіти та птахи» (花鸟画) до нової естетики емоційної декоративності, характерної кінця XIX століття. Такі художники, як Гао Фенхань, Жень Сюей, Цзян Баосян удосконалюють декоративні прийоми традиційної зображальної системи. До прикладу, відомий декоративний сувій Жень Боняня « Птах на кленовій гілці, повитій берунком», створений у 1850 р. є характерним прикладом естетики емоційної декоративності (іл.63). Картина виконана в змішаному стилі. Це поєднання стилю гунбі (工笔) (тонка лінійна промальовування птиці та листя) та стилю се-і (写意) (вільні мазки у передачі листя та гілок). Майстром використовуються тонкі кисті з козячого та соболиного волосся для контурної лінії, і широкі – для кольорних лісувань Жень Бонянь використовує мінеральні пігменти: червонувато- коричневий (цинобра та охра) зображення листя клена, синьо-зелений (азурит та малахіт) – для берізки, а чорну туш для контурів птиці. Колірна гама сувою побудована на осінньому контрасті червоного та синього, що символізує перехід часу та гармонію Інь-Ян. Декоративними прийомами у цьому сувої стало використання прийому подвійної лінії (双钩) для обрисів листя. Легке розтушування туші (渲染) створює ефект глибини та м'якої повітряної перспективи. В сувої також присутні невеликі декоративні включення золота та білил на пір'ї птаха. Композиційно гілка клена утворює мальовничий ритм, зрівноважений лініями в'юнка (берунка), що завиваються.

Птах розташований у верхній третині композиції, що створює відчуття

польоту та миттєвості. Отже, сувій демонструє вільну, але контрольовану лінію та вишуканий колорит – риси стилю Шанхайської школи, в якій Жень Бонянь став одним із провідних майстрів.

На початку XX ст., наприкінці існування династичного Китаю, посилюються взаємовпливи європейського художнього авангарду першої половини XX століття (1900-1950-ті) на еволюцію декоративних технік китайського мистецтва, що особливо важливо для розуміння переходу від традиційного до сучасного мистецтва Китаю [199; 255] (табл.16). Це стосувалась також взаємовпливів українського та загально-європейської живописної традиції цього часу [2]. Ці взаємовпливи відбуваються як в історико- культурному контексті, так і безпосередньо на рівні технік, побудови композицій, колірних схем та символіки.

Оскільки початок XX ст. був пов'язаний з періодом стрімкої модернізації китайського мистецтва, він збігся з реформами пізньої Цин та рухом «Нового мистецтва» (新艺术). Після 1911р. і особливо після «Руху 4 травня» (1919) китайські художники звертаються до європейського модернізму і авангарду, навчаючись у Токіо, Парижі, Берліні, Лондоні [280]. У 1920–1930-х рр. складається художнє середовище Шанхаю та Пекіна, в якому зустрічаються традиційні техніки гошуа та нові декоративно- мальовничі принципи модернізму, постімпресіонізму та конструктивізму.

В Китаї декоративність перестає бути лише орнаментальною, вона стає засобом вираження емоційного, концептуального та соціального змісту [309]. В цих образотворчих експериментах відчувається вплив постімпресіонізму Ван Гога, Сезанна, Гогена з їх вільною лінією, експресивним мазком, декоративним колоритом та ущільненням простору. Європейський фовізм та експресіонізм Матісса, Дерена та Кандинського вніс свій внесок в інтенсифікацію кольору як самостійного елементу композиції, в збагачення декоративної символіки кольору. Кубізм Пікассо став важливим для китайського декоративного мистецтва, адже сприяв появі нової «хвилі» геометризації декоративної художньої форми, поділу предмета на структурні елементи та новому

сприйняттю орнаменту. Конструктивізм Кандинського, Клеє, Мондріана став в нагоді для побудови різних математичних композиційних схем, синтезу мистецтва та дизайну, формування новітньої лінійної структури та для звернення до мінімалізму кольору. А символізм та сюрреалізм Клімта, Клеє та Міро вплинув на сприйняття китайськими художниками орнаменту як мови підсвідомості та метафори та продовження включення декоративних символів до сюжетної оповідності на новому рівні.

Окрім названого, європейський авангард сприяв раціоналізації та експерименту з матеріалом в декоративному мистецтві. У Китаї у той час з'являються темперні та масляні техніки на полотні замість традиційного тушового розпису шовку. Китайські художники починають використовувати щільний мазок, фактурну пастозність, чого не було у традиційному тушовому живописі до цього.

Так, у 1926 р. живописна робота Пань Юйлян «Купальниці» удостоїлася найвищої нагороди на Міжнародній художній виставці в Римі. Вона стала першою сучасною китайською художницею, удостоєною персональної виставки. Досвід вивчення робіт європейських імпресіоністів та фовістів вічується в цій роботі. Інша картина художниці, «Натюрморт» (1940-ті рр.) (іл.64) [311] демонструє типовий для Пан Юйлян синтез європейського постімпресіонізму та китайського декоративного живопису, в якому реальність переосмислюється на декоративно-узагальнену кольороформу. Художниця не прагне натуралізму — предметний світ трансформований в орнаментальну композицію, в якій ритм, пляма та колірне співвідношення стають рівноправними елементами художньої мови.

Коробка, бублики, драпірування Пан Юйлян передані великими масами, без детального опрацювання, але з ясними контурними лініями. Художниця створює відчуття цілісності та пластичної монументальності композиції. Тут також відбувається нова орнаменталізація предмету. Поверхні трактовані як декоративні поля: текстура дошки та мазків включена до орнаментальної гри фактур. Пан Юйлян наголошує на зв'язку живопису з матеріальністю,

перетворюючи натюрморт на декоративний об'єкт. Картині притаманна колористична гармонія, адже переважають приглушені, але насичені блакитні, охристі та теплі коричнево-золоті тони, типові для палітри Пан Юйлянь [30; 200; 310]. Гармонія теплого та холодного породжує ефект врівноваженості та поетичної ліричності. Мазки теж ритмічно організовані: вони короткі, округлі, повторюють форму предметів і підпорядковуються загальному хвильовому ритму. Пан Юйлянь формує декоративний ритм, що створює відчуття плинності та внутрішнього руху. Вона також використовує контур як конструктивну лінію. Контур в картині не жорсткий, але визначальний – він поєднує плями кольору, структуруючи простір та створює синтетичний баланс між малюнком та живописом. Світлові відблиски в «Натюоморті» не моделюють об'єм, а діють як ритмічні плями кольорів, що підкреслюють композиційну рівновагу, що посилює декоративну площинність зображення. Площинна композиція надає зображенню схожість із традиційним китайським декоративним панно.

Колористичний лад «Натюрморту», як це прийнято в китайському декоративному живописі, має свою символіку. Блакитний – центральний колір композиції, який втілює спокій та чистоту (у китайській символіці – елемент «вода», напрямок сходу). Охра та золотисті відтінки — символ землі та родючості, пом'якшують холодність блакитного, створюючи гармонію «вода ↔ земля». Таким чином, колірна пара «синій – охра» утворює традиційний дуалізм Інь-Ян у декоративному втіленні.

Таким чином, картина «Натюрморт» Пан Юйлянь є прикладом декоративного синтезу європейського постімпресіоністського живопису (Матісс, Сезанн) та китайської традиційної декоративної чуттєвості форми та кольору [307]. Художниця перетворює побутову сцену на ритмічно врівноважене та орнаментально-поетичне полотно, де кожна пляма працює на загальну гармонію композиції.

Втілене в стилі постімпресіонізм в жанрі «квіткового натюрморту» декоративне зображення «Гладіолуси» Лінь Фенмяня теж доволі яскраве.

Картина «Гладіолуси» відображає зрілий період творчості Лін Фенмяня — художника, який прагнув поєднати західну мальовничу експресію та китайську ліричну традицію. У 1960-х роках він створює серію квіткових композицій, де зображення квітки стає метафорою внутрішнього стану, а чи не предметом ботанічного вивчення. Художник прагне передати дихання та звучання кольору, використовуючи мінімальні засоби: м'які мазки туші, вільні плями акварелі, тонкий баланс світла та тіні.

Живописними декоративними прийомами Лін Фенмяня є: площинна композиція, адже квіти зображені фронтально, на нейтральному тлі, без перспективного поглиблення. Створюється відчуття умовного простору, де квіти сприймаються як ритмічний орнамент. Окрім неї художник використовує узагальнення форми (пелюстки та листя спрощені до виразних силуетів, побудованих на м'якому контрасті лінії та плями), в якій Лін Фенмянь підкреслює декоративність та внутрішню музичність цієї художньої форми.

Художник практикує використання туші як конструктивного елемента зображення. Лінії туші обрамляють квіти, перетворюючи контур на активний графічний мотив, виникає синтез живопису та каліграфії, характерний для китайської традиції. При цьому використовується прозора акварельна фактура. Колір накладається напівпрозорими шарами, що дозволяє просвічувати структуру паперу та створює ефект «дихаючого» кольору, легкості та плинності.

В цій серії художник спирається на обмежену, але яскраву, колірну палітру. В ній переважають жовті, рожеві та зелені відтінки у поєднанні з чорно-сірими лініями туші. Колірна стриманість посилює відчуття гармонії та ліричної врівноваженості.

Квіти та листя утворюють висхідний ритм, що нагадує музичну композицію та уводить глядача у стан внутрішньої споглядальності, де візуальне перетворюється на звукове. Фактично в цій серії відбувається злиття китайського та західного колоризму та створюється контраст між щільним кольором пелюсток та м'якими переходами фону, який нагадує прийоми

Матісса, але виконаний у дусі традиційної китайської монохромної гармонії. Використання зазначених прийомів забезпечує «міжнародну», інтегративну декоративність та втілює закономірності живопису, який існує поза національними кордонами.

І як у прикладі з Пан Юйлян, в серії «Квіти» («Гладіолуси») Лінь Фенмяня присутня символіка кольору: жовто-рожеві гладіолуси є символом радості, шляхетності та духовної стійкості; у китайській традиції – це символ весняного оновлення та гармонії. Колір тла — сіро-бірюзовий, нейтральний, наче просочений повітрям, що посилює атмосферу усамітнення та тиші. І тут присутній контраст теплого та холодного, який втілює принцип Ін-Ян, поєднуючи емоцію (колір) та розум (лінія). «Гладіолуси» Лінь Фенмяня — це приклад синтетичного декоративного мислення художника, в якому західна експресія (постимпресіонізм) поєднується зі східною стриманістю та ліризмом, а колір та лінія функціонують як «музичні» та символічні елементи. Простір зображення перетворено на орнаментальну поему про тендітну красу. Отже, приклади творчості цих двох художників підтвердили те, що у першу половину XX ст. в Китаї, під впливом західних авангардних тенденцій в живописі з'являються так звані «гібридні» (синтезовані) техніки, коли туш поєднується з аквареллю та олією одночасно. Окрім цього, під впливом європейського декоративізму китайські художники почали використовувати лесування та емалеві ефекти для надання орнаментальної щільності.

Європейський авангард затвердив автономію кольору як символічного та емоційного носія. У Китаї цей підхід викликав революцію, оскільки традиційна система П'яти кольорів (五色) набула нового психологічного виміру. Колір перестав бути «канонічно-символічним» (жовтий імператор, червоний життя) і став емоційно-декоративним. Під впливом фовізму та експресіонізму колір посилив ритм, контраст, емоційну температуру. Так, в творчості Сюй Бейхуна (徐悲鴻) в його ранній період, використовувалась експресія кольору для акцентування сили образу; Дінг Юань (丁衍庸) демонстрував поєднання

фовістської палітри з лаконізмом китайської лінії.

Під впливом досвіду Клеє, Міро та Клімта китайський декоративний живопис отримав нову символічну систему, в якій орнамент та колір стали метафорами стану духу, а не ілюстрацією міфу, а символіка відійшла від конфуціанського та буддійського канону до особистої, психологічної та культурної метафори. Виникає поняття "індивідуальної декоративності" (个人装饰性), коли художник створює орнамент не як код традиції, а як відбиток внутрішнього світу.

Так, Ван Чжисянь (王济贤) та Гуань Лян (关良) також використовували спрощені лінії та колірні площини, в яких символічний елемент замінено на чисту декоративну емоцію. Декоративний стиль Ван Чжисяня будувалась на кольоро-ритмічній рівновазі, при якій фактура та пляма замінюють класичну перспективу. Ван Чжисянь перекладав європейський постімпресіонізм мовою китайської декоративної композиції.

Джерело натхнення для нього – імпресіонізм, фовізм, традиція квіткового та пейзажного жанру, китайська опера, театр та народне мистецтво. Така широка палітра для натхнення і сформувала основний декоративний принцип Ван Чжисяня: поєднання ритму кольору та мазка (ритму лінії та пози персонажів). Площинний простір декоративного зображення перетворюється на умовний, навіть сценічний.

Декоративний стиль Гуань Ляна (关良), одного з провідних майстрів Шанхайської школи, розвинув унікальний декоративно-експресіоністський стиль, натхненний європейським модернізмом (Матісс, Ван Гог) та народним театром Китаю (цзінцзюй, 京剧). Він створював картини, в яких театральні персонажі перетворюються на кольорографічні символи, а простір сцени — на декоративне поле.

Декоративними прийомами Гуань Ляна була узагальнена театральна лінія зображення. Контури фігур в його творчості нагадують каліграфічні мазки туші – вільні, енергійні, динамічні. Гуань Лян поєднував живопис та каліграфію,

надаючи зображенню експресію.

Колірні плями на його зображеннях – чисті, контрастні, без світлотіні, що створює ефект плакату, декоративної яскравості та сценічної умовності. Персонажі розташовані у центрі, композиція будується як у театральній мізансцені, що надає зображенню відчуття урочистого обряду. Таким чином, у декоративних зображеннях Гуань Ляна відбувалось злиття китайського театального мізансценування (сценографії) та декоративного орнаменту, в якому персонажі та костюми передані як ритмічні візерунки; кожен колір має символічне значення (червоний – вірність, чорний – сила, білий – хитрість), що перетворює зображення на символічну іконографію національного театру.

Втім, майстер вправно використовує традиційний декоративний принцип «порожнечі та заповненості» (虚实相生), згідно якому тло залишене нерозписаним або тонований мінімально, щоб посилити дію фігур. Простір стає активним елементом ритму та дихання. Але з цього простору виключено другорядні елементи, вся енергія зосереджена на позах, жестах, кольорах (іл.66-67). І це створює декоративну лаконічність та силу символу. Таким чином, декоративність Гуань Ляна заснована на графічній експресії та театральній символіці. Він перетворював живопис на драматичний орнамент, де кожен колір та мазок – символ емоційного стану.

Ван Чжисянь (王济贤) та Гуань Лян (关良) використовували спрощені лінії та колірні площини, де символічний елемент замінено на чисту декоративну емоцію, а традиційний живописний орнамент перетворився на орнамент «сценічний», експресивний.

Вплив європейського авангарду першої половини XX століття на китайське декоративне мистецтво стало поворотним моментом: воно зруйнувало сакрально-ієрархічну систему традиційних технік і відкрило шлях до експерименту, особистого вираження та міжкультурного синтезу. Традиційні техніки — туш, лісування, контур — не зникли, а були переінтерпретовані мовою модерністської декоративної форми.

3.2. Авторські техніки в декоративному живописі Китаю на сучасному етапі

Реформи Ден Сяопіна 1980-х рр. вплинули на всебічне зростання розвитку Китаю [281]. Це стосувалось як економічних, так соціокультурних змін. Технологічна революція, яка розпочалась в країні наприкінці ХХ ст. вплинула і на розвиток мистецтва. Це стосувалось не тільки активної модернізації художньої освіти та академічної науки, але змін в багатьох технологіях традиційних видів образотворчого мистецтва, враховуючи і декоративне мистецтво.

Реформи Ден Сяопіна призвели також до глибинної трансформації авторського статусу у декоративному живописі Китаю на рубежі ХХ–ХХІ ст. У цей період у китайському мистецтві відбувся перехід від колективної ідеологічної моделі до індивідуальної, експериментально-рефлексивної, в якій художник-декоратор перетворився з виконавця візуальних норм на творця концептуально-естетичних систем. Декоративний живопис, раніше пов'язаний з колективною ідеологією та прикладними функціями, перетворився на самостійне авторське поле. Ключовими передумовами такого перетворення стало ослаблення цензурних та академічних рамок — митець отримав нагоду говорити від власного імені; створились умови щодо повернення до традиції як особистого джерела, а не державного канону. Глобалізація художнього ринку на початку ХХІ ст. відкрила для китайських художників можливості для участі декоративного мистецтва країни у міжнародних бієнале, аукціонах, колекціях. Активний розвиток технологій призвели до появи цифрових та змішаних технік, які дозволили індивідуалізувати почерк автора [185;188; 192; 201;207; 208] (схема 4).

Еволюція ролі автора у декоративному живописі Китаю з другої половини ХХ ст. теж мало певні етапи. Першим став так званий *колективно- ідеологічний етап* — це 1950–1970-ті. В цей період автор декоративного живопису залишався бути підпорядкованим колективній темі, естетиці «служіння народу» (партії). Фактично він виконував функцію «художника —

оформлювача», будучи, певним чином, художнім виразником ідеології, пригнічуючи власні авторські амбіції.

Другий, *перехідний (постреформений) етап* – це 1980–1990-ті рр. В цей період розвитку декоративного живопису в Китаї художник стає дослідником: він звертається до традиції та кольору як до особистої, авторської, мови у створенні декоративного зображення. Автор стає інтерпретатором національного коду, але починає формувати власну манеру втілення декоративного сюжету (мотиву).

Третій, *індивідуально-експериментальний етап* – 1990–2020-ті рр. У ці роки більшість авторів декоративного мистецтва нового покоління перетворюються на творців власних пластичних систем, експериментаторів з технологіями та матеріалами. Окрім цього художник декоративного живопису також перетворюється на суб'єктів естетичної інтуїції, філософів у мистецтві. Автор стає куратором особистого візуального процесу, він починає працювати з цифровими засобами художньої виразності, AI-сервісами, медіа-платформами. Художник перетворюється на творця декоративного середовища, центром якого стає «декоративна картина» а не на об'єкт впливу канонічних декоративних зображень, зафіксованих традицією (табл.18). Авторство в декоративному живописі починає поділятися між людиною та різними новітніми технологічними матеріалами та інструментарієм.

Також новітня еволюція автора в декоративному мистецтві змінила *функції художника декоративного живопису*. До реформ (до 1978) такий художник залишався *виконавцем державного замовлення* на декоративні зображення, серед яких домінували монументальні розпису суспільних споруд, які виконувались, як правило, через колективний авторства (певною «школою», «бригадою» тощо) (табл.17). Така творчість обумовлювала продукування в декоративному живописі норм соціалістичного реалізму з обмеженою тематикою (праця, героїзм, народ). Характерною ознакою такого авторства була відсутність авторського «я». Отже, така позиція автора в декоративному живописі наголошувала на домінуванні виробничої функції автора.

Після реформ (кінець XX – початок XXI ст.) художник поступово перетворився на незалежного творця, який працює з особистою символікою, мотивами та технологією. Це дозволяло сформувати індивідуальний почерк в декоративному живописі, власну манеру накладати лінії та формувати схеми кольору тощо. За цих умов поступово відбулось авторське переосмислення національної орнаментальності у межах доволі вільної тематики (тілесність, костюм, інтер'єр, флора, емоція, духовність тощо). Відбулось повернення до особистої чутливості та філософії форми. Автор новітньої доби в декоративному живописі Китаю виконував цілу низку функцій: естетичну, філософську, дослідну, і, навіть, арт-терапевтичну. Отже, зазначена трансформація авторства в декоративному живописі відбулась у межах наступного процесу: *від ремісничого до концептуального*. Фактично сучасний художник, творець новітньої художньої декоративної форми – «декоративної картини» – перестає бути ремісником, який оформляє мотив, а стає автором ідеї, концепту, метафори. Втім, такі трансформації у авторстві в декоративному живописі на сучасному етапі не відмінюють, але підсилюють експерименти з технологіями створення новітніх декоративних зображень.

Сучасний китайський художник декоративного живопису перестав бути лише виробником «зразків» орнаментальних структур — він став організатором мистецького поля, в якому поєднуються традиція, медіа, технологія, простір та емоція. Автор в декоративному мистецтві XXI ст. – це не просто творець декоративної художньої форми, а конструктор декоративного середовища. Він керує не лише зображенням, а й ритмом, світлом, матеріалом, сприйняттям — і все це перетворює декоративний твір на комунікативний об'єкт.

Поняття «декоративна картина» (装饰画) оформилося в китайській художній критиці після 1990-х років і активно розвинулось в 2000–2020-х роках [61]. Характерними ознаками «декоративної картини» є: зміст; автономність; синтетичність; багаторівневість втілення творчого задуму; асоціативність; інтермедіальність, багатофункціональність.

На сьогодні змістовна частина «декоративної картини» вже не

обмежується канонічними декоративними зображеннями, які склали візуальний тезаурус декоративного мистецтва системи гохуа. Наявність авторських ідей, концептів та метафор робить сенси «декоративної картини» глибшими, цікавішими. Це не виключає кардинальної відмови від традиційних сенсів декоративної спадщини Китаю, але програмно може трансформувати їх. Втім, «декоративна картина» вже перестала бути лише «окрасою інтер'єру» – тепер це самостійний витвір мистецтва з концептуальним змістом. Така картина поєднує живопис, орнамент, дизайн, елементи шрифту, каліграфію, цифрову обробку. Технологічна багаторівневність «декоративної картини» забезпечується використанням колажу, різних фактур, голографічні та цифрові ефектів, багатошаровість лаку або паперу. Асоціативність «декоративної картини» – це відмова від сюжетності на користь символу, ритму, настрою, метафори та концепту (табл.18). Оскільки на сьогодні «декоративна картина» може існувати у цифровому, екранному чи об'єктному вигляді (друк на акрилі, металі, світловій панелі) – робить її сучасне втілення інтермедіальним. Таким чином, «декоративна картина» являє собою своєрідний медіальний синтез, при якому традиційні декоративні прийоми поєднуються з візуальними принципами цифрової доби.

При цьому виявляється зв'язок між новітнім статусом функцією автора декоративного живопису та «декоративною картиною». По-перше, такий художник стає *своєрідним медіатором між традицією та технологією*. Він керує не лише декоративною художньою формою, а й процесом її сприйняття. «Декоративна картина» будується як візуально-ритмічне середовище, яке взаємодіє з глядачем через світло, фактуру, цифровий друк тощо. При цьому художник діє як «сценограф візуальності», а «декоративна картина» перетворюється на візуальну сцену, де ритм кольору та лінії «грає» зі сприйняттям глядача. Сучасний художник починає органічно синтезувати старе та нове, оскільки у «декоративній картині» сусідять мотиви китайської орнаментальності та піксельні/цифрові текстури. Так, Сюй Чунь (徐春) використовує традиційну туш і сучасний гель-акрил, створюючи ефект сяючої,

«дихаючої» поверхні – саме так працює автор як медіатор традиції та сучасності.

По-друге, новітній художник є своєрідним «конструктором художнього ритму» в «декоративній картині». Сучасний декоративний живопис Китаю втратив описовість і набув музичної структури. Автор «декоративної картини» вже не «малює», а організує рух кольору та лінії, подібно до композитора. В такій картині кожен мазок стає своєрідним візуальним «звучком», ритмом, жестом, які відбивають внутрішню енергетику автора. Художник більше не зображує мотив (квіти, птахів, фігури), а створює візуальну гармонію, споріднену з каліграфічною імпровізацією. До прикладу, творчий досвід Лю Чжичана (刘志昌) та Чжан Чженміна (张正民) свідчить про те, що їх «декоративні картини» 2000-2010-х років організовані за принципом музично-ритмічних блоків кольору та лінії.

По-третє, новітній художник виступає своєрідним філософом форми та символу. У XXI столітті декоративність у Китаї стала способом мислення, не прикрасою, а філософією візуального буття. Автор «декоративної картини» не просто створює естетичне задоволення, а конструює власну символічну систему, де кожен її елемент має сенс. При цьому, колір співвідноситься з традиційними п'ятьма стихіями (五行), орнамент – з ідеєю циклічності, порожнеча – з принципом Ін-Ян, а фактура – з енергією ци. Автор тепер осмислює картину не як об'єкт, а як середовище смислів, де декоративне – це форма духовної енергії.

По-четверте, автор «декоративної картини» перетворюється на медіального експериментатора, адже сучасні художники використовують цифровий друк на полотні та акрилу, голографічні матеріали, AR-шари (доповнену реальність), AI-генерацію текстур та орнаментів, цифрові каліграфії. Так народжуються гібридні «декоративні картини» – матеріальні та цифрові одночасно. Автор перестає бути просто ремісником-декоратором, він стає архітектором візуального досвіду.

Так, Ван Тянде (王天德) сучасний майстер «декоративної картини»

створює зображення зі спалених та цифрових слідів каліграфії на прозорому папері. Сучасний майстер «нової туші», він об'єднав традицію гошуа/каліграфії з концептуальним жестом і цифровою оптикою. Ван Таньде, учився і захистив докторську дисертацію в Академії мистецтв Китаю, а потім викладав у шанхайських мистецьких вищих освітніх закладах. Найбільш проявленою його техніка створення «декоративної картини» є серії «Digital» (з 2002 року), яку він «пише» опіками від вогня (спочатку сигаретного, потім вогня від благовоння) на напівпрозорому папері, який містить цей обклеєний «слід» з нижнім шаром тушевої картини чи тексту (іл.68). Основою для зображення є двошарова конструкція: нижній лист – це каліграфічне зображення, зроблене тушшю; верхній — напівпрозорий сіанський папір із «написаними» вогнем пейзажем. При накладенні виникає третє, «палімпсестне» зображення.

Основний інструмент художника – вогонь, спочатку вогонь від сигарети, потім дим/вогонь від палички благовоння. Тоді змінюється діаметр пропалу, край, «димові» ореоли. Така своєрідна каліграфія стала своєрідним авторським кодом, авторською манерою створення «декоративної картини». Спочатку Ван Таньде пропалював арабські цифри/знаки, пізніше перейшов до ієрогліфів та гірських ландшафтів — звідси назва серії Digital (назва серії –«цифровий»– це як про число, так і про медіальність. Завдяки такій авторській техніці художник навчився створювати новий ефект прозорості: півтони та просвіти між шарами створювали незвичну глибину, в якій «опіковий» малюнок «підсвічував» тушеву підкладку. Це і була «цифрова оптика» без використання комп'ютерних технологій, Ван Таньде навчився створювати оптичну композицію через шари напівпрозорого паперу.

Вогонь діє в творчості Ван Таньде як каліграфічний пензель, пропал паперу повертав, на думку художника, жесту автора «декоративної картини» тілесність і випадковість; край такого пропалу художник трактував як авторський «штрих» з власним тембром. Подвійна експозиція шарів зображення, за думкою Ван Таньде, стає аналогом медіального композиту (по суті, така експозиція стає ручним «фотошопом» паперу і диму).

У виставковому просторі «декоративні картини» Ван Таньде часто показують на просвіт або в глибокій рамі, щоб посилити гру шарів; іноді експлікації вказують на перехід від сигарети до диму від благовоння для створення тонкої «лінії вогню». Декоративність у Ван Таньде – стихія вогню, ритми пропалів, сітки знаків, «дихання» порожнечі між шарами. Він перетворює каліграфію та ландшафт на медальний орнамент часу: те, що зазвичай фіксується тушшю, тут виникає як негативний слід — «написане відсутністю». Тому його серія «Digital» — точка зустрічі традиції інтелектуального декоративного живопису та сучасної концептуальності.

В сучасній китайській «декоративній картині» часто поєднуються мотиви китайської орнаментальності та піксельні/цифрові текстури її втілення. Так, Сюй Чунь (徐春) використовує традиційну туш і сучасний гель-акрил, створюючи ефект сяючої, «дихаючої» поверхні — саме так працює автор як медіатор традиції та сучасності. Прийоми авторської техніки Сюй Чуня теж засновано на техніках «нової туші» в авторській манері втілення. Художник практикував змішування традиційної туші з гель-акриловими пастами, що створювало контраст між текучістю туші та щільністю акрилової маси. Туш наносилась першим нашаруванням, потім наносились гель-акрилові прошарування з легкою прозорістю, утворюючи проміжки, через які «дихає» нижній шар. Такий ефект, до прикладу, створений в «декоративній картині» «Подих чорнила» (2015) (іл.69). В картині також використовується техніка безперервного зволоження і поступового висихання, щоб наплямування туші м'яко розтягувалися і взаємодіяли з гель-акриловими шарами. Акрил може бути модифікованим гелями, до нього може додаватись пігментом, пастоподібними текстурами, які створюють приємну фактуру на поверхні. В цій «декоративній картині» лінії, п'ятна, мазки розподілені ритмічно, подібно орнаменту, але зберігають імпровізаційний характер. У «декоративній картині» кожен мазок стає своєдним «звукот», ритмом, жестом, що відображає внутрішню енергетику автора. Художник більше не зображує мотив (квіти, птахи, фігури), а створює візуальну гармонію, рідну каліграфічну

імпровізацію. В акрилових шарах можуть бути спеціально залишені мікропузирі, сліди пензля, бугорки, це робиться ждя того, щоб поверхня виглядала «живою». Художник може залишати ділянки декоративного зображення практично «без втручання» для того, щоб сам папір проявляв свою фактуру, а потім створювати певний контраст з ділянками, які щільно заповнені кольором.

В-п'ятих, сучасний автор «декоративної картини» може виступати як конструктор художнього ритму. В цьому сенсі сучасна «декоративна картина» Китаю поступово втрачає описовість та набуває певної побудови, подібної до музичної структури. Автор не «малює», а організовує рух кольору і лінії, подібно композитору. В такій «декоративній картині» кожен мазок стає «звучком», ритмом, жестом, що відображає внутрішню енергетику автора. Так, прикладом такої організації стала одна з перших «декоративних картин» У Гуанчжуна «Баньянове дерево з птахами» (1989), яка зараз зберігається в колекції Британського музею (іл.70). Певна «музичність» архітектоніки цієї картини створена розгалуженням та пташинними «нотними» акцентами (птахами та гілками), які організують поверхню зображення як партитуру: повтор–варіація–паузування (порожнечі), тобто створюють гармонійну поліритмію.

Приблизно таку ж архітектоніку має і картина Ван Люнцзюня (王良军) «Таємничий сад» (2011–2012) (іл.71). Виконана в традиційній вже техніці китайського олійного живопису (полотно, олія), ця робота організована як музична партитура. Символічно і те, що персонажами картині є музики. Чітка темпо-ритмічна структура «підкріплена» колористикою, завдяки якій зміна кольорів костюмів персонажей теж сприймається музично. Інша «декоративна картина», виконана в техніці тушшового живопису, «Гора Хуан» Лі Хуайї (李华弼) теж побудована як музична партитура (іл.72). Вертикальні каскади «скал-акордів» та інтервали порожнечі працюють як вертикальна гармонія та паузи; «голос» туші веде тему через повторювані мотиви гребенів і туманних прошарків. Каскади гір, змальовані майстром, «тримають» чіткий

темпоритм. Отже, ритмічні модулі, які зустрічаються у розгалужених гілках та пташинних «нотних» акцентах у творчості У Гуанчжуна, кольоровій схемі Ван Люнцзюня та каскадах гір Лі Хуайї свідчать про те, що китайські автори сучасної «декоративної картини» оберають різні прийоми підтримки певної «музичної» поліфонії своїх творів.

Отже, трансформація функцій автора в китайському декоративному мистецтві ХХІ ст. – це перехід від ролі виконавця зафіксованої традицією декоративної художньої форми до творця візуально-філософського середовища, стрижнем якого стає новітня жанроформа – «декоративна картина». «Декоративна картина» стала медіумом, в якому ця нова роль реалізується, і новітньою жанроформою в сучасному декоративному мистецтві Китаю, яка відображає авторське мислення, медіальну гнучкість та духовну енергію в новітній соціокультурній ситуації. Між автором та картиною встановлюється не ієрархічний, а діалогічний зв'язок: автор створює картину, а й сама картина стає носієм його «ци», його дихання та ритму. Зазначені взаємозв'язки між автором та його твором декоративного мистецтва новітньої доби в Китаї передбачають ігнорування жанрових канонів, морфологічних кордонів зображальної системи на користь власного самовираження. Втім, досі ще нестійкий мистецтвознавчий статус самої «декоративної картини» в професійному дискурсі ускладнює коректну жанрову та субвидову атрибуцію таких картин.

В контексті зазначених трансформацій і виникає ідея «нової декоративності» (新装饰主义) – поєднання традиційного орнаментального мислення та сучасних технологічних засобів. Технологічні інновації в сучасному китайському декоративному живописі базуються на нових матеріалах та фактурних технологіях. Зміни відбулись у мінеральних та синтетичних пігментах нового покоління, якими на сьогодні користується творець «декоративної картини». Це комбінація природних мінералів (цинобри, лазуриту, малахіту) з полімерними сполучними нового покоління. Використання цих матеріалів забезпечують підвищення яскравості, світлостійкості, надають можливість створення «об'ємного кольору». Такі

матеріали, до прикладу, сьогодні використовують художники декоративної школи Цзинаньської академії мистецтв. Ця школа об'єднала художників, які поєднували традиційні орнаментально-мальовничі прийоми та сучасні декоративно-колористичні технології — багато в чому під впливом реформ Ден Сяопіна та «нового декоративного руху» 1980-х. Цзінань (пров. Шаньдун) — великий центр художньої освіти; у 1980–1990-ті рр. при Цзинаньській академії мистецтв (济南艺术学院) склався напрям, названий критиками «новим декоративним живописом Шаньдуна» (山东新装饰画风). Його представники — викладачі та випускники академії, в тому числі Лю Чжичан (刘志昌), Сюй Чунь (徐春), Чжан Чженмін (张正民) та ін. Вони визначали «декоративну картину» як самостійний вид станкового живопису, що поєднує національні традиції (орнамент, символ, ритм) та сучасні формальні прийоми та техніки втілення (акрил, гель, змішана техніка, фактура).

Основні декоративні техніки (за структурою процесу) представників декоративної школи Цзинаньської академії мистецтв — шарувата колористична заливка (多层晕染); контраст ліній та плям; орнаментально-структурне дублювання (装饰重复); змішана техніка туші та акрилу (水墨+丙烯结合); текстурне використання матеріалу (肌理融合); техніка «сухого пензля» та «витіснення кольору» (干笔与挤色); напівпрозора підкладка (半透明底层); інтеграція традиційних орнаментів (民族纹样融入) в авторський творчий задум «декоративної картини».

Так, шарувата колористична заливка (多层晕染) — це пошарове нанесення туші, пігменту або акрилу з проміжним напівпросушуванням. Часто на сюаньському папері, покритому желатиновим ґрунтом. Ця техніка створювала ефект «дихання» кольору завдяки легкій вібрації між шарами, подібної до музичного резонансу. Для створення контрасту ліній та плям лінія наноситься каліграфічним пензлем, а потім частково заливається кольором з контролем кордону. Виникає ритмічний конфлікт і гармонія, подібна до мелодійного і басового супроводу в музиці. Орнаментально-структурне

дублювання (装饰重复) – це повторення мотивів (квіти, хвилі, кола, хмари) з варіюванням напрямку, кольору, масштабу зображальної площини «декоративної картини». Ця техніка задає «пульс» декоративного твору, а ритм сприймається як візуальна музика. Змішана техніка туші та акрилу (水墨+丙烯结合), при якій використовується традиційна туш для підмалювань та прозорі акрилові шари поверх тушшового шару для створення світла та насиченості кольору. Зазначена техніка забезпечує ефект сяйва та глибини, коли акрил діє як світловий фільтр, а туш – як тональна база. Текстурне використання матеріалу (肌理融合) реалізується через додавання в фарбу порошоків каменю, піску, волокон тканини; нанесення через трафарет. Така фактура стає частиною композиції, надає тактильності та орнаментальної насиченості. Техніка «сухого пензля» та «витіснення кольору» (干笔与挤色) використовувала частково висохлий пензель або пластиковий шпатель; при цьому колір простягався по поверхні, залишаючи смуги та сліди. Ця техніка – декоративний аналог музичного «тремоло» – вібрації фактури та світла. Напівпрозора підкладка (半透明底层) – це техніка створення «декоративної картини», коли папір або полотно покриваються світлим лаком, желатином або гелем; потім наноситься рисунок. Створюється свічення зсередини – декоративне сяйво, яке можна порівняти з тембром у звуку. А інтеграція традиційних орнаментів (民族纹样融入) вже ж таки залишається частиною втілення авторського задуму в сучасній «декоративній картині». Художники запозичують мотиви вишивки, кераміки, народних вирізок (剪纸) та няньхуа. Тут орнамент працює як ритмічна формула – естетичний еквівалент музичного такту.

Таким чином, «декоративна картина» Цзінаньської школи стала синтезом візуального та акустичного досвіду, втіливши сучасну китайську ідею гармонії як художнього принципу.

Представники інших мистецьких шкіл використовують в авторських техніках новітні матеріали. Металізовані фарби та сусальне золото / срібло стали новітнім популярним матеріалом, який використовується сучасними

художниками у творенні «декоративної картини». Тонкі металеві порошки та фольга в акрилових та лакових зв'язках Імітують ефект стародавнього лаку та бронзи, посилюють декоративну фактуру Роботи Ван Сяоцзюня, Лю Чжичана та інших містять металізовані фарби та сусальне золото / срібло. Так, в «декоративній картині» У Ян «Вісім красунь» (2021) присутня змішана техніка виконання: полотно, цифровий друк, мінеральні фарби, золота, срібна та мідна фольга (іл.73).

Акрил та полімерні смоли теж відносяться до сучасних матеріалів створення «декоративних картин», оскільки вони стійкі до вологи та світла та створюють фактурні рельєфи та прозорі колірні шари. Так використання цих матеріалів можна побачити в сучасних декоративних панно та «об'ємних картин» в Шанхаї та Ханчжоу. Так, полімерні смоли були використані в підвісній модульній інсталяції-декоративному панно «Електростанція мистецтва (PSA)» на початку 2020-тих рр. в Музеї сучасного мистецтва в Шанхаї (іл.74). А в «декоративній картині» у вигляді настінної панелі із тканини/вишивки (2020-ті рр.), виставленої на Трієнале художнього мистецтва в Ханчжоу, акрил та полімерні смоли були додатковими декоративними матеріалами (іл.75).

Експериментальні папери та тканини (композитний шовк, лляний папір, рисова основа з полімером) поступово входять в арсенал створення сучасних «декоративних картин». Такі гібридні основи поєднують традицію та технологію та дозволяють поєднувати туш, акрил, метал та цифровий друк у втіленні ідеї «нової декоративності» кінця XX- початку XXI ст.

«Декоративна картина»-проект випускника Академії образотворчих мистецтв у Сіані (іл.76) має таку гібридну основу.

Комбінацію декоративного та виставкового панно, які використовуються як тло і як самостійні візуальні об'єкти можна побачити в проєктах Академії Цінхуа Так, при будівництві Музею Комуністичної партії Китаю (відкритий у 2021 р.) художники та студенти Академії мистецтв та дизайну Цінхуа (AADTHU) брали участь у створенні архітектурних декоративних елементів та

художніх інсталяцій усередині музею (іл.77). Декоративні елементи музею СРС поєднують національну символіку та декор, вони реагують на світло, змінюють сприйняття інтер'єру, іноді навіть залучають глядача як елемент інтерактивності.

Отже, «декоративна картина» стала носієм авторського стилю, не ілюстрацією стародавньої міфології, а формою сучасного декоративного мислення, не стилем, а жанроформою, в якій реалізувалась взаємодія між традицією та сучасністю. Так народився рух «нової декоративності» (新装饰艺术 / 新装饰性绘画), активно підтриманий художніми академіями Китаю (Цинхуа, Сіань, Цзінань, Ханчжоу) та музеями сучасного мистецтва. Головна риса «нової декоративності» – індивідуалізація декоративних прийомів, тобто перетворення техніки на вираз авторського стилю художника.

3.3. Об'єднання традиційних та інноваційних технік в декоративному живописі Китаю як модель збереження декоративної спадщини нації

З початку ХХІ ст. китайське образотворче мистецтво вступило у фазу активного інтеграційного розвитку, коли традиційні художні форми — насамперед живопис тушшю (水墨画) і декоративний живопис (装饰画) стали сприйматися не як «минулий», а як живий пласт культурної пам'яті, здатний адаптуватись до умов новітнього часу. Після 2000 р. під впливом цифрових технологій та міжнародного арт-ринку декоративний живопис переходить від ремісничо-традиційного до експериментально-медіального. Втім, цей процес зумовлений також ідеєю збереження національної художньої ідентичності через оновлення форми, що відповідає базовим принципам китайської естетики — 继承与创新 («успадкувати і творчо оновлювати»). Таке оновлення не означає втрату традиції; навпаки, саме через поєднання старих та нових технік сучасне декоративне мистецтво Китаю зберегло своє філософське ядро — категорію 和 (хе), гармонії як основи художнього світу.

Традиційні прийоми, які сходять до класичного живопису тушшю та інших

декоративних технік та ремесел (лак, шовк, кераміка, розпис по дереву), продовжують визначати морфологію та символічну мову китайського живопису. Основні засади цих прийомів: площинність – побудова простору на основі орнаментального ритму, без лінійної перспективи; залишення порожнечі (留白) – свідоме використання незаповнених зон як смислових центрів декоративної композиції; «одухотворене дихання» (气韵生动) декоративного зображення – передача внутрішнього руху енергії, що виражає природну та духовну гармонію; ритм і повтор (节奏与重复) – декоративна організація простору за принципом музичної партитури.

Ці прийоми не зникли у XXI ст. — навпаки, вони стали платформою для експериментальних технік, які застосовують сучасні художники, творці «декоративних картин».

Вже зазначалось, що з початку 2000-х рр. у китайському декоративному живописі активно впроваджуються нові медіа та матеріали, які дозволяють розширити традиційне уявлення про колір, фактуру та світло: змішана техніка (混合媒介), яка передбачає м'якості туші, щільності акрилу, колажу, паперу, тканини створює різні ефекти, враховуючи ефект глибинного світла [87; 114; 116; 120].

Цифрова обробка та друк (数码艺术), використання графічних редакторів та цифрового перенесення на папір/тканину призводить часто до об'єднання ручного живопису та електронного зображення в одній «декоративній картині».

Фактурні впровадження, такі як додавання піску, тканини, металевої пудри формують необхідну тактильність, об'ємність, сприяють перетворенню картини на рельєф.

На сьогодні ідея «нової декоративності» розуміє традицію як живу матрицю. Об'єднання традиційних та інноваційних технік не є механічним. Воно засноване на філософській моделі поєднання матеріального та духовного – ключової для китайського мислення. Художники XXI ст. не копіюють стару

манеру, а відтворюють її «духовний алгоритм» – ритм, дихання, баланс Ін-Ян, – використовуючи сучасні матеріали. Так, той же Ван Тяньде у серії «Digital» (з 2002 р.) поєднує традиційну каліграфічну техніку з технікою нанесення шрифтів вогнем, організуючи, за його словами «діалог між традиційним пером та електронним імпульсом».

Лян Цюань (梁铨) у роботі «Один з тих днів для чаю» (2011–2012) використовує чайні плями, акварель і туш на сюаньському папері, створюючи колажну поверхню, де побутовий жест (чай) перетворений на духовний знак — продовження традиції «живопису речей (іл.78).

Сюй Чунь (徐春) з'єднує туш (чорнила) і акриловий гель, домагаючись ефекту «дихання, що світиться» поверхні. Його декоративні картини втілюють категорію «ци», але засобами сучасного матеріалу (іл.69).

Ху Цзюньцзе (胡俊杰) створює цифрові декоративні панелі, де рух глядача викликає зміну світла. Це «жива орнаментальність» — пряме продовження ідеї ритму та гармонії, реалізоване через електронний сенсор.

«Інк-портрети» (2022) Фан Ліцзюня «читаються» як синтез традиції та сучасності; художник використовує фотографію як відправну точку, але пише «повітря» — внутрішній образ, що призводить до навмисної «знятої» нормативності як реалістичного, так і традиційного стандарту тушового живопису (іл.79-80). Ідея «нової декоративності» у фотореалістичних інк-портретах Фан Ліцзюня втілення як глибоке схилення естетики декоративної традиції Китаю з філософією постреалістичного образу, в якому «поверхня» стає сенсовим носієм. Фан Ліцзюнь, починаючи з 2010-х років, звертається до тушевої техніки («живопис тушшю»), але застосовує її в контексті фотореалізму і цифрового мислення. Його портрети, виконані мінеральними фарбами на папері, побудовані за принципом фотографічного збільшення обличчя, де кожен штрих стає мікроструктурою «живописного пікселя».

Це створює оптичний парадокс: традиційно-пластична тушева лінія (після пензля) імітує механічну точність фотографії. Так виникає нова декоративність — поверхня, яка здається реалістичною, в найближчому розгляді — стає іншою

текстурою, подібною до орнаментальної.

«Нова декоративність» у Фан Лицзюня втілюється або за рахунок техніки малювання чорнилами (тушшю), коли ритм штрихів створює особливий ритм. За макродеталізацією зображення стоїть побудована художником ілюзорна глибина. Сенс такого зображення — в розриві між живим обличчям і його медійною маскою, а глядач такої картини стає учасником візуальної симуляції. Традиційні техніки та матеріали – мінеральні фарби, папір, туш – використовуються художником в цифрово- оптичному ритмі та підкорені ідеї «пікселізації туші». Така техніка робить декоративність не прийомом прикрашання, а засобом медійного аналізу образу — рефлексією над виробництвом краси в епоху «оцифрованого» погляду.

В крупних фрагментах обличчя можна побачити візерунок мікрополос туші, що імітує цифрове зерно. Монохром у Фан Лицзюня — традиційна китайська «збережена кольоровість», яка замінює яскравий декоративне тло на якому народжується «орнамент» з тонових штрихів (іл.79-80). «Нова декоративність» в інк-портретах («чорнильних портретах») Фан Лицзюня — це філософія поверхні, де декоративне слугує за медійне (комунікативне), а медійне – за ментальне. Фотореалізм і орнамент не протистоять, а сливаються: фотографічна точність перетворюється в ритуальні лінії, а туш — в інструмент досягнення візуального пізнання епохи [33-36].

Психологічний фотореалізм пов'язаний у художника з декоративною іконічністю та іронією, особа на портреті виглядає не індивідуально, а архетипично; повторювані вирази становляться мотивом, подібним орнаменту «медузи смеха» в ранніх серіях (іл.81-82). Текстура «декоративної картини» сприймається як ритм дихання — будь-яка лінія — штрих-дихання, перетворює матерію туші на медитативну структуру. «Нова декоративність» Фан Лицзюня — це повернення духовності декоративного образу в умовах постцифрового реалізму. Туш, яка перетворилась на медіум пам'яті культури, переплавляється в творчості Фан Лицзюня в нову форму — в портрет-медитацію, де декоративне стає розумним, концептуальним. Так художник по'єднує традицію тушевой

іконографії обличчя (Хань, Тан, Сун), сучасну фотографічну документальність та критику візуальної культури масового образу. В цьому синтезі «нова декоративність» стає онтологічним принципом: орнамент — це форма існування змісту, видимого в детальних відмінностях ліній.

Ідею «нової декоративності» інший відомий сучасний художник, Лю І, реалізує інакше [226]. Живописними прийомами художник Лю І (Liu Yi, 刘溢) реалізує ідею «нової декоративності» у трьох його декоративних картинах «Чжан Айлін» (2004), «Катрін Деньов» (2012) та «Богиня» (2018) та інших своїх роботах. Так, його «декоративна картина» «Чжан Айлін» (2004), виконана традиційними матеріалами і в олійній техніці (полотно, олія). Стиль виконання — фотореалізм — тут не суперечить, а лише підкреслює ідею «нової декоративності». Образ письменниці Чжан Айлін трактується художником як символ естетизму та декадансу китайського модернізму 1940-х (іл.83). Лю І поєднує фотореалістичну точність обличчя з орнаментальною площинністю фону (візерунки шпалер, шовкових тканин), підкреслюючи декоративність як поверхню культури. М'яке світіння шкіри та тканинних текстур досягається через численні прозорі шари олії — прийом, споріднений з класичним європейським лесуванням, але застосований зі східною витонченістю. В колірній палітрі картини створюється контраст між теплою охрою обличчя, його золотисто-рожевими тонами та кобальтовим, яскраво декоративним тлом, що створює атмосферу ностальгічної краси та вишуканої самоти. Художник перетворює портрет на іконоподібний декоративний образ, де індивідуальність розчинена в орнаментальному середовищі — це і є «нова декоративність»: синтез фотореалізму та декоративного символу.

Картина «Катрін Деньов» (2012) виконана в акриловій техніці, техніці декоративної площинності (іл.84). Акрил дає щільну, матову поверхню, яка підсилює ефект «плакатної» чистоти кольору і відсутність глибокої перспективи. В цій картині віддзеркалена комбінація європейської кінематографічної та китайської декоративної естетики: портрет французької актриси відтворює атмосферу архаїчної жіночності та сучасного гламуру

одночасно. Волосся, тло та контури обличчя утворюють ритмічні хвилі, що підсилюють орнаментальність «декоративної картини». Така ритмічна організація композиції підтримується колірною гармонією: чергування холодних сріблясто-блакитних та теплих персикових тонів створює ефект внутрішнього свічення, властивий китайським шовковим сувоям часів династичного Китаю. Лю І використовує класичний для китайського живопису прийом композиційної симетрії та центрування: композиція вибудована як декоративний медальйон, що перетворює зображення на знак, а не на «портрет» у західному значенні.

Олійна техніка живопису на полотні використана художником в картині «Богиня» (2018) (іл.85). Міфологізація жіночого образу: у пізніх роботах Лю І переходить від портретів конкретних жінок до архетипу, де жіночий початок сприймається як декоративний міф. Декоративним прийомом тут стає використання золотих та перламутрових тонів. Художник застосовує металеві пігменти та переливчасті мазки, що створюють відчуття світла, що виходить зсередини картини. Ідея «нової декоративності» тут підтримується «орнаментальним» моделюванням світла. Замість класичного світлотіньового моделювання в картині відбувається гра відблисків, яка формує об'єм через декоративні ритми. Картині притаманні гладка поверхня і переходи, що світяться та нагадують цифрову ретуш — тим самим художник стверджує декоративність як актуальну форму постреалістичного мистецтва. Втім, згідно класичним китайським канонам картині також притаманна композиційна цілісність: фігура та тло об'єднані єдиним кольоровим диханням, зникає ієрархія між предметом та орнаментом — ключовий принцип «нової декоративності». Отже, ідея «нової декоративності» у Лю І реалізується як естетична стратегія поєднання традиційного китайського декоративного коду та сучасної візуальної культури (фотореалізм, медіа-образ, цифрова гладкість). Його жіночі образи стають символами краси як культурного феномену, де декоративність — це форма пам'яті, світла та сенсу.

Ще один сучасний майстер «декоративної картини» Чжан Чженмін (张正

民) теж використовує змішану техніку її створення. Так в картині з серії «Орнамент» художник створив зображення за допомогою туші, акрилу та цифрового друку на полотні (іл.86). Робота Чжан Чженміна демонструє синтез цифрового орнаментального поля та традиційної зображальної фактури туші. На тлі приглушених охристо-сірих градієнтів розгортаються хвилеподібні шари орнаментальних ліній, що нагадують сліди перебігу часу або зрізи мінералів. Автор поєднує цифровий друк та ручне промальовування акрилом і тушшю, створюючи ефект «гібридної каліграфічної тканини». Робота втілює концепцію «часу як візерунка», де рух, зміна та нашарування традицій візуалізовані у вигляді декоративних структур.

Декоративна структура картини заснована на ритмі, що повторюється, і напівпрозорих шарах. Видно синергію традиційної тушевої ритміки та цифрової піксельної текстури, використовується метафора «тканини часу» – чергування щільних та розріджених орнаментальних зон. Загальна колірна гама цієї «декоративної картини» – золотисто-пісочна, з м'якими сірими та чорними градаціями.

У серії «Орнамент часу» Чжан Чженмін досліджує можливість інтеграції цифрової репродукції та ручної каліграфічної практики як форми збереження естетики китайської декоративності в епоху технологій. Його роботи розглядаються як приклад реалізації ідеї «нової декоративності» (新装饰性), яка поєднує традиційну матеріальність туші з сучасною технологічною візуальністю.

Представниця феміністської «гілки» сучасних станковистів Юй Хун в картині «Ми вдвох– Юй Хун та Чжао Бо» (2007) (іл.87) робить жіночий костюм декоративною структурою, в якій поєднані традиційні кольори (5 традиційних для Китаю кольорів) і сучасна фактура. Ідея «нової декоративності» в творчості цієї художниці підтримується поєднанням традиційних принципів ритму, орнаменту, кольору та простору із сучасним змістом та технікою. Ця ідея реалізується через орнаменталізація світлового простору «декоративної картини». Тло побудоване не як реалістичне середовище, а як ритмічне поле

кольору та світла — золотисті та рожеві переливи, що нагадують шари лаку та шовку. Простір перетворено на декоративну площину, що створює ореол сакральної «аури» та організує «перегукування» із золотими фонами стародавніх китайських розписів.

Юй Хун також використовує колір як символічний код. В картині домінують золотисті, охристі, кіноварні та блакитні тони, що формують гармонію «п'яти кольорів» – систему, що співвідноситься з космологічним вченням про «п'ять елементів». Колірна символіка тут не випадкова – вона зберігає структуру китайської колористичної філософії.

Площинне зображення і фронтальна побудова композиції теж є традиційно китайською і була сформована ще у часи династичного Китаю. Фігури на картині розташовуються майже у симетричному фронтальному положенні, без глибокої перспективи. Відмова від західної лінійної перспективи — повернення до китайського принципу «площинної декоративної цілісності» (装饰性整体).

Фігура в цій «декоративній картині» є орнаментальним ядром зображення. Фігури та одяг героїв (самої художниці та її чоловіка, художника Чжао Бо) прописані з фотореалістичною точністю, але тканини, фактури та фон утворюють візерункову, майже емалеву єдність. Традиційна китайська логіка «одяг як носій візерунка та статусу» (衣纹为象) переосмислена в сучасному контексті.

У творчості Юй Хун спостерігається злиття особистого та символічного. В зазначеній картині двоє зображені як «пара», але не побутова, а метафізична — втілення «Інь та Ян» (阴阳). Сучасна інтимність перетворюється на категорію традиційної китайської філософської дуальності. І це не відмова від декоративності, а збереження національного коду в сучасній жанроформі – «декоративній картині». Безперервність орнаментального мислення є доказом цієї тези. Юй Хун, незважаючи на використання реалістичної техніки олії, мислить ритмом та гармонією візерунка, а не ілюзією об'єму. Це притаманно китайському декоративному мистецтву — від розписів Тан до лакових панелей Цин. Тут декоративність – принцип організації світу, коли все пов'язано

ритмом ліній, плям, кольору та порожнечі. Олія на полотні трактується не як західна техніка, а як нова оболонка для традиційної естетики лакової поверхні та шовкової текстури. Юй Хун досягає ефекту «світиться зсередини кольору», що нагадує стародавні мінеральні фарби та лаки — це пряме продовження ремісничої лінії декоративної спадщини.

Картина висловлює як особисте почуття, а й філософську ідею “гармонії двох начал” (和合之象) — центральну для китайського естетичного мислення. Це перетворює сучасний автопортрет на алегорію цілісності буття, що відповідає функції традиційної китайської декоративної картини як носія гармонії.

Уведення жіночої суб'єктивності (художниця зображує себе та свого чоловіка на рівних правах) — це модернізація традиції, а не її руйнація: жіноче «я» стає новим зберігачем гармонії та краси, продовжуючи дух давнього ідеалу «внутрішньої жіночої сили» (内美). У картині «Ми удвох – Юй Хун та Чжао Бо» декоративність перестає бути зовнішнім орнаментом і стає мовою національної ідентичності. Через колірну систему п'яти елементів, площинну композицію, символіку Ін-Ян, орнаменталізацію форми та сакралізацію повсякденного образу художниця зберігає китайську естетичну модель світу — впорядковану, ритмічну та споглядальну.

В своєму грандіозному декоративному проєкті-інсталяції «Одіссея» (2010) відомий китайський художник Цай Гоцян теж реалізував своє розуміння ідеї «нової декоративності» (іл.88). Папір, порошок, туш, мінеральні пігменти, колаж — матеріали і техніка, яку використав художник в цьому проєкті, який складався з 20 панелей, кожна приблизно 2,1×2,4 м.

Композиція «Одісеї» розгортається як візуальна поема про походження, руйнування та відродження, де мотиви хмар, гір, вод та драконів виникають у результаті згоряння порошку, перетворюючись на орнаментальні сліди енергії. Реалізація ідеї «нової декоративності» в цьому проєкті-інсталяції пройшла на рівні матеріального та енергетичного «орнаментування» простору. Замість традиційного орнаменту (узору, лінії, ритму) Цай Гоцян використовував

енергію вибуху для створення тимчасового і просторового орнаменту. Сліди горіння стали абстрактними ритмами, квітами, фактурами, що формують декоративну тканину картини. Це «енергетичний орнамент» – орнамент не по лінії, а за рухом сили пороху(气 韵). В цій грандіозній «декоративній картині»-інсталяції відбулось повернення до космологічного принципу китайської декоративності. Композиція побудована за принципом всеєдності елементів (天地人合一 – єдність Неба, Землі та людини). Організація простору відповідає давній символіці п'яти напрямків та п'яти елементів (五方五行): вогонь представлений буквально – через порох; вода і повітря – через хвилеподібні фактури та димові хмари; земля — через попелясті текстури паперу. Таким чином, Цай Гоцянь переводить традиційні категорії «п'яти елементів» у матеріальний та енергетичний пласт сучасного мистецтва. У цьому сенсі проєкт продовжує традицію китайського декоративного живопису, де «порожній простір» (留白) не відсутність, а активна форма комунікації з глядачем.

Інший декоративний проєкт-інсталяція Цай Гоцяня «Небесні сходи» (2015) теж зроблений під впливом ідеї «нової декоративності» (іл.89). І тут вибухи пороху формують декоративні сліди, , що нагадують хмарні візерунки та космологічні символи. В ньому теж відбувається трансформація стародавньої «вогненної символіки» (火纹) в сучасну перформативну декоративність. В проєктах Цай Гоцяня реалізується матеріальність природної речовини, адже передбачається використання пороху, золи, пігментів та паперу ручного вироблення. Також відбувається поєднання ремесла та енергії та підтримується зв'язок з лаковою, мінеральною та тушовою традицією. Фактично художник демонструє осучаснений варіант даоської естетики, згідно якої є важливим підтримати дух єдності людини та природи (天人合一). Цай Гоцянь також підтримує орнаментальний принцип оповідання (оповідання через повтор, ритм, рух), створюючи своєрідний візуальний аналог стародавнього орнаментального сувою.

«Декоративна картина» сьогодні стала синтезом певних посилянь на космологічні елементи традиційного декоративного мистецтва в системі гохуа, живописних прийомів європейського олійного живопису та авторського стилю втілення орнаментальних кодів давнини. Прикладом може слугувати «декоративна картина» Чун Діне «Дракон і Фенікс», яка зберігається в Художньому музеї Сіаня (іл.90), в якій яскраво реалізований цей синтез. Парне зображення міфічних істот, дракона та фенікса, є символічним посиленням на орнаментальні коди стародавнього Китаю з космологічною боротьбою стихій «Інь-Ян», прийом станкового олійного живопису, характерний для західної традиції, доповнюються авторською манерою сучасного композиційного да колірною рішенням.

Отже, через різні втілення сучасної «декоративної картини» китайський декоративний живопис демонструє, що традиція зберігається не через копіювання, а через трансформацію. Цей синтез виконує три ключові функції: культурно-консервативну функцію, інноваційно-технологічну функцію та комунікативно-ідентифікаційну функцію. Згідно культурно-консервативної функції в сучасній «декоративній картині» відбувається збереження базових естетичних кодів китайської культури (ритм, порожнеча, гармонія світла і лінії). Відповідно до інноваційно-технологічної функції в такій картині ці коди адаптовані до нових матеріалів та візуальних технік (акрил, цифрове світло, лазер, колаж). Комунікативно-ідентифікаційна функція реалізована в сучасній китайській «декоративній картині» через створення універсальної мови, зрозумілої у глобальному художньому контексті, але тієї, що зберігає китайський генетичний декоративний код. Отже, об'єднання традиційних та інноваційних технік у декоративному живописі XXI століття стало моделлю збереження декоративної спадщини нації, оскільки зберігає онтологічну безперервність китайської декоративної технологічної традиції – від тушової лінії до цифрового сліду; реалізує принцип гармонійного співіснування старого та нового (古今并存); перетворює матеріальну технологію на носій культурної пам'яті, а «декоративну картину» — на простір живого діалогу між

традицією та сучасністю.

Висновки до третього розділу

1. У першій половині XX ст. китайські художники, які навчалися в Парижі, Токіо та Шанхаї, зазнали сильного впливу європейської олійної школи — особливо імпресіонізму, постімпресіонізму та модерну. Освоєння живопису олією сприяло формуванню нової пластичної мови, в якій обсяг, світло і колорит стали сприйматися як самостійні виразні категорії. Європейська декоративність ар нуво та сецесіону привнесла ідею «органічної орнаментальності» — плавних ліній, стилізованих форм, синтезу мистецтва та побуту в художній досвід нового покоління китайських творців. Ці тенденції заклали основу для китайського «декоративного синтезу» — поєднання західних технік та національної символічної традиції, що підготувало ґрунт для «нової декоративності» кінця XX століття в Китаї.

2. Після реформ Ден Сяопіна у 1980-ті рр. в декоративному мистецтві Китаю відбувається перехід від ремесла до концептуальної техніки втілення творчого задуму в новітній жанроформі — «декоративній картині» в контексті ідеї «нової декоративності». Згідно цій ідеї художник більше не відтворює орнамент, а створює орнаментальну структуру смислів — ритм, колір, порожнеча стають носіями ідей китайського декоратора новітньої доби. Техніка втілення «декоративної картини» стає метафора внутрішнього стану її автора.

3. У зв'язку з реалізацією ідеї «нової декоративності» відбувається певна інтеграція традиційних та інноваційних технологій. Нова декоративність використовує традиційні принципи створення канонічного декоративного зображення (площинність, порожнечу, ритм) разом з сучасними матеріалами — акрилом, цифровим друком, гелями, світлом тощо в межах авторського стилю майстра декоративного живопису.

4. Формування «декоративної картини» як новітньої декоративної жанроформи стало перехідним етапом від мімесису до візуальної філософії в сучасному декоративному мистецтві Китаю. Естетичними наслідками цього процесу стали народження «дихаючої поверхні» декоративного зображення,

коли поверхня картини сприймається як динамічна структура, яка реагує на світло, погляд, простір; формування своєрідного музично-пластичного мислення в сучасному декоративному мистецтві Китаю, коли композиція «декоративної картини» будується не за законами сюжету, а за принципами ритму та інтонації (повтори, варіації, паузи, контрасти); лірична орнаментальність, в якій орнамент втрачає декоративну службовість і стає носієм емоції; повернення духовної матерії, коли через декоративні структури відроджується поняття «ци» 气韵 ("дихання духу"), ключової категорії китайської естетики.

5. Філософсько-естетичне значення «нової декоративності» полягає не в запереченні традиції, а створенні «мосту» між каліграфічною духовністю та технологічною реальністю XXI ст. Автор, який володіє декоративною технікою, перетворюється на медіатора енергії «ци» (气), а його твір — на пульсуюче поле між матерією та свідомістю. Тим самим «декоративна картина» стає метафорою гармонії між людиною, природою і технологією — центральним ідеалом китайської естетики.

ВИСНОВКИ

1. При осмисленні основних підходів щодо дослідження китайського декоративного живопису (формально-естетичний; культурно-антропологічний, іконологічний та символічний; соціокультурний та постмодерністський; технологічно-експериментальний підходи) у мистецтвознавчому дискурсі виявлено, що незважаючи на доволі вагомий масив фахової літератури китайських науковців, проблема статусу сучасної «декоративної картини» залишається відкритою, є предметом наукової дискусії. Незважаючи на те, що ідея «нової декоративності», яка зародилась після реформ Ден Сяопіна, вже є цілком легітимною для сучасного китайського мистецтвознавства дискусія продовжує уточнювати статус «декоративної картини». В працях Чен Пейсіня Чжу Ці, Дін Ніна та інших ідея «нової декоративності» досліджуватись та популяризуватись. В англomовній фаховій літературі вже орієнтуються на ідею

«нової декоративності», наявність «декоративної картини» в практиці сучасного китайського живопису, втім ця проблема ще не досліджувалась системно. Український мистецтвознавчий дискурс, незважаючи на великий масив новітніх досліджень з проблем сучасного китайського станкового живопису, досі обходить увагою проблему появи «декоративної картини» як новітньої китайської жанроформи в декоративному мистецтві країни.

2. Порівняльний аналіз понятійного апарату дослідження довів, що існує певна різниця у трактуванні основних понять проблеми у європейському та китайському мистецтвознавчих дискурсах. Втім, виявлення такої різниці не є препоною для зближення формулювань понятійного характеру, методологічних підходів дослідження зазначеної проблеми між Сходом та Заходом.

3. За виявленим критеріями (матеріали та художньо-технологічні прийоми, які використовують художники в певні історичні періоди в декоративному мистецтві; трансформація художньої мови в декоративному мистецтві; реалізація соціально-культурної функції декоративного мистецтва країни та мета застосування певної техніки в зазначеному контексті) зроблена періодизація розвитку декоративного мистецтва в архаїці та в історії династичного Китаю. Встановлено, що з доби Хань розпочинається активне сюжетне структурування декоративного зображення на основі космологічних міфів, даоської та буддистської світоглядно-регійних систем. Це співпадає з ускладненням технологічних прийомів та матеріалів для виконання декоративних зображень в різних техніках. З періодів правління династій Тан та Сун декоративне зображення втілюється в межах жанрового канону або технологічного канону певної мистецької школи, в тому числі під впливом олійних технік європейського живопису. Період доби Цин стає завершальним для традиційної декоративності, закріплюючи орнаментальні коди як елітарній китайській зображальній традиції, так і в народній (няньхуа).

4. Модерні інтенції західного живопису впливають на естетику та технологію китайського декоративного мистецтва, підвищуючи роль і місце

автора декоративного зображення. Втім, лише після реформ Ден Сяопіна художники відмовляються від «виробничого втілення» на користь індивідуалізації творення в межах ідеї «нової декоративності». Авторські декоративні техніки у «декоративній картині» сучасної епохи — це не просто набір художніх прийомів, а форма філософського мислення майстра декоративного зображення.

5. Через індивідуальний підбір технік (туш, акрил, фактуру, світло тощо) художники Китаю створили нову парадигму – «нову декоративність», в якій картина стала простором діалогу між традицією і майбутнім, між зором і ритмом, між формою та авторським стилем художника. Це свідчить про формуванні нової художньої парадигми, де «традиція» більше не протиставляється «інновації», а стає її внутрішнім джерелом.

6. Певним підсумком переходу до нової естетичної парадигми стала «декоративна картина»— новітня жанроформа, яка поєднує у собі традиційну китайську лінію та орнамент, прийоми європейського модернізму та декоративізму, досвід монументального мистецтва XX століття та авторський стиль втілення (техніку). Цей синтез робить цю жанроформу гібридною, тією, що не має прямого аналога ані в класичній китайській, ані в європейській системі. Лапки тут фіксують «прикордонність» явища.

7. Сучасний китайський декоративний живопис через «декоративну картину» втілює стратегію «творчого успадкування» — шляхи, при якому збереження національної ідентичності здійснюється не через музейну фіксацію, а через творче використання майстром декоративного зображення власного набору технік та ідей, але з урахуванням культурного спадку нації.

8. Перспективи дослідження китайської сучасної «декоративної картини» лежать у напрямку синтезу традиції та інновації, методологічної міждисциплінарності та філософської переоцінки декоративності в контексті нової декоративної парадигми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

Література українською мовою:

1. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. 49. С. 89-96. DOI: 10.37131/2524-0943-2022-49-10.
2. Бабунич Ю.І. Історичне тло, філософсько-естетична платформа і світоглядні засади українського модернізму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 39. С. 38–52.
3. Бурковська Л. Сучасне українське декоративне мистецтво. Київ: ІМФЕ НАН України, 2019. 240 с.
4. Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 109–118.
5. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 73–81.
6. Ван Вейке. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця XIX –XX ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Т.5, № 1.С. 66–74.
7. Ван Мінъ. Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства. *Сьомі Платонівські читання: тези доп. міжнар. наук. конф. пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвяченої 60-річчю ф-ту теорії та історії мистецтва НАОМА, Київ, 23 листопада 2019 р./ Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури*. Київ, 2020. С. 184–185.

8. Ван Міннь. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану). *Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір*: тези доп. міжнар. наук.-практ. конф. , Харків, 15 листопада 2019 р. / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2019. С. 14–16.
9. Ван Цзифен. Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кінець 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип.6. С. 28–34.
10. Ван Чонг, Алфьорова З. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *HUDPROM: The Ukrainian art and design journal*. 2023. Т.25, № 1. С. 78-86. DOI: 10.33625/hudprom2023.02.078
11. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. №77. С. 73-81.
12. Гао Сяотянь. Соціокультурний контекст трансформацій в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі. *Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation*: III International Scientific and Theoretical Conference, Pisa, Italia, 30 September 2022. Pisa, 2022. P. 127-128. DOI: 10.36074/scientia-30.09.2022.
13. Гао Сяотянь. Трансформація морфології зображальної сфери сучасного Китаю: контекст, принципи, типологія: дис. ... д-ра філософії: 023 . Харків, 2025. 256 с.
14. Гао Хунган. Американський фотореалізм 1970-х: на межі живопису й фотографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Т.1, № 83. С. 102–108.
15. Ген Чжижун. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* . 2018. № 6. С. 47–55.
16. Голубець О. М. Львівська кераміка . Київ, 1991. 120 с.

17. Горбатенко Л.П. Роль світлотонального ритму при формуванні художнього образу в реалістичному живописі. Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки». Київ: НАКККМ, 2014. 338 с., С.235-241.
18. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 60–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-8>
19. Гу Сінчень. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві: Дис. д-ра філософії: 023. Харків, 2021. 339 с.
20. Донець О. Б. Символізм дзен у просторі культури. *Культурологічний альманах*. 2024. №. 4. С. 50–56.
21. Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамППК у Опішному»: альбом-каталог / авт.- упоряд. О. Пошивайло. Опішне, 2011. 312 с.
22. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. Т.5. 546 с.
23. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008. 474 с.
24. Кара-Васильєва Т. Сучасне українське декоративне мистецтво. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 240 с.
25. Ковальова М., Гао Х. Фотореалізм в творчості сучасних китайських художників: пейзажний жанр. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Т.2, № 85. С. 85–91.
26. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис в Китаї XX століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33. С. 68-75.
27. Ковальова М., Цю Чжуанюй. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини XX століття. *Art and design*. 2020. Вип.3. С. 55-65.

28. Ковальова М.М., Федюн Є.О. Натюрморти 1960–1970-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип.35. С. 87–97. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-13>
29. Корнев А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Т.1, № 57. С. 137 – 143.
30. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва XX ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Т.1, № 75 С. 122–129.
31. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтва*. 2023. № 50. С. 37–49.
32. Котляр Є., Чжижун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису XVIII ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № 4. С. 284–294.
33. Лю Хаотянь, Токар М. Новий реалізм у китайському образотворчому мистецтві 1970–1980-х років: поняття та концептуальні підходи. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т.26, №2. С. 83–91.
34. Лю Хаотянь. Сучасний китайський сюрреалізм: на прикладі творчості Луї Лю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 44. С.71–77.
35. Лю Хаотянь. Сюжетно-тематичні та художньо-образні особливості раннього нового реалізму у китайському живописі (кінець 1980–початок 1990-х років). *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т.25, №1. С.112–118.

36. Лю Хаотянь .Новий реалізм у творчості китайських художників. Лен Цзюнь, Ши Чон, Лю І. Ван Ідун : автореф. дис. ... д-ра філософії: :023. Харків, 2025. 203 с.
37. Новікова О. В., Лагутенко О. А. Вироби цінци доби Сун у музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. 2021. №3 (112). С. 72–83.
38. Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. Львів, 1994. 120 с.
39. Степовик Д., Чегусова З. Сучасне українське декоративне мистецтво. Київ: ІМФЕ НАН України, 2019. 240 с.
40. Рибалко С. Б. Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури: дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2013. 360 с.
41. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України (есе, критика, портрети художників). Київ, 2016. 376 с.
42. Соколюк Л. Д. Харківська мистецтвознавча школа (1990-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 55 – 70.
43. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду шрамів мистецтва та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. №. 37. С. 285–304.
44. Ся Чжан. Портретне мистецтво Лю Сяодун: провідні мотиви та особливості художньої мови. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т.3, № 69. С. 80–83.
45. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова. Івано-Франківськ, 2010. 311 с.
46. Третя національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПК у Опішному»: альбом-каталог / авт.-упоряд. О. Пошивайло. Опішне, 2012. 408 с.

47. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. 2013. № 5. С. 920-926.
48. Хуан Сін. Функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій (на прикладі другої половини XX століття-XXI століття). *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 6. С. 65–70.
49. Хуан Сін. Функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині XX століття: система чинників та особливостей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 3, № 69. С. 53–57.
50. Цао Гуаньюй. До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису. *Сходознавство*. 2008. № 41/42. С. 168-181.
51. Чегусова З. А Декоративне мистецтво України другої половини XX - початку XXI століття: еволюція, трансформації, персоналії. Дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 .Київ, 2021. 322 с.
52. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації (кераміка, скло, текстиль): шляхи розвитку. *Декоративне мистецтво в Україні кінця XX - початку XXI століття: проблеми збереження національної своєрідності в умовах глобалізації*: монографія / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник. Київ : вид-во ІМФЕ, 2019. С. 54-89.
53. Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю. Київ, 2008. 264 с.
54. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. Київ, 2002. 512 с.
55. Чжан Біюнь. Живопис «хуа-няо» в художній культурі Китаю XX – поч. XXI ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С. 125-128.
56. Чжан Біюнь. Традиції та інновації у китайському живописі «хуа-няо» кінця XX – початку XXI століть у творчості Хе Шуйфа. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2018. № 19. С. 71-78. DOI:10.31866/2410-1915.19.2018.141357.

57. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art and design*. 2022. №4 (20). С. 121–132. DOI:10.30857/2617-0272.2022.4.11.
58. Чжижун Ген. Між гохуа і сіяньхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX – XXI ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 94-104.
59. Чжоу Чен. Китайська каліграфія: від традиції до практики застосування в сучасному дизайні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.07. Харків, 2016. 20 с.
60. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини XX століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. *Art and Design*. 2023. Т. 22, № 2 . С. 237-248.
61. Чун Діне. Жанрово-сюжетна типологія інтер'єрної «декоративної картини» в китайському живописі початку XXI ст. *ХУДПРОМ : Український журнал мистецтва та дизайну* . 2023. Т. 25, № 2. С. 96-105. DOI: 10.33625/hudprom2023.02.096.
62. Чун Діне. Авторський стиль в декоративному живописі Китаю на сучасному етапі (на прикладі творчості Дін Шаогуана) . *Art and Design*. 2023. №4. С.102-111. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.4.9>
63. Чун Діне. Сучасна китайська декоративна лакова картина: сюжети та техніка виконання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Т.2, № 81. С.159-169. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-21_
64. Чун Діне. Китайський декоративний живопис: морфологічне визначення поняття. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність*: міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків, 14 квітня 2022 року / ХДАДМ. Харків, 2022. С.122-124.
65. Чун Діне. Формування канонічних декоративних зображень у живописі Китаю. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку*: матеріали VIII міжнар. наук.-практ. конф. , м. Хмельницький, 7-8

вересня 2022 р. / за ред. А.А. Білик ; ХНТУ, каф. дизайну. Херсон; Кам'янець-Подільський, 2022. С. 96-99.

66. Чун Діне. Технологічні новації в декоративному живописі Китаю. *Modernization of today's science: experience and trends: proceedings of the III International Scientific and Theoretical Conference, Athens, Hellenic Republic, 23 September 2022. Athens, 2022. P.100. DOI 10.36074/scientia-23.09.2022.*

67. Чун Діне. Основні мотиви в «декоративній картині» в китайському живописі початку XXI ст. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукр. наук. конф. , м. Харків, 14-15 квітня 2023 р./ Харківська державна академія дизайну і мистецтв; каф. теорії і історії мистецтв. Харків, 2023. С.32-33.*

68. Чун Діне. Роль доброзичливих орнаментів в сучасному декоративному живописі Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : міжнар. наук. конф. , м. Харків, 22–23 листопада 2023 року. Харків, 2023. С. 250.*

69. Чун Діне. Стилiстичні особливості авторських технік в декоративному живописі сучасного Китаю. *Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнар. наук. конф., м.Харків, 17-18 квітня 2025 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв; кафедра теорії і історії мистецтв. Харків, 2025. С.34-35.*

70. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу: в 2 т. Львів, 2014. Т.1.420 с. ; Т.2. 275с.

Література англійською мовою:

71. Acker W. R. Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting / trans. and annotat. by W. R.B. Acker. Leiden: E. J. Brill, 1954. 413 p.

72. Adamson G. The Invention of Craft. London: Bloomsbury Academic (in assoc. with V&A), 2013. 240 p.

73. Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990. / ed.by G. Adamson, J. Pavitt. London: V&A Publishing; New York: Abrams (US distrib.), 2011. 320 p.

74. Andrews J. F., Shen K. The Japanese impact on the Republican art world: the construction of Chinese art history as a modern field. *Twentieth-Century China*. 2006. Vol.32, № 1. P. 4-35.
75. Andrews J. F. Traditional painting in New China: Guohua and the anti-rightist campaign. *The Journal of Asian Studies*. 1990. Vol. 49, № 3. P. 555-586.
76. Anzhi Zhang. A History of Chinese Painting. Beijing: China Books & Periodicals, 1992. 244 p.
77. Art and Globalization. /ed. by J. Elkins, Z. Valiavicharska, A. Kim. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010. 320 p.
78. Auther E. String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009/2010. 280 p.
79. Bachhofer L. A Short History of Chinese Art. New York: Pantheon, 1946. 139 p.
80. Bao Hong, Liang Ye, Liu Hong-Zhe, Xu De. A Dataset for Research of Traditional Chinese Painting and Calligraphy Images. *ICIMT 2010: Proceedings of the 2nd International Conference on Information and Multimedia Technology*, Hongkong, 28-30 Dec. 2010. Singapore: IACSIT Press, 2012. Vol. 42, p. 136–143.
81. Three Thousand Years of Chinese Painting / R. Barnhart et al. New Haven: Yale University Press, 2002. 416 p.
82. Barnhart R., Yang Xin, Nie Chongzheng & more. Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale: University Press, 2002. 416 p.
83. Barnhart R.M. The Art of the Song Dynasty: An Overview of Chinese Painting and Calligraphy. London: Yale University Press, 2007. 368 p.
84. Barnhart R. The Art of the Tang Dynasty: Masterpieces of Early Chinese Painting. London: Yale University Press, 2009. 336 p.
85. Beurdeley C., Beurdeley M. Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors. Rutland: Tuttle, 1971. 204 p.
86. Biebl F. The Magnificence of the Qing – European Art on the Jesuit Mission in China. *MaRBL e Research Paper*. 2014. Vol.6. p.223-240.

87. Bolewski C. Cross Cultural Art: A Contemporary Approach to Traditional.
88. Chinese Landscape Painting. *US-China Foreign Language Journal*. 2011. Vol. 9, no. 1. P. 36-44.
89. Bushell S. W. Chinese Art. London: His Majesty's Stationery Office, by Wyman and Sons, Limited, Fetter Lane, E.C., 1906. Vol. 2. 147 p.
90. Bushell S. W. Chinese Art. New York: Parkstone Press, 2009. 256 p.
91. Bussagli M. Chinese Painting. London; New York; Sydney; Toronto: The Hamlyn Publishing Group, 1969. 170 p.
92. BuYun Chen. Dressing for the Times: Fashion in Tang Dynasty China (618–907): diss. Dr. of Philosophy. New York, 2013. 234 p.
93. BuYun Chen. Empire of Style: Silk and Fashion in Tang China. Seattle; London: University of Washington Press, 2019. 272 p.
94. Cahill J. An Index of Early Chinese Painters and Painting: T'ang, Sung, and Yuan. Berkeley: University of California Press, 1980. 400 p.
95. Cahill J. Chinese Painting. London: Pan Macmillan, 1977. 220 p.
96. Cahill J. Chinese Painting. Treasures of Asia. Geneva: Editions d'Art Albert Skira SA, 1960. 211 p.
97. Cahill J. Chinese Painting: A Pictorial History. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2013. 254 p.
98. Cahill J. Chinese Paintings, XI–XIV Centuries. New York: Crown Publishers, 1960. 102 p.
99. Cai S. The development of Chinese oil painting in the middle of the twentieth century. *Actual Problems of Humanitarian and Natural Sciences*. 2014. no 1. p.1-6.
100. Capon E., Pang M. Chinese Paintings of the Ming and Qing Dynasties, 14th–20th Century. Melbourne: International Cultural Corp. of Australia, 1981. 208 p.
101. Chaves J. The Chinese Painter as Poet. Chicago: Art Media Resources, 2000. 159 p.

102. Chavez D. On the Six Principles of Painting. *Voluptuaria: The Damian Chavez Art blog*. URL: <https://voluptuaria.wordpress.com/>
103. Chen Chih-Mai. Chinese Landscape Painting – The Golden Age. *East Asian History*. 1996. № 12. p. 35–50.
104. Chen Ruilin. Research on the History of Chinese Art Education in the 20th Century. Beijing: Tsinghua University Press, 2013. 200 p.
105. Chen Si. A Line in Motion. M. Arch Thesis. University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada: Lambert Academic Publishing, 2009. 182 p.
106. Chen Xian. Chinese Painting of the Song Dynasty: Masterpieces and Techniques. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 320 p.
107. Chen Xiaodong. Chinese Art in Warring States Period: Materials, Techniques, and Symbolism. New Haven: Yale University Press, 2015. 320 p.
108. Chen Xiaodong. Chinese Art of the Dynasty: Historical and Artistic Perspectives. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 288 p.
109. Chen Xuezhi. The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China. Cambridge: Harvard University Press, 2005. 320 p.
110. Chen Yu. Fascinating mural stories from Dunhuang Grottoes. Beijing: New World Press, 2008. Vol.1. 230 p.
111. Chen Zhu. Art of Reform: Chinese Visual Culture in the Era of Deng Xiaoping. New Haven: Yale University Press, 2012. 320 p.
112. Chen Peixin. Modern Transformation of Decorativeness. Beijing: China Academy of Art Press, 2017. 240 p.
113. Cheng Pei-kai. Chinese Art in the Republican Era: The Evolution of Modernity. New Haven: Yale University Press, 2010. 336 p.
114. China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries/ ed. by T. H. C. Lee. Hong Kong: The Chinese University Press, 1991. 356 p.
115. Chiu M. The Art of Contemporary China. London: Thames & Hudson, 2011. 224 p.

116. Clunas C. *Chinese Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 144 p.
117. Cook S., Heemskerk J. *Art and Interaction: Theoretical Perspectives and Practical Approaches*. Abingdon: Routledge, 2019. 320 p.
118. *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction* / ed. by L. Cooke. Washington, DC: National Gallery of Art; Chicago: University of Chicago Press, 2023. 292 p.
119. Crisp Gonzales D., Yelavich S. *Deep Surface: Contemporary Ornament and Pattern*. Raleigh: CAM Raleigh / NCSU College of Design, 2011. 105 p.
120. Deng Ming. *Chinese Painting* / trans. L. Yawtsong. Shanghai: Shanghai Press, 2010. 120 p.
121. Elliot D. *China's New Art, Post-1989*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1993. 284 p.
122. Erickson B. *China Onward: The Estella Collection: Chinese Contemporary Art, 1966–2006*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2007. 468 p.
123. Feng Li. *Landscape and Power in Early China: The Crisis and Fall of the Western Zhou 1045–771 BC*. New York: Cambridge University Press, 2006. 425 p.
124. Fengwen L. *Landscape Painting of Ancient China*. Beijing: China Intercontinental Press, 2000. 176 p.
125. Gladston P. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Oxford: Oxford University Press, 2004. 232 p.
126. Gombrich E. H. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. 2nd ed. Oxford: Phaidon/Cornell University Press, 1984. 411 p.
127. Gorbatenko L. *Achromatic colors and their significance in harmonizing the visual image – PROBLEMY NOWOCZESNEJ EDUKACJI*. Poland: wydawnictwo WSL w Czestochowie, 2017 p.
128. Green C. *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2001. 340 p.

129. Han Yang. Chinese Painting and Calligraphy: 5th century BC – 20-th century AD. Beijing: Zhaohua Publishing House, 1984. 167 p.
130. Hann L., Lake M. MK. Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. New York: Oxford University Press, 2009. 368 p.
131. Harris J. Globalization and Art in the Twentieth Century. London, UK; New York, NY, USA: Routledge, 2003. 288 p.
132. Harris J. Globalization and Contemporary Art. Oxford, UK; Malden, MA, USA: Wiley-Blackwell, 2011. 552 p.
133. Hearn Maxwell K. How to Read Chinese Paintings. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. 173 p.
134. Huang Ying-Ling M. The Reception of Chinese Art Across Cultures. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 307 p.
135. Biebl F. The Magnificence of the Qing- European Art on the Jesuit Mission in China. *MaRBLE Research Papers*. 2014. Vol. 6. p. 223–240.
136. Interdisciplinary Art: Contemporary Perspectives»/ ed. by J. Harris. London, UK; New York, NY, USA: Routledge, 2006. 320 p.
137. Jingsheng Huang. Traditional Chinese painting. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 233–240.
138. Jones O. The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Color in Architecture and the Decorative Arts. Princeton: Princeton University Press, 2016. 496 p.
139. With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972–1985 / ed. by A. Katz. New Haven; Los Angeles: Yale University Press, 2019. 328 p.
140. Kimmelman M. The Shape of Art: Visualizing Forms and Structures. New York: W.W. Norton & Company, 2010. 320 p.
141. Kress G., Theo van Leeuwen. Visual Grammar: The Semiotics of Art and Design. London, UK; New York, NY, USA: Routledge. 2012. 160 p.
142. Lebold Kohen J. The New Chinese Painting 1949–1986. New York: Harry N Abrams, 1987. 168 p.

143. Li Chao. *History of Modern Chinese Oil Painting*. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2007. 392 p.
144. Li Dongxu. *Chinese Landscape Painting for Beginners*. Beijing: Foreign Languages Press, 2007. 199 p.
145. Li Feng. *Han Dynasty Art: The Evolution of Chinese Artistic Traditions*. Beijing: China International Press, 2013. 328 p.
146. Li Ming. *Warring States Art: The Development of Chinese Artistic Traditions*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2014. 288 p.
147. Li Puyuan. *An Introduction to the History of Chinese Art*. Wuhan: Chongwen Publishing House, 2015. 167 p.
148. Li Xueqin. *Art i Revolution: The Impact of Deng Xiaoping's Policies on Contemporary Chinese Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 290 p.
149. Li Xueqin. *Breaking with Tradition: The New Wave in Chinese Art*. Hong Kong: Hong Kong Arts Centre Press, 2007. 290 p.
150. Li Xueqin. *The Republican Period in Chinese Art: A Historical Perspective*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2015. 320 p.
151. Li Yuping. *Landscape Painting as a Critical Cross-Cultural Art Practice: be Fused into Contemporary Landscape Art Practice to Expand Existing Artistic Exploring How the Theories and Methodologies in Ancient Chinese Painting can Formats*. Lancaster: Lancaster University, 2016. 206 p.
152. Li Mei. *Social and Political Commentary in Chinese Contemporary Art*. Beijing: Beijing Arts Press, 2021. 232 p.
153. Lin Su. *Red Art: The Role of Propaganda in Cultural Revolution Art*. Oxford: Oxford University Press, 2014 p. 296 p.
154. Liu Chun. *The History of Chinese Oil Painting*. Beijing: China Youth Publishing House, 2005. 299 p.
155. Liu Xin. *A Hundred Years of Chinese Oil Painting History*. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 1996. 300 p.
156. Liu Xin. *Art i Culture of the Ming Dynasty: An Archaeological Perspective*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012. 304 p.

157. Liu Xin. *Propaganda and Art: The Cultural Revolution and Its Legacy*. Beijing: Arts and Crafts Press, 2018. 320 p.
158. Lu Peng. *The History of Chinese Art in the 20th Century*. Beijing: Peking University Press, 2007. 343 p.
159. Marston A. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press, 1990. 226 p.
160. Maxwell K. H., Smith J. *Arts of the Sung and Yuan*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996. 375 p.
161. *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China* / ed. by Mayfair Mei-hui Yang. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 336 p.
162. McCausland S. *The Art of the Chinese Picture-scroll: Text/ Image/ Medium*. London: Reaktion Books, 2017. 144 p.
163. McCausland Sh. *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll*. New York: George Braziller, Publishers, 2003. 144 p.
164. Meserve W. J., Meserve R. I. Revolutionary realism: china's path to the future. *Journal of South Asian Literature*. 1992. Vol. 27, № 2. p. 29–39.
165. Moore R. D. *The Language of Art: A Functional Approach to Art Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. 256 p.
166. Mote F. The Intellectual Climate in Eighteenth-Century China: Glimpses of Beijing, Suzhou, and Yangzhou in the Qianlong Period. *Phoebus* 6.Vol. 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor. p. 17-55.
167. Ngan Q. The Future History of Contemporary Chinese Art by Peggy Wang. *China Review International*. 2020. Vol.27, №1. p. 68–73.
168. *Painting*. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, 2010. 128 p.
169. Panofsky E. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday, 1955. 364 p.
170. Panofsky E. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939. 261 p.

171. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1943. 513 p.
172. Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 224 p.
173. Lilley C. Vitamin C: Clay and Ceramic in Contemporary Art. London: Phaidon Press, 2017. 304 p.
174. Dirt on Delight: Impulses That Form Clay / ed.by I. Schaffner, J. Porter, G. Adamson. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2009. 112 p.
175. Shen Kuo. Chinese Painting of the Ming Dynasty: Styles and Techniques. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 320 p.
176. Ssicman L., Wenley A.G. An Early Chinese Landscape Painting: album. New York, 1956. 225 p.
177. Silbergeld J. Chinese Painting Style: Media, Methods and Principles of Form. Washington: University Press, 1982. 132 p.
178. Siren O. Chinese Painting: Leading Masters and Principles. London: Lund Humphries, 1956. Vol.7, p. 2: The Later Centuries. 466 p.
179. Issues of Authenticity in Chinese Painting / J. G. Smith et al. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013. 317 p.
180. Sullivan M. Chinese Art in the Twentieth Century. Berkeley: University of California Press, 2020. 184 p.
181. Sullivan M. Chinese Landscape Painting, the Sui and T'ang Dynasties. Berkeley: University of California Press, 1980. 321 p.
182. Sullivan M. The Arts of China. Berkeley: University of California Press, 1973. 264 p.
183. Sullivan M. Modern Chinese Art: The Republican Era. Berkeley: University of California Press, 1999. 296 p.
184. Sullivan M. The Art of the Ming Dynasty: A Study of Chinese Painting and Calligraphy. Berkeley: University of California Press, 2008. 288 p.
185. Swartz W. Ming Dynasty Art: Masterpieces and Innovations. New Haren: Yale University Press, 2011. 336 p.

186. The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds/ ed. by H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2013. 576 p.
187. The Late Qing Dynasty (1796–1911)/ ed. by P. Chu, J. Milam. Leiden; Boston: Brill, 2019. 323 p.
188. Theory of Culture Change. The Methodology of Multilinear Evolution. Champaign: University of Illinois Press, 1955. 244 p.
189. Tinari P., Hanru Hou. Art and China after 1989: Theater of the World. New York: Museum of Modern Art, 2019. 480 p.
190. Traditional Chinese Painting and Calligraphy Images: Proceedings of 2nd International Conference on Information and Multimedia Technology (ICIMT 2010) & International Proceedings of Computer Science and Information Technology (IPCSIT 2012, vol. 42). Singapore: IACSIT Press, 2012. p. 136–143.
191. Trilling J. Ornament: A Modern Perspective. Seattle; London: University of Washington Press, 2002. 288 p.
192. Trilling J. The Language of Ornament. London: Thames & Hudson, 2001. 224 pp.
193. Tseng Yu-ho. Some Contemporary Elements in Classical Chinese Art. Honolulu: University of Hawaii Press, 1963. 90 p.
194. Wang Hui. Art and the May Fourth Movement: Chinese Visual Culture in the Early 20th Century. Berkeley: University of California Press, 2011. 288 p.
195. Wang Lihong. Art Under Mao: The Socialist Realism of the Cultural Revolution. Chicago: University of Chicago Press, 2011. 296 p.
196. Wang Lihong. From Socialism to Capitalism: Art and the Market in Post-Deng China. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2018. 350 p.
197. Wang Lihong. The Golden Age of Ming Painting: Art and Culture in the Ming Dynasty Beijing: Beijing Arts and Crafts Press, 2015. 350 p.
198. Wang Shuhua. The Art of the Han Dynasty: From the Founding to the End. New Haren: Yale University Press, 2015. 360 p.

199. Wang Y. *Modern Art for a Modern China: The Chinese Intellectual Debate, 1900–1930*. London, UK; New York, NY, USA: Routledge, 2020. 202 p.
200. Wang Y., Khynevych R. V. The Historical Evolution and Innovative Design of Qiang Costumes. *Art and design*. 2024. №1(25). C. 46–55.
201. Wang Zheng. *Women in the Chinese Enlightenment: Oral and Textual Histories*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1999. 417 p.
202. Wang Chun. *Globalization and the Transformation of Chinese Contemporary Art*. Beijing: Beijing University Press, 2019. 234 p.
203. Warburg Aby M. *Ausgewählte Schriften* / ed. by D. Wuttke. Baden-Baden: Koerner Verlag, 1992. p. 585–597.
204. Watson W. *Art of Dynastic China*. New York: Harry N. Abrams, 1974. 634 p.
205. Watson W. *The Arts of China, 900–1620*. New Haven: Yale University Press, 2003. 300 p.
206. Watson W., Chuimei Ho. *The Arts of China After 1620*. New Haven: Yale University Press, 2007. 320 p.
207. Wei Zhang. *Art and Revolution: Chinese Painting in the Cultural Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2012. 320 p.
208. *Art, Science, and Cultural Understanding* / ed by B. Wilson, B. Hawkins, S. Sim. London, UK; New York, NY, USA: Routledge, 2014. 266 p.
209. Wilson S. *Art and Technology: The Practice and Influence of Art and Technology in the Twentieth Century*. London: Thames & Hudson, 2000. 320 p.
210. Wu Hung. *Chinese Art in 1980s: The Impact of the New Wave*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 320 p.
211. Xu Bing. *Art and Revolution: Chinese Painting in the Republican Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 312 p.
212. Xu Bing. *Chinese Contemporary Art: The Influence of Economic Reforms*. Chicago: University of Chicago Press, 2017. 310 p.
213. Xu Bing. *Modern Chinese Art: The Impact of the May Fourth Movement*. New Haven: Yale University Press, 2008. 320 p.

214. Xu Bing. Visual Politics of Socialist Realism in China. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017. 350 p.
215. Yang Xue. Art and Culture of the Warring States Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 284 p.
216. Yang Xue. Han Dynasty Art and Cultural Integration. Beijing: Beijing Arts and Crafts Press, 2014. 340 p.
217. Yang Xue. Song Dynasty Art: Cultural and Historical Perspectives. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2015. 340 p.
218. Zhang Wei. Aesthetics of Revolution: Art and Ideology in the May Fourth Movement. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 270 p.
219. Zhang Wei. Deng Xiaoping and Transformation of Chinese Art: The Reform Era and Its Impact. Berkeley: University of California Press, 2011. 320 p.
220. Zhang Wei. Han Art and Archaeology: A Study of Han Dynasty Sculpture and Painting. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 300 p.
221. Zhang Wei. Song Dynasty Sculpture and Artistic Development. Beijing: China International Press, 2014. 308 p.
222. Zhang Weidong. Art of the Warring States Period: A Study of Chinese Art. Beijing: China International Press, 2011. 340 p.

Література китайською мовою:

223. 韦启美. 关于新写实主义油画—看张路江作品想到的. *美术研究*. 1994. № 4. 页. 48—49. [Вей Цімей. Про новий реалістичний олійний живопис – думки після перегляду робіт Чжана Луцзяна. *Дослідження образотворчого мистецтва*. 1994. № 4. С. 48—49].
224. 王宗英 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社, 2009. 225 页 [Ван Цзуньїн. Історія китайського живопису. Нанкін: Вид-во Південно-Східного ун-ту, 2009. 225 с.].

225. 魏建明. 困境与突围—关于现代中国画的回顾与思考. 戏剧之家. 2016. № 24. 页. 188. [Вей Цзяньмін. Дилема і прорив – Огляд і роздуми про сучасний китайський живопис. *Будинок драми*. 2016. № 24. С. 188].
226. 王宇清. 旗袍里的思想史. 北京：中国青年出版社, 2003. 160 页.[Ван Юйцін. Історія думки щодо чонсам. Пекін: Вид-во китайської молоді, 2003. 160 с.].
227. 王跃龙. 魔幻的戏剧象征—刘溢绘画作品. *丰富多彩的*. 2014. №3. 页. 225–227. [Ван Юелун. Чарівні драматичні символи – картини Лю І. *Барвистий*. 2014. № 3. С. 225–227].
228. 高明祿。中國現代美術史，1985–1986。上海：上海人民出版社，1991. 731 頁 [Гао Мінлу. Історія китайського сучасного образотворчого мистецтва, 1985–1986. Шанхай, 1991. 731 с.].
229. 高明祿。中國前衛藝術。南京：江蘇美術出版社，1997. 296 頁 [Гао Мінлу. Китайське авангардне мистецтво. Нанкін: Вид-во Цзянсуського образотворчого мистецтва, 1997. 296 с.].
230. 高明祿。分離的方法，分離的現代性.上海，2005. 644 頁 [Гао Мінлу. Відокремлені методи, відокремлена сучасність. Шанхай, 2005. 644 с.].
231. 高明祿。牆是中國當代藝術的歷史和邊界。北京：中国人民大学出版社，2006. 344 頁 [Гао Мінлу. Стіна: історія та межі китайського сучасного мистецтва. Пекін: Вид-во Китайського ун-ту Женьмін, 2006. 344 с.].
232. 葛兆光。《道教与中国文化》。上海人民出版社、1987年。[Ге Чжаогуан. Даосизм та китайська культура. Шанхай: Шанхайське народне вид-во, 1987.].
233. 郭伟华. 学郎世宁古画技法揭秘. 天津：天津人民美术出版社. 2005. 18 页 [Го Вейхуа. Упізнайте таємні давніх технік живопису Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво, 2005. 18с.].
234. 顾丞峰. 观念性介入, 当代绘画的新课题—从张晓刚, 石冲作品谈起. 批

评的时代. 2003. 体积 3. 丙77-99 [Гу Ченфен. Концептуальне втручання, нова тема в сучасному живописі: починаючи з робіт Чжан Сяогана та Ши Чонга. *Епоха критики* / за ред. Фанчжоу Цзя. 2003. Т. 3. С 77-99.].

235. 戴伯倫。《民族服飾》。中國“三峽三峽”出版社、2007年。400页 [Дай Болун. Національний костюм та декор. Пекін: Три ущелини Китаю, 2007. 400 с.]

236. 戴锦华. 性別中國 臺北：麥田出版:城邦文化, 2006. 198 頁 [Дай Цзіньхуа. Гендер у Китаї. Тайбей: Maitian: City Press, 2006. 198 с.].

237. 杜爾維。《研究儒家、佛教和道家的信仰》。台灣學聖書局、1978 年 [Далві Дж. Дослідження конфуціанства, буддизму та даосизму. Тайвань: книгарня «Сюешен», 1978.]

238. 《道教與中國文化: 隱世世界》。北京、2005年 [Даосизм і китайська культура: Світ сокровеного. Пекін, 2005.].

239. 道子。後現代主義的藝術體系。重慶, 2001. 644 頁 [Дао Цзи. Системи мистецтва постмодернізму. Чунцін, 2001. 644 с.].

240. 论绘画中的语言状态. 美术研究, 丁一林. 1988. 4, 40-43頁 [Дін Ілін. Про статус художньої мови в живописі. *Дослідження образотворчого мистецтва*. 1988. № 4. С. 40-43.].

241. 丁宁。《象征-图像学方法》。北京, 2022 年。-310 页。 [Дін Нін. Символіко-іконографічний підхід. Пекін, 2022. 310 с.]

242. 敦煌研究院 编著. 《中国石窟：敦煌莫高窟•第四卷》. 北京：文物出版社, 2023. 241 页 [Китайські гроти: Дуньхуанські гроти Могао / акад. Дуньхуан. Пекін: Культурні реліквії, 2023.Т.4. 241 с.].

243. 嚴家武。《早期藝術史》。北京、1978 年 [Іень Цзя У. Історія раннього мистецтва. Пекін, 1978.].

244. 尹丽杰. 中国传统绘画的表现形式与审美特征. 群文天地 : 下半月, 2011, 11, 页 105-105 [Інь Ліцзе. Форма вираження та естетичні характеристики традиційного китайського живопису. Цюньвень Тяньді. Друга половина місяця. 2011. №11. С. 105-105.].
245. 郎世宁绘. 宫廷画师郎世宁. 天津 : 天津人民美术出版社. 2008. 133 页 [Кастільйоне Джузеппе. Придворний художник -- Джузеппе Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво, 2008. 133 с.].
246. 礼记. (全 2 册•中华经典名著全本全注全译). 北京: 中华书局, 2017.- 1268 页 [Книга обрядів: у 2 т. Пекін: Книжкова компанія Чжунхуа, 2017. 1268 с.].
247. 明代抄本. 扬州 : 瓜林书社, / 扬州瓜林古籍印刷社, 2007年. 5卷 [Кодекс династії Мін. Янчжоу: у 5 т. Янчжоу: Гуалін, 2007.].
248. 李宽. 中西绘画中线条的运用和比较. 东方艺术, 2009. (S2), 页 92-94 [Лі Куан. Використання та порівняння ліній у китайському та західному живописі. Східне мистецтво. 2009. № 2. С.92-94.].
249. 林木. 中国油画的有益探索. 中国西部, (1995) (4), 页 16-18. [Лінь Му. Корисне дослідження китайського олійного живопису. 1995. Західний Китай. 1995. № 4, С.16-18.].
250. 李小江. 女性/性别的学术问题. 济南 / 北京 : 山東人民出版社, 2005. 232 页 [Лі Сяоцзян. Академічні питання жінок та гендеру. Цзінань;Пекін: Шаньдунське народне вид-во, 2005. 232 с.].
251. 李超 中国现代油画史 上海 : 上海书画出版社, 2007. 392 页 [Лі Чао. Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське вид-во живопису і каліграфії, 2007. 392 с.].

252. 中国当代艺术与装饰变革]. 北京: 人民美术出版社. 2019.-2020 年.[Сучасне китайське мистецтво та декоративна трансформація. Пекін: Renmin Meishu Chubanshe, 2019. 220 с.]
253. 李非、徐悲鸿、林风眠、刘海粟. 20 世纪初油画民族化研究. 2012. 安阳工学院学报 第 11 期(1): 84-86 页. [Лі Фей. Сюй Бейхун, Лін Фенмянь Лю Хайсу. Дослідження націоналізації олійного живопису на початку 20 ст. 2012. Журнал Аньянського технологічного інституту № 11(1). С. 84-86.].
254. 鲁虹. 《中国当代艺术史（1978—2008）》 — 石家庄: 河北美术出版社, 2014. 419 页.[Лу Хун. Історія сучасного китайського мистецтва (1978-2008). Шицзячжуан: Вид-во образотворчих мистецтв Хебея, 2014. 419 с.]
255. 刘栋. 论印象派画家的绘画风格. 天水师范学院学报. 2003. № 23(3). 页. 109–110. [Лю Дун. Про стиль живопису художників-імпресіоністів. Журнал педагогічного університету Тяньшуй. 2003. Т.23, № 3. С. 109–110.].
256. 刘溢. 司徒勇六胖子油画技法. 人民美术出版社. 2012. 162 页. [Лю І. Техніка олійного живопису Situ Yongliu. Народне вид-во образотворчих мистецтв. 2012. 162 с.].
257. 鲁虹. 新世纪以来的中国当代油画. 画刊. 2011. № 6. 页. 27–29. [Лу Хун. Сучасний олійний живопис з часів Нового століття. Ілюстрований журнал. 2011. № 6. С. 27–29].
258. 路瑶. 探析光在现代中国画中的运用. 美术教育研究. 2013. № 14. 页. 18–21. [Лу Яо. Вивчення застосування світла в сучасному китайському живописі. Дослідження мистецької освіти. 2013. № 14. С. 18–21].
259. 刘曦林. 中国画的传统与现代. 文艺评论, (2008). (1), 页 81-86 [Лю Сілін. Традиційний і сучасний китайський живопис. Огляд літератури та мистецтва. 2008. № 1. С. 81-86.].

260. 劉淳. 中國油畫史 . 北京青年 版社, 2016. 544 页 [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с.]
261. 廖雯. 女性艺术 – 女性主义作为方式 (Women's Art — Feminism as a Mode). 长春: 吉林美术出版社, 1999. 169 页 [Ляо Вень. Жіноче мистецтво – фемінізм як спосіб. Чанчунь: Вид-во образотворчих мистецтв Цзіліня, 1999. 169 с.].
262. 孟立丛. 浅谈绘画中的线条. 开封大学学报, (2003). 17(4), 页 65-67 [Мен Ліконг. Розмова про лінії в живописі. *Журнал університету Кайфен*. 2003. Т.17, № 4. С. 65-67.].
263. 陕西历史博物馆 编: 罗文利 / 成建正. 中国古代壁画: 唐代 (陕西历史博物馆藏) 南宁: 广西美术出版社, 2017. 全三册. 651 页 [Стародавні китайські фрески: династія Тан (Колекція Музею історії Шеньсі) / Музей історії Шеньсі; під ред. Луо Веньлі, Чен Цзяньчжен: у 3 т. Наньїн: Вид-во образотворчих мистецтв Гуансі, 2017. 651 с.]
264. 聂崇正. 郎世宁全集 1688-1766 上卷. 天津: 天津人民美术出版社. 2015. 240 页. [Не Чунчжен. Повне зібрання творів Кастільйоне (1688-1766). Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво, 2015. Т.1. 240 с.]
265. 聂崇正. 中国巨匠美术丛书— 郎世宁. 北京: 文物出版社. 1998. 33 页 [Не Чунчжен. Серія китайських майстрів мистецтва – Джузеппе Кастільйоне. Пекін: Вид-во культурних реліквій, 1998. 33с.].
266. 聂崇正. 中国名画家全集——郎世宁. 石家庄: 河北教育出版社, 2006. 185 页 [Не Чунчжен. Повне зібрання творів видатних китайських художників. Кастільйоне. Шицзячжуан: Освітня Преса Хебея, 2006. 185с.].

267. 潘天寿《中国绘画史》苏州市：古吴轩出版社 2022 年, 496 页 [Пань Тяньшоу. Історія китайського живопису. Сучжоу: Гувусюань, 2022. 496 с.].
268. 周礼. 中华书局, 北京, 2022, 1108 页 [Обряди Чжоу. Пекін : Книжкова компанія «Чжунхуа», 2022. 1108 с.].
269. 彭彤. 全球化与中国图像. 四川美术出版社. 2005 [Пен Цзунь. Глобалізація та китайські образи. Ченду: Вид-во Sichuan Fine Arts Publishing House, 2005.].
270. 翁鑫. 新疆佛教藝術：繪畫研究。新疆：新疆藝術繪畫攝影出版社、1979 年 [Синь Вен. Буддійське мистецтво Сіньцзяна: дослідження живопису. Вид-во художнього живопису та фотографії СУАР, 1979.].
271. 谢赫. 古画品录, 中华书局, 1985 [Се Хе. Каталог стародавніх картин. Пекін: Вид-во Zhonghua Book Company, 1985.].
272. 孙机. 汉代物质文化资料图说. 北京：文物出版社, 1991. 520 页. [Сунь Цзі. Матеріальна культура династії Хань: ілюстрований каталог. Пекін: Видавництво Венью, 1991. 520 с.]
273. 薛嘉慧. 论述现实主义与新现实主义油画的异. *报刊荟萃*. 2018. № 3. 页 .190–194. [Сюе Цзяхуей. Обговорення відмінностей між реалізмом і неореалізмом олійного живопису. *Колекція газет*. 2018. № 3. С. 190–194]. 《红楼梦》(校注本) 曹雪芹 中华书局, 北京, 2017. 1026 页. [Цао Сюецінь. Сон Червоної кімнати. Пекін: Чжунхуа, 2017. 1026 с.].
274. 徐健. 中国绘画史. 年份：年。浙江。浙江人民美术出版社。2018. 页数不详. [Сюй Цзянь. Історія китайського живопису. Народне образотворче мистецтво, 2018.].
275. 《大家谈艺录·吴冠中艺谭·艺术人生》 / 吴冠中著；贾方舟编. 石家庄：北岳文艺出版社，2019-01. 316 页. [У Ганьчжун. Усі говорять про мистецтво: Художні розмови У Гуаньчжуна: Художнє життя / за ред/ Цзя Фанчжоу. Шицзячжуан: Вид-во літератури та мистецтва Бейюе , 2019. 316 с.]

276. 海娟程, & 石英吴. 中国画中红色资源的运用与价值. 教育科学发展, 2022, 4(4). 页 10-12 [Хай Цзюаньчен, Шіші Ву. Використання та значення «червоного символізму» у китайському живописі. *Educational Science Development*. 2022. Т. 4, № 4. С. 10-12.].
277. 黄海燕. 后现代主义语境中的石忠油画创作. 艺术百家. 2009. 卷. A01 期. 页 249–251. [Хуан Хайян. Творіння олійного живопису Ши Чона в контексті постмодерну. *Мистецька сотня*. 2009. Т. 25. № A01. С. 249–251.].
278. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. 北京, 2014. 404 [Цзоу Юецзін, Цзоу Цзяньлінь. Сто років китайської історії мистецтва. Пекін, 2015. 404 с.].
279. 陈平原, 触摸历史与进入五四. , 北京: 北京大学出版社, 2000-ті. 300 页[Чень Піньюань. Дотик до історії та вступ до руху Четвертого травня. Пекін: Вид-во Пекінського університету, 2000-2001. 300 с.].
280. 陈传席: 《六朝画论研究》。天津: 天津人民美术出版社, 2015 年 8 月。350 页 [Чень Чуаньсі, Дослідження теорії живопису шести династій. Тяньцзінь: Вид-во народних мистецтв Тяньцзіня, 2015. 350 с.].
281. 张金凤. 现代装饰绘画中的理性思维[J]. 艺术研究快报 (Art Research Letters, 2021, 10(4): 93–98. DOI: 10.12677/ar1.2021.104013. 发表日期: 2021-11-23 ; 单位: 南京师范大学泰州学院, 江苏泰州。 [Чжан Цзіньфен. Раціональне мислення в сучасному декоративному живописі. *Art Research Letter*. 2021. Т.10, №4. с. 93–98. DOI: 10.12677/ar1.2021.104013.]
282. 朱其: 对 20 世纪中国画转型的重新认识 [Чжу Ці: Нове розуміння трансформації китайського живопису ХХ століття. Китайський живопис, 2003. 330 с.].
283. 朱其.《中国当代艺术与装饰变革》。北京, 2020-220 页。[Чжу Ці. Сучасне китайське мистецтво та декоративна трансформація. Пекін, 2020. 220 с.]

284. 朱建高, 吴冠中美术教育思想探析, 美术教育研究, 2014, 页 34-
35. [Чжу Цзяньгао. Аналіз думки Ву Гуанчжуна про художню освіту. *Дослідження художньої освіти*. 2014. С.34-35].
285. 俞剑华 (编): 《中国古代画论类编》(第二版)。北京: 人民美术出版社, 2000年。全书约 1347–1357 页 [Класифікована колекція теорій давньокитайського живопису / під ред. Юй Цзяньхуа. 2-ге вид. Пекін: Народне видавництво образотворчих мистецтв, 2000. С.1347–1357.].
286. 袁敏. 我看中国的“超级写实主义”. *美术研究*. 2001. № 2. 页. 47–48. [Юань Мін. Мій погляд на китайський «Суперреалізм». *Дослідження образотворчого мистецтва*. 2001. № 2. С. 47–48.].
287. 薛永年, 蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000 年, 290 页 [Юньнян Сюе, Сінйі Цай. Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цін. Пекін, 2000. 290 с.].
288. 何延品, 中国绘画史, 石家庄: 2005 年, 480 页 [Яньпін Хей. Історія китайського живопису. Шіцзяцзуань, 2005. 480 с.].

Електронні ресурси:

289. Ван Чонг. Методологічні підходи до осмислення репрезентативних стратегій в станковому живописі Китаю. *Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик*: колективна монографія / за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків: Видав. центр ХДАДМ, 2024. С. 102-125. URL: <https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1.pdf>
290. Горбатенко Л.П. Принципи побудови асоціативно-образних колірних композицій. *АРТ-платформа*. 2020. Т1, № 1. С. 238-248. URL: <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/18> (дата звернення 11.02.2025).

291. Горбатенко Л.П. Музика кольору. *АРТ-платформа*. 2022. Т.5, № 1. С.190-202. URL: <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/99/82> (дата звернення 11.02.2025).
292. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта і мистецтвознавство в Україні середини XIX - середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів: ЛНАМ, 2022. 548с. URL: https://manusbook.com/9096_Shmagalo_Art_Education/10/index.html (дата звернення 03.09.2025).
293. Репрезентація. URL: <https://www.google.com/search?> (дата звернення 11.02.2025).
294. Цао Гуан Юй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39-40. С.164-185. URL: <http://surl.li/hrspce> (дата звернення 11.02.2025).
295. Gao M. The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art. New York: Albright-Knox Art Gallery, 2005. URL: https://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-02/21/content_418099.htm (дата звернення 11.02.2025).
296. Duan L. Modern Chinese Art: Narrativizing Western Influence and Chinese Response in the Modern Era. *ACADEMIA*. URL: https://www.academia.edu/41026019/Modern_Chinese_Art_Narrativizing_Weste (дата звернення 10.02.2025).
297. Ming Lin. Chinese modernist painter Chun Dies at 93. *Artasiapacific*. URL: <http://www.artasiapacific.com/News/ChineseModernistPainterChuTehChunDiesAt94>
298. Shmagalo R., Xian H. The Art of the Mask and Make-Up in the Traditions of the East and West: Artistic Features, Stylistics, Interrelationship. *Herança*. 2024. Vol.7, №1. P. 100–112. DOI: <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.789> URL:

<https://revistaheranca.com/index.php/heranca/article/view/789> (дата звернення 11.02.2025).

299. 王朝闻,薛永年,蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000, 588 页 [Ван Чаовень, Сюе Юннйнь, Цай Сінйї. Історія китайського образотворчого мистецтва. Династія Цин. Шаньдун: Цілу, 2000. 588 с.] URL: <https://m.fx361.cc/news/2019/0617/18337620.html> (дата звернення 11.02.2025).

300. 殷双喜. 从现代到当代：全球文化视野中的中国当代水墨[EB/OL]. 中国国家画院网 · 2018-03-13. [Інь Шуансі. Від модерну до сучасності: сучасний китайський живопис тушшю в глобальній культурній перспективі [EB/OL]. Вебсайт Китайської національної академії живопису. URL: [画理论家](http://www.hanspub.org)] pdf.hanspub.org (дата звернення 11.02.2025).

301. Се Хе – перший теоретик живопису. *Китайська мережа каліграфії та живопису*. URL: <http://www.zhshw.com/lidai/nanbei/xiehe/> (дата звернення 11.02.2025).

302. 马增鸿. 新时期中国现实主义油画的基本品格. 南京：江苏美术出版社. 2006. [Ма Цзенхун. Основні характеристики китайського реалістичного олійного живопису нової епохи. Нанкін: вид-во Jiangsu Fine Arts, 2006.] URL: <https://collection.sina.com.cn/yhds/20140106/0916139249.shtml> (дата звернення 11.02.2025).

303. 中国花鸟画的简单构图法 [Простий метод композиції китайського живопису квітів та птахів. *Особиста бібліотека*.] URL: <http://surl.li/skqqad> (дата звернення 11.02.2025).

304. 郎世宁最经典的百幅作品 [Сто класичних творів Кастільоне]. URL: <http://surl.li/tktrym> (дата звернення 20.03.2025).

305. **国画技法】重彩 古画临摹技法** [Техніки китайського традиційного живопису. Техніки копіювання давніх картин із квітами.] URL: <http://surl.li/jmzaxx> (дата звернення 25.03.2025).
306. **吴树敬单位: 略谈传统插花对意境美的阐释** [У Шуцзін. Коротка доповідь про інтерпретацію традиційної квіткової композиції та про красу художньої концепції.]. URL: <http://surl.li/qpzlkd> (дата звернення 24.03.2025).
307. **戚明. 清供图与静物画有相似之处, 文化内涵却有明显差异** [Ци Мин. Між картинами династії Цин та натюрмортами є схожість, але є очевидні відмінності у культурних конотаціях. *Sina*.]. URL: <http://surl.li/fmrcrw> (дата звернення 24.03.2025).
308. **程波涛《岁朝图》的民俗文化意蕴探微** [Чен Ботао. Дослідження народно-культурного значення «Портрету Суй Чао». *China Folklore Network*.] URL: <https://chinafolklore.org/web/index.php?Page=2&NewsID=155> (дата звернення 24.03.2025).
309. **朱其. 对 20 世纪中国画转型的重新认识. 画刊, 2014, (1), 42-45** [Чжу Ці. Нове розуміння трансформації китайського живопису в XX столітті. Малюнок. *Pictorial Magazine*. 2014. №1, С. 42-45.]. URL: <http://surl.li/rfkipfe> (дата звернення 24.03.2025).
310. **Xin_Zhui. Wikipedia.** URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Xin_Zhui (дата звернення 24.03.2025).
311. **Пань Юйлян. Wikipedia.** URL: [wikipedia.org/wiki/Пань_Юйлян](https://uk.wikipedia.org/wiki/Пань_Юйлян) (дата звернення 24.03.2025).
312. **Цим усипальницям не менше 1800 років.** URL: plus2.ua/ (дата звернення 14.03.2025).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Іл.1. Городище культури Баньпо, близько 4800-4300 до н.е., яка розвивалась у Сіані, Шеньсі.

Іл. 2. Судина з орнаментами. Глина. Культура Баньпо, близько 4800-4300 до н.е., Музей культури Баньпо, Сіані, Шеньсі.

Іл. 3. Маска чудовиська таоте. Бронза Доба династії Шан, місце зберігання: приватна колекція.

Іл.4. Будівля Музею Шаньдуна (Цзінань).

Іл. 5. Трипод. Бронза, розміри невідомі, доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).

Іл.6. Трипод. Бронза, розміри невідомі, доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).

Іл.7. Ритуальна чаша, розміри невідомі, доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).

Іл.8. Варіація маски чудовиська тао-те. Бронза Доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).

Іл.9. Тетрапод. Бронза Доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).

Іл. 10. Тетрапод. Короб для жертвовного зерна Бронза Доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).

Іл.11. Горщик. Бронза зі сріблом. Розмір: невідомий, приблизно династія Шан.

Іл. 12. Посудина гу (觚) для вина. Бронза. Розмір: невідомий, приблизно, пізня Шан, Музей провінції Хенань.

Іл. 13. Білий горщик з геометричним орнаментом. Кераміка, династія Шан (1600—1100 рр. до н.е.)

Іл. 14. Могила Чжан Хуая, померлого II. до н. (доба правління династії Західна Хань.

Іл. 15. Розписаний орнаментами ритуальний посуд гробниці, датований добою правління династії Хань.

Іл. 16. Фрагменти орнаментальних розписів гробниці, датовані добою правління династії Хань.

Іл.17. Лакована труна леді Сінь Чжуй з гробниці (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хенань).

Іл.18. Фрагмент настінного розпису в гробниці Дахутін епохи Хань, що зображує двох жінок. 25-220 рр. н. е. Чженчжоу, провінція Хенань.

Іл.19. Настінний розпис в печері печерах Могао, IV-XIV ст., Дуньхуан , провінція Ганьсу.

Іл.20. Фрагмент настінного розпису в печері печерах Могао, IV-XIV ст., Дуньхуан , провінція Ганьсу.

Іл.21. Автор невідомий. Фрагмент настінного розпису гробниці Сюй Сяньсюя в Північній Ці, штукатурка та мінеральні фарби, 550–577 рр н.е.

Іл.22. Керамічна чаша у техніці «тан сань-цай» зі свинцевим глазуруванням, династія Тан, Китай, VIII ст. н. е.

Іл. 23. Металева судина з «інтелектуальним» зображенням доби правління династії Сун (960–1279).

Іл. 24 Фань Куань. Подорожні серед гір та потоків. Папір, туш, розмір 206,3x103,3 см., період правління династії Сун, Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 25. Фань Куань. Холодний ліс на засніженій рівнині. Папір, туш, період правління династії Сун. Міський музей, Тяньцзінь.

Іл. 26. Го Сі. Кам'яниста рівнина та далекий обрій. Папір, туш. XI ст., доба правління династії Сун. Музей Гугун. Пекін.

Іл. 27. Дун Юань. Річковий краєвид. Папір, туш, X ст., період правління династії Сун. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 28. Цзюйжань. Пошуки Дао в осінніх горах. Папір, туш, X ст., період правління династії Сун. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 29. Цзюйжань. Далекий ліс у горах. Папір, туш, X ст., період правління династії Сун. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл.30. Мі Фу Гори та сосни навесні. Папір, туш, XI–XII ст.. Національний

палацовий музей, Тайбей.

Іл.31. Мі Южень. Сувій. Гори в хмарах. Папір, чорнило, розмір: 27,6 см × 57 см, Південна династія Сун (1127–1279). Метрополітен-музей, Нью-Йорк.

Іл.32. Хуан Цюань. Малюнки птахів, комах та черепах. Папір, туш, X ст., період правління династії ранньої Сун. Національний палацовий музей, Пекін.

Іл. 33. Сюй Сі. Ескіз. Метелик та квіти гліцинії. Папір, туш. близько 970 р. Приватна колекція.

Іл. 34. Імператор Хуэй-цзун. Сувій на шовку. Орел на сухій сосні. шовку. Шовк, мінеральні фарби, туш, близько 1108–1118 рр. Музей провінції Ляонін, Шеньян

Іл. 35. Ма Юань. Весною на гірській стежці («Прогулянка навесні»). Шовк, туш, мінеральні фарби, розмір: приблизно 27,4×43,1 см., кінець XII - початок XIII ст., правління династії Південної Сун. Метрополітен-музей, Нью - Йорк, колекція Д. Л. Уорнера.

Іл. 36. Чжан Цзедуань. Фрагмент оригінального сувою. Свято Цинмін на річці (По річці під час фестивалю Цинмін). Шовк, туш, розмір: 24,8 x 528 см., початок XII ст. Національний палацовий музей, Пекін.

Іл. 37. Няньхуа. Жінка з коропом. Доброзичливе побажання достатку на Новий рік. Ксилографія, папір туш., початок XII ст. Приватна колекція.

Іл.38. Зразок китайської «синьої та білої» порцеляни, приблизно початок XVII ст. Приватна колекція.

Іл.39. Чжао Менфу. Одуд на бамбуку. Шовк, мінеральні та рослинні фарби, розмір: 25,4 × 36,2 см., між 1254 – 1322 рр. Національний палацовий музей, Пекін.

Іл. 40. Гонг Кай. Сувій. Виснажений кінь. Папір, індійська туш, розмір: 30,8×57,4 см., кінець XIII ст. Муніципальний музей образотворчих мистецтв, Осака.

Іл. 41. Зразки декоративних порцелянових виробів доби правління династії Мін (1368- 1644).

Іл. 42. Лінь Лян. Сувій. Орли восени. Шовк, туш, фарби, розмір: 199,5 ×

104,8 см., династія Мін, середина XV ст. Національний палацовий музей, Пекін.

Іл. 43. Шень Чжоу. Сувій. Висока гора Лу. Папір, туш, розмір: 197,5×105,6 см., 1467 р., династія Мін. Національний музей Тайваню.

Іл. 44. Вень Чженмин. Сувій. Зимові дерева. Папір, туш, розмір: 143 × 53 см., династія Мін. Музей Шанхая.

Іл.45. Цю Ін. Сувій. Криті соломою будиночки у селищі квітучого персика. Шовк, туш, фарби, розмір: близько 30 × 100 см., династія Мін, перша половина XVI в. Національний палацовий музей, Пекін.

Іл.46. Тан Ін. Сувій. Рибалка на осінній річці. Папір, туш, мінеральні фарби, розмір: 88 × 30 см., династія Мін, початок XVI ст. Національний палацовий музей, Пекін.

Іл.47-48. Цзян Тінсі. Серія декоративних сувоїв. Фрагменти. Картини квітів та птахів. Шовк, туш, мінеральні фарби, розмір: в середньому кожна вертикальна композиція має формат близько 180 × 95 см. Більшість сувоїв: Національний палацовий музей, Пекін.

Іл.49. Джузеппе Кастільйоне (Лан Шинін). Серія сувоїв. Фрагмент. Десять коней. Шовк, туш та мінеральні фарби, розміри: кожен сувій близько 235 × 183 см., бл. 1728, епоха Юнчжена - ранній Цяньлун. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл.50. Джузеппе Кастільйоне (Лан Шинін). Серія сувоїв. Фрагмент. Десять благородних собак. Шовк, туш та мінеральні фарби, розміри: кожен сувій близько 94×59 см., бл. 1740–1743 рр., епоха Цяньлуна. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 51. Юнь Шоупин. Сувій. Захід сонця уздовж Квіткової набережної. Шовк, туш та мінеральні фарби, розміри: 144,0 × 74,0 см, друга половина XVII ст., династія Цін (орієнтовно 1670-1680-ті рр.). Національний музей Кіото.

Іл. 52. Декоративне експортне віяло доби правління Цин. Шовк, мінеральні фарби, вишивка. Приватна колекція.

Іл. 53. Декоративне експортне віяло доби правління Цин. Шовк, мінеральні фарби, вишивка. Приватна колекція.

Іл. 54. Декоративні зображення дракона. Шовк, туш та мінеральні фарби, приблизно династія Цин. Приватна колекція.

Іл. 55. Сучасна інтерпретація декоративних зображень «Чотири символи». Це космологічні істоти, що уособлюють чотири сторони світу, чотири пори року і пов'язані з вченням про Ін-Ян та П'ять стихій. Приватна колекція.

Іл. 56. Боги Китаю. Гравюра, передрукована [Атанасіусом Кірхером](#), 1667 р.

Іл. 57. Лі Унг Бін. Пангу. Фрагмент. Ксилографія, туш, 1914. Приватна колекція, Шанхай.

Іл. 58. Ньюйва та Фусі. Настінний розпис. Фрагменти. Штукатурка, мінеральні фарби., приблизно XVIII ст.

Іл. 59. Великий цар Юй. Сучасні інтерпретації в декоративних зображеннях. XX-XXI ст. Приватні колекції.

Іл. 60. Хоу І. Сучасна інтерпретація в декоративних зображеннях. XX-XXI ст. Приватна колекція.

Іл. 61. Лі Лорі. Рельєф Цанцзе. Бронза, 1939 р. Будівля Бібліотеки Конгресу імені Джона Адамса, Вашингтон.

Іл. 62. Шень Нун. Оцифрована копія настінного розпису, доба Хань.

Іл. 63. Жень Бонянь. Сувій. Птах на кленовій гілці, повитій берунком. Шовк, туш, мінеральні фарби. 1850. Художній музей Уолтерса, Балтимор, Меріленд.

Іл. 65. Лінь Фенмянь. Серія «Квіти». Гладіолуси. Папір, туш, акварель, розмір: 68 × 68 см., 1960. Приватна колекція.

Іл. 66. Гуань Лян. Сувій. Король мавп. Папір, кольорова туш, розмір: 60.9 × 42 см, перша пол. XX ст. Приватна колекція.

Іл. 67. Гуань Лян. Сувій. Фрагмент. Сцена з Пекінської опери. Папір, кольорова туш, розмір: 32.8 × 33.7 см.; сувій 157.5 × 55.6 см., XX ст. Художня галерея Нового Південного Уельсу, Сідней.

Іл. 68. Ван Таньде. Декоративна картина із серії Digital. Прозорий папір, чорнила, опіки на подвійних шарах паперу сюань, розмір: 54,6 × 72,4 см., 2000-ті рр. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.

Іл. 69. Сюй Чунь. Декоративна картина. Подих чорнила. Папір, туш, гель-

акрил., розмір: 120 × 90 см., 2015. Приватна колекція.

Іл.70. У Гуанчжун. Декоративна картина. Баньянове дерево з птахами. Папір, туш, кольорові фарби, 1989. Британський музей, Лондон.

Іл.71. Ван Люнцзюнь. Таємничий сад. Полотно, олія. 2011–2012. Приватна колекція.

Іл.72. Лі Хуайї. Декоративна картина. Гора Хуан. Папір, туш, розмір: 178,8 × 100 см; 2005, Гарвардський художній музей.

Іл. 73. У Ян. Вісім красунь. Полотно, змішана техніка: цифровий друк, полотно, мінеральні фарби, золота, срібна та мідна фольга, розмір: 200 см × 100 см, 2021.

Іл.74. Підвісна модульна інсталяція – декоративне панно, Електростанція мистецтва (PSA). 2020-ті рр. експозиційний вид музею сучасного мистецтва. Шанхай.

Іл. 75. Декоративна картина. Настінна панель із тканини/вишивки. 2020-ті рр. Трієнале художнього мистецтва, Ханчжоу.

Іл.76. Декоративна картина. Без назви. Випусковий проєкт. Лляний папір, мінеральні фарби. 2020-ті рр. Академія образотворчих мистецтв, Сіань.

Іл.77. Декоративні інсталяції художників та студентів Академії мистецтв та дизайну Цінхуа (AADTHU), 2021 р. Музею Комуністичної партії Китаю, Пекін.

Іл.78. Лян Цюань. Декоративна картина. Один з тих днів для чаю. 2011–2012 рр.

Іл. 79. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії інк-портретів. Папір, чорнила, 2022. Художній музей, Сіань.

Іл. 80. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії інк-портретів. Папір, чорнила, 2022. Художній музей, Сіань.

Іл.81. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії «Портрети та порцеляна». Папір, фарби, в діалозі з новою лінією робіт з порцеляни, 2023–2024. Ашмолеан, Оксфорд.

Іл.82. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії «Портрети та порцеляна». Папір, фарби, в діалозі з новою лінією робіт з порцеляни, 2023–2024. Ашмолеан,

Оксфорд.

Іл.83. Лю І. Декоративна картина. Чжан Айлінг. Полотно, олія, розмір: 60×45 см; 2004. Приватна колекція.

Іл.84. Лю І. Декоративна картина. Катрін Деньов. Полотно, акрил, розмір: 60х45 см; 2012. Приватна колекція.

Іл.85. Лю І. Декоративна картина. Богиня Полотно, олія, розмір: 60х45 см; 2018. Приватна колекція.

Іл.86. Чжан Чженмін. Декоративна картина. Орнамент часу. Полотно, туш, акрил, цифровий друк, розмір: 180 × 240 см., 2020. Музей сучасного мистецтва, Шанхай

Іл.87 .Юй Хун. Декоративна картина. Ми вдвох— Юй Хун та Чжао Бо. Полотно, олія, розмір: 250 см × 300 см, 2007. Центральна академія образотворчих мистецтв.

Іл. 88. Цай Гоцянь. Декоративний проєкт-інсталяція. Одиссея. Папір, порошок, туш, мінеральні пігменти, колаж, монтаж на стіні, розмір: близько 42 метрів завдовжки (20 панелей, кожна приблизно 2,1×2,4 м), 2010. Музей образотворчих мистецтв, Х'юстон, США.

Іл. 89. Цай Гоцянь. Декоративний проєкт- інсталяція. Небесні сходи. Папір, порошок, змінні розміри, 2015.Фукуока, Японія / архів Студія Кай.

Іл.90. Чун Діне. Дракон і Фенікс. Полотно, олійні фарби, розмір: 120 × 120 см., 2015. Художній музей , Сіань.

ДОДАТОК Б
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл.1. Городище культури Баньпо, близько 4800-4300 до н.е., яка розвивалась у Сіані, Шеньсі.



Іл. 2. Судина з орнаментами. Глина. Культура Баньпо, близько 4800-4300 до н.е., Музей культури Баньпо, Сіані, Шеньсі



Іл. 3. Маска чудовиська таоте. Бронза Доба династії Шан, місце зберігання:
приватна колекція



Іл.4. Будівля Музею Шаньдуна (Цзінань).



Іл. 5. Трипод. Бронза, розміри невідомі, доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).



Іл.6. Трипод. Бронза, розміри невідомі, доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).



Іл.7. Ритуальна чаша, розміри невідомі, доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).



Іл.8. Варіація маски чудовиська та-оте. Бронза Доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).



Іл.9. Тетрапод. Бронза Доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).



Іл. 10. Тетрапод. Короб для жертвовного зерна Бронза Доба династії Шан, Музей Шаньдуна (Цзінань).



Ebay Seller ID:Curioshop2018

Іл.11. Горщик. Бронза зі сріблом. Розмір: невідомий, приблизно династія Шан.



Іл. 12. Посудина гу (觚) для вина. Бронза, приблизно, пізня Шан, Музей провінції Хенань.



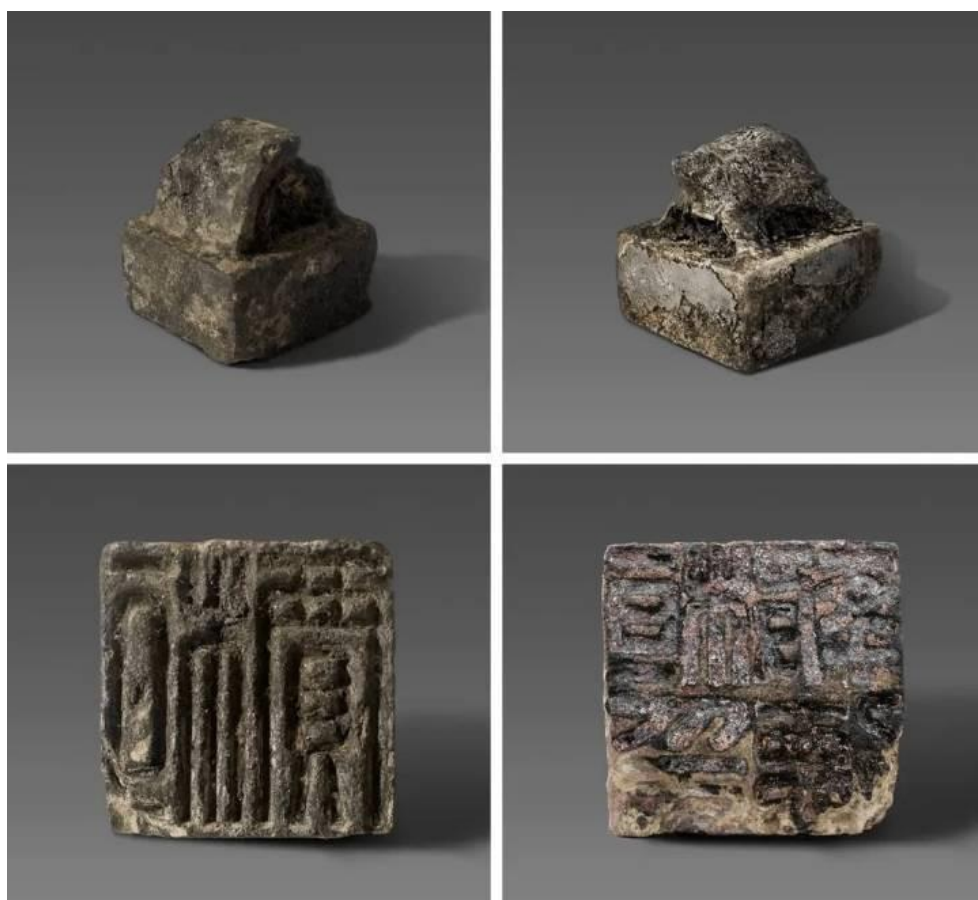
Іл. 13. Білий горщик з геометричним орнаментом. Кераміка, династія Шан (1600—1100 рр. до н.е.).



Іл. 14. Могила Чжан Хуая, померлого II. до н. (доба правління династії Західна Хань).



Іл. 15. Розписаний орнаментами ритуальний посуд гробниці, датований добою правління династії Хань.



Іл. 16. Фрагменти орнаментальних розписів гробниці, датовані добою правління династії Хань.



Іл.17. Лакована труна леді Сінь Чжуй з гробниці (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хенань).



Іл.18. Фрагмент настінного розпису в гробниці Дахутін епохи Хань, що зображує двох жінок. 25-220 рр. н. е. Чженчжоу, провінція Хенань.



Іл.19. Настінний розпис в печері печерах Могао, IV-XIV ст., Дуньхуан, провінція Ганьсу.



Іл.20. Фрагмент настінного розпису в печері печерах Могао, IV-XIV ст., Дуньхуан, провінція Ганьсу.



Іл.21. Автор невідомий. Фрагмент настінного розпису гробниці Сюй Сяньсюя в Північній Ці, штукатурка та мінеральні фарби, 550–577 рр н.е.



Іл.22. Керамічна чаша у техніці «тан сань-цай» зі свинцевим глазуруванням, династія Тан, Китай, VIII ст. н. е.



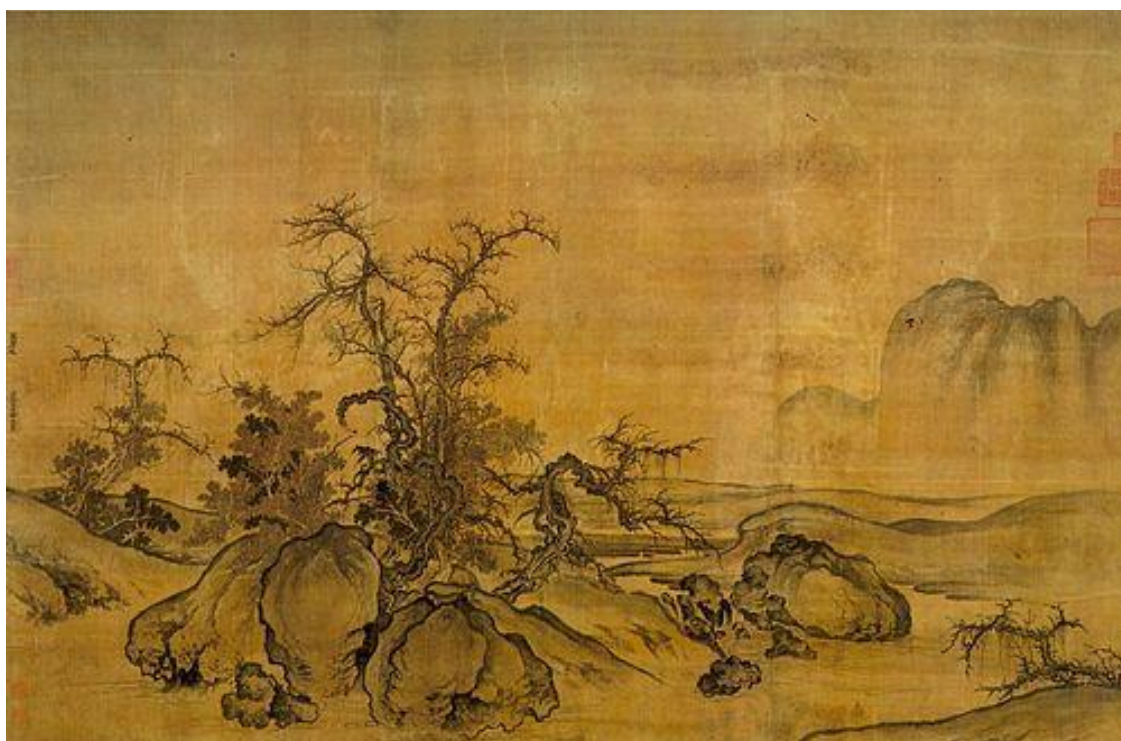
Іл. 23. Металева судина з «інтелектуальним» зображенням доби правління.



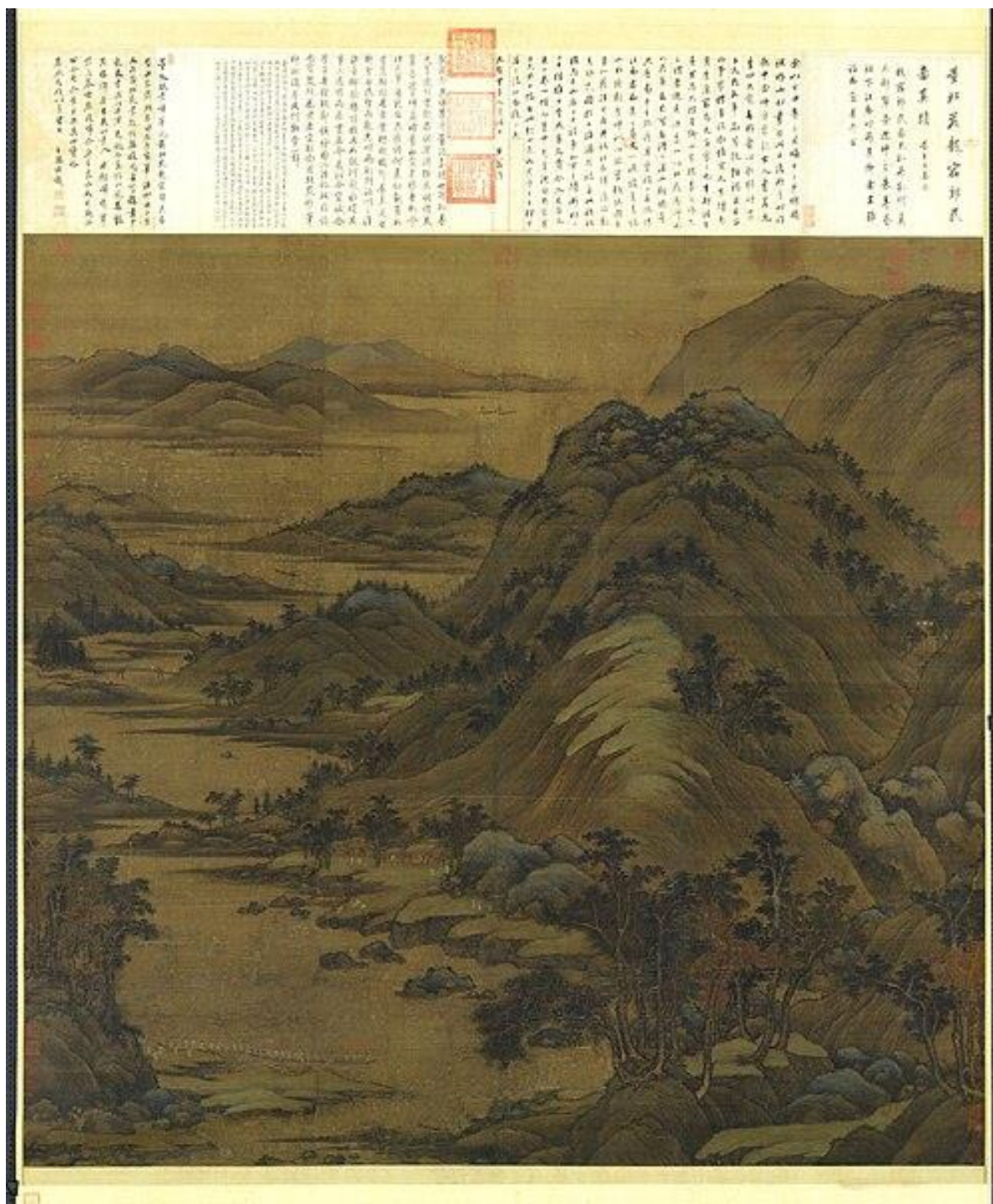
Іл. 24. Фань Куань. Подорожні серед гір та потоків. Папір, туш, розмір 206,3 см х103,3 см., період правління династії Сун. Національний палацовий музей, Тайбей.



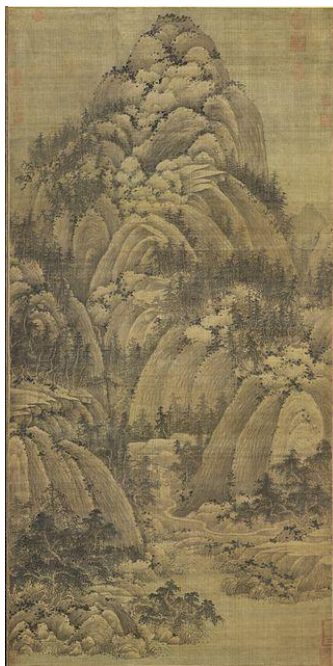
Іл. 25. Фань Куань. Холодний ліс на засніженій рівнині. Папір, туш, період правління династії Сун. Міський музей, Тяньцзінь.



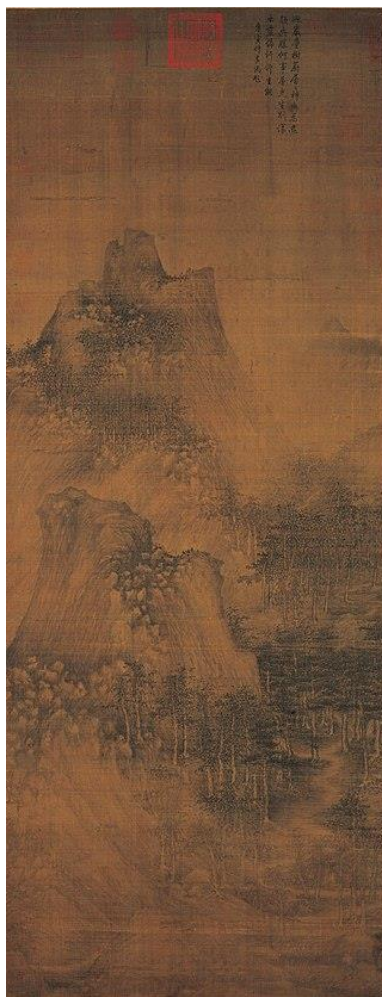
Іл. 26. Го Сі. Кам'яниста рівнина та далекий обрій. Папір, туш. XI ст., доба правління династії Сун. Музей Гугун. Пекін



Іл. 27. Дун Юань. Річковий краєвид. Папір, туш, Х ст., період правління династії Сун. Національний палацовий музей, Тайбей



Іл. 28. Цзюйжань. Пошуки Дао в осінніх горах. Папір, туш, X ст., період правління династії Сун. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 29. Цзюйжань. Далекий ліс у горах. Папір, туш, X ст., період правління династії Сун. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.30. Мі Фу. Гори та сосни навесні. Папір, туш, XI–XII ст. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.31. Мі Южень. Сувій. Гори в хмарах. Папір, чорнило, розмір: 27,6 см × 57 см, Південна династія Сун (1127–1279). Метрополітен-музей, Нью-Йорк.



Іл.32. Хуан Цюань. Малюнки птахів, комах та черепах. Папір, туш, X ст., період правління династії ранньої Сун. Національний палацовий музей, Пекін.



Іл.33. Сюй Сі. Ескіз. Метелик та квіти гліцинії. Папір, туш. близько 970 р.



Іл. 34. Імператор Хуэй-цзун. Сувій на шовку. Орел на сухій сосні. шовку. Шовк, мінеральні фарби, туш, близько 1108–1118 рр. Музей провінції Ляонін, Шеньян.



Іл. 35. Ма Юань. Весною на гірській стежці («Прогулянка навесні»). Шовк, туш, мінеральні фарби, розмір: приблизно 27,4×43,1 см., кінець XII - початок XIII ст., правління династії Південної Сун. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, колекція Д. Л. Уорнера.



Іл. 36. Чжан Цзедуань. Фрагмент оригінального сувою. Свято Цинмін на річці (По річці під час фестивалю Цинмін). Шовк, туш, розмір: 24,8 x 528 см., початок XII ст. Національний палацовий музей, Пекін.



Іл. 37. Няньхуа. Жінка з коропом. Доброзичливе побажання достатку на Новий рік. Ксилографія, папір туш., початок XII ст. Приватна колекція.



Іл.38. Зразок китайської «синьої та білої» порцеляни, приблизно початок XVII ст. Приватна колекція.



Іл.39. Чжао Менфу. Одуд на бамбуку. Шовк, мінеральні та рослинні фарби, розмір: 25,4 × 36,2 см., між 1254 – 1322 рр. Національний палацовий музей, Пекін.



Іл. 40. Гонг Кай. Сувій. Виснажений кінь. Папір, індійська туш, розмір: 30,8×57,4 см., кінець XIII ст. Муніципальний музей образотворчих мистецтв, Осака.



Іл. 41.Зразки декоративних порцелянових виробів доби правління династії Мін (1368 - 1644).



Іл. 42. Лінь Лян. Сувій. Орли восени. Шовк, туш, фарби, розмір: 199,5 × 104,8 см., династія Мін, середина XV ст. Національний палацовий музей, Пекін.



Іл. 43. Шень Чжоу. Сувій. Висока гора Лу. Папір, туш, розмір: 197,5×105,6 см., 1467 р., династія Мін. Національний музей Тайваню.



Іл. 44. Вен Чженмин. Сувій. Зимові дерева. Папір, туш, розмір: 143 × 53 см.,
династія Мін. Музей Шанхая.



Іл.45. Цю Ін. Сувій. Криті соломою будиночки у селищі квітучого персика.
Шовк, туш, фарби, розмір: близько 30 × 100 см., династія Мін, перша половина
XVI в. Національний палацовий музей, Пекін.



Іл.46. Тан Ін. Сувій. Рибалка на осінній річці. Папір, туш, мінеральні фарби, розмір: 88 × 30 см., династія Мін, початок XVI ст. Національний палацовий музей, Пекін.



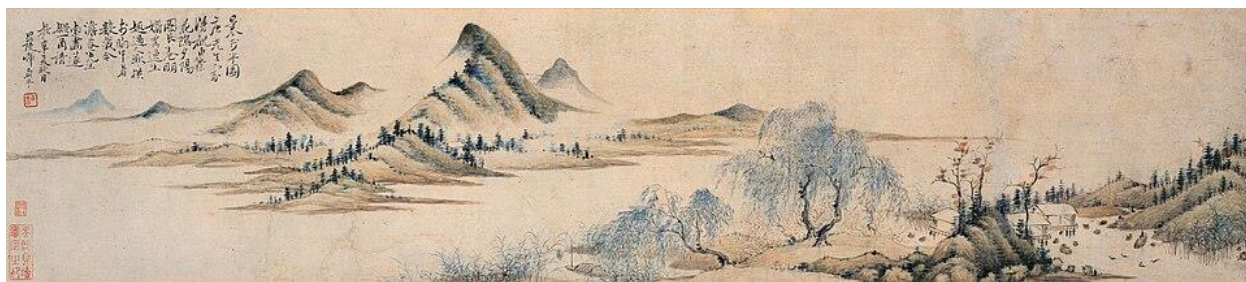
Іл.47-48. Цзян Тінсі. Серія декоративних сувоїв. Фрагменти. Картини квітів та птахів. Шовк, туш, мінеральні фарби, розмір: в середньому кожна вертикальна композиція має формат близько 180 × 95 см. Більшість сувоїв: Національний палацовий музей, Пекін.



Іл.49. Джузеппе Кастільйоне (Лан Шинін). Серія сувоїв. Фрагмент. Десять коней. Шовк, туш та мінеральні фарби, розміри: кожен сувій близько 235 × 183 см., бл. 1728, епоха Юнчжена - ранній Цяньлун. Національний палацовий музей, Тайбей



Іл.50. Джузеппе Кастільйоне (Лан Шинін). Серія сувоїв. Фрагмент. Десять благородних собак. Шовк, туш та мінеральні фарби, розміри: кожен сувій близько 94×59 см., бл. 1740–1743 рр., епоха Цяньлуна. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 51. Юнь Шоупин. Сувій. Захід сонця уздовж Квіткової набережної. Шовк, туш та мінеральні фарби, розміри: 144,0 × 74,0 см, друга половина XVII ст., династія Цін (орієнтовно 1670-1680-ті рр.). Національний музей Кіото.



Іл.52. Няньхуа. Цивільний чиновник – бог дверей. Кольорова ксилографія, розмір: 35,5 x 24 см, 1900-ті рр.



Іл. 53. Декоративне експортне віяло доби правління Цин. Шовк, мінеральні фарби, вишивка. Приватна колекція.



Іл. 54. Декоративні зображення дракона. Шовк, туш та мінеральні фарби, приблизно династія Цин. Приватна колекція.



Іл. 55. Сучасна інтерпретація декоративних зображень «Чотири символи». Це космологічні істоти, що уособлюють чотири сторони світу, чотири пори року і пов'язані з вченням про Ін-Ян та П'ять стихій. Приватна колекція.



Іл. 56. Боги Китаю. Гравюра, передрукована Атанасіусом Кірхером, 1667 р.



Іл. 57. Лі Унг Бін. Пангу. Фрагмент. Ксилографія, туш, 1914. Приватна колекція, Шанхай



Іл. 58. Ньюва та Фусі. Настінний розпис. Фрагменти. Штукатурка, мінеральні фарби., приблизно XVIII ст.



Іл. 59. Великий цар Юй. Сучасні інтерпретації в декоративних зображеннях. XX-XXI ст. Приватні колекції.



Іл. 60. Хоу І. Сучасна інтерпретація в декоративних зображенні. XX-XXI ст. Приватна колекція.



Іл.61. Лі Лорі. Рельєф Цанцзе. Бронза, 1939 р. Будівля Бібліотеки Конгресу імені Джона Адамса, Вашингтон.



Іл.62. Шень Нун. Оцифрована копія настінного розпису, доба Хань.



Іл. 63. Жень Бонянь.Сувій. Птах на кленовій гілці, повитій берунком.Шовк, туш, мінеральні фарби.1850. Художній музей Уолтерса, Балтимор, Меріленд



Іл. 64. Пан Юйлян. Натюрморт. Дошка, олія, розмір: 44,8 × 32,8 см., 1940-ті рр.
Приватна колекція.



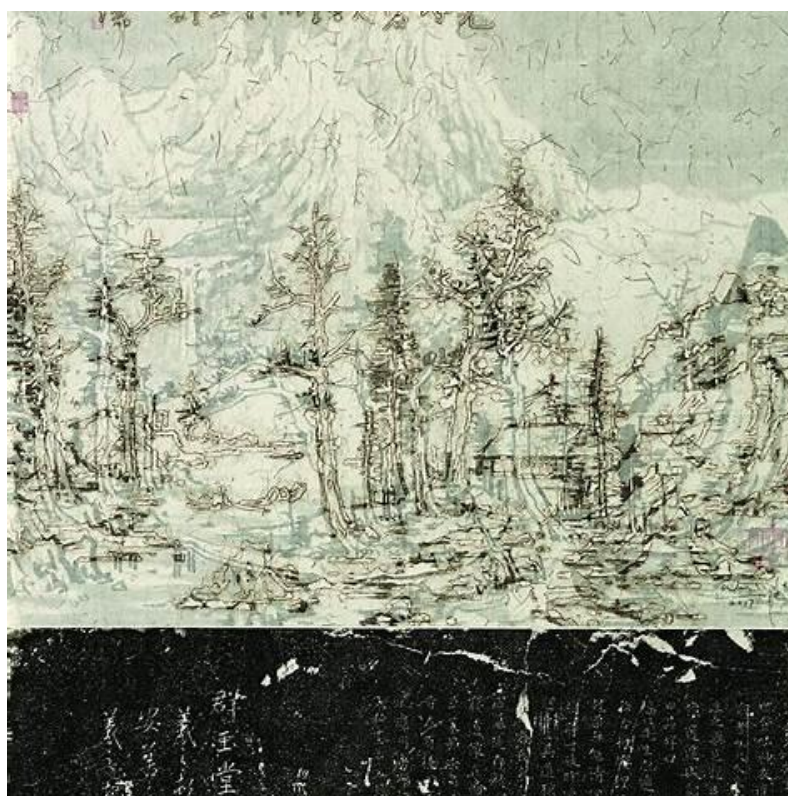
Іл.65.Лінь Фенмянь. Серія «Квіти». Гладіолуси. Папір, туш, акварель, розмір: 68 × 68 см., 1960. Приватна колекція.



Іл.66. Гуань Лян. Сувій. Король мавп. Папір, кольорова туш, розмір: 60.9 × 42 см, перша пол. XX ст. Приватна колекція.



Іл.67. Гуань Лян. Сувій. Фрагмент. Сцена з Пекінської опери. Папір, кольорова туш, розмір: 32.8 × 33.7 см.; сувій 157.5 × 55.6 см., XX ст. Художня галерея Нового Південного Уельсу, Сідней



Іл.68. Ван Таньде. Декоративна картина із серії Digital. Прозорий папір, чорнила, опіки на подвійних шарах паперу сюань, розмір: 54,6 × 72,4 см., 2000-ті рр. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.



Іл.69. Сюй Чунь. Декоративна картина. Подих чорнила. Папір, туш, гель-акрил, розмір: 120 × 90 см., 2015. Приватна колекція.



Іл.70. У Гуанчжун. Декоративна картина. Баньянове дерево з птахами. Папір, туш, кольорові фарби, 1989. Британський музей, Лондон



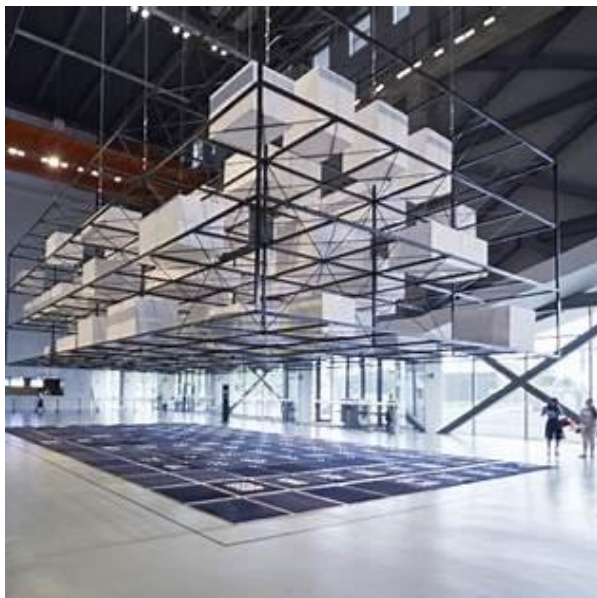
Іл.71. Ван Люнцзюнь. Таємничий сад. Полотно, олія. 2011–2012.



Іл.72. Лі Хуайї. Декоративна картина. Гора Хуан.Папір, туш, розмір :178,8×100 см; 2005, Гарвардський художній музей.



Іл. 73.У Ян. Вісім красунь. Полотно, змішана техніка: цифровий друк, полотно, мінеральні фарби, золота, срібна та мідна фольга, розмір:200 см × 100 см, 2021.



Іл.74. Підвісна модульна інсталяція – декоративне панно, Електростанція мистецтва (PSA). 2020-ті рр. експозиційний вид музею сучасного мистецтва.

Шанхай



Іл. 75. Декоративна картина. Настінна панель із тканини/вишивки. 2020-ті рр.

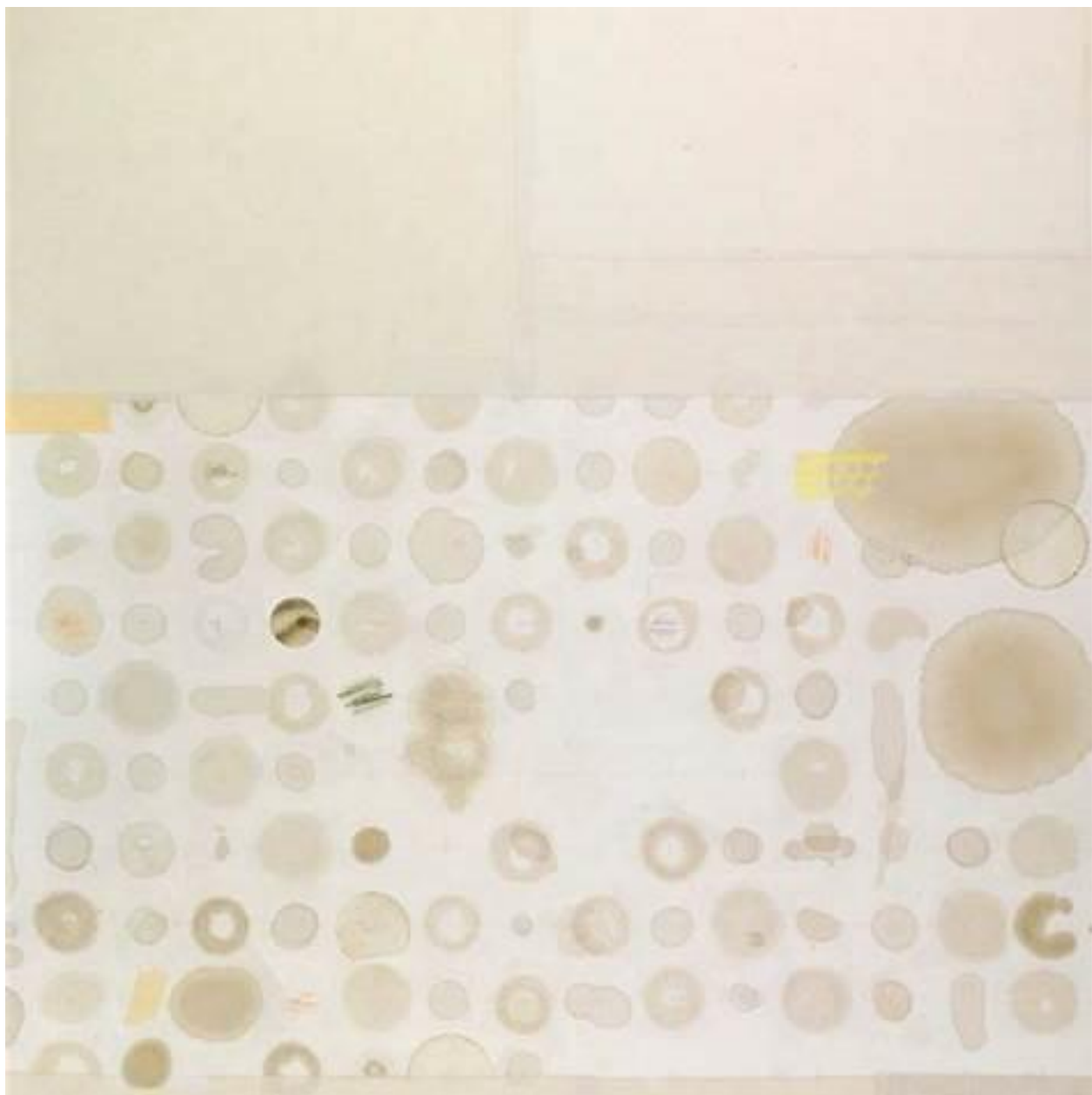
Трієнале художнього мистецтва, Ханчжоу



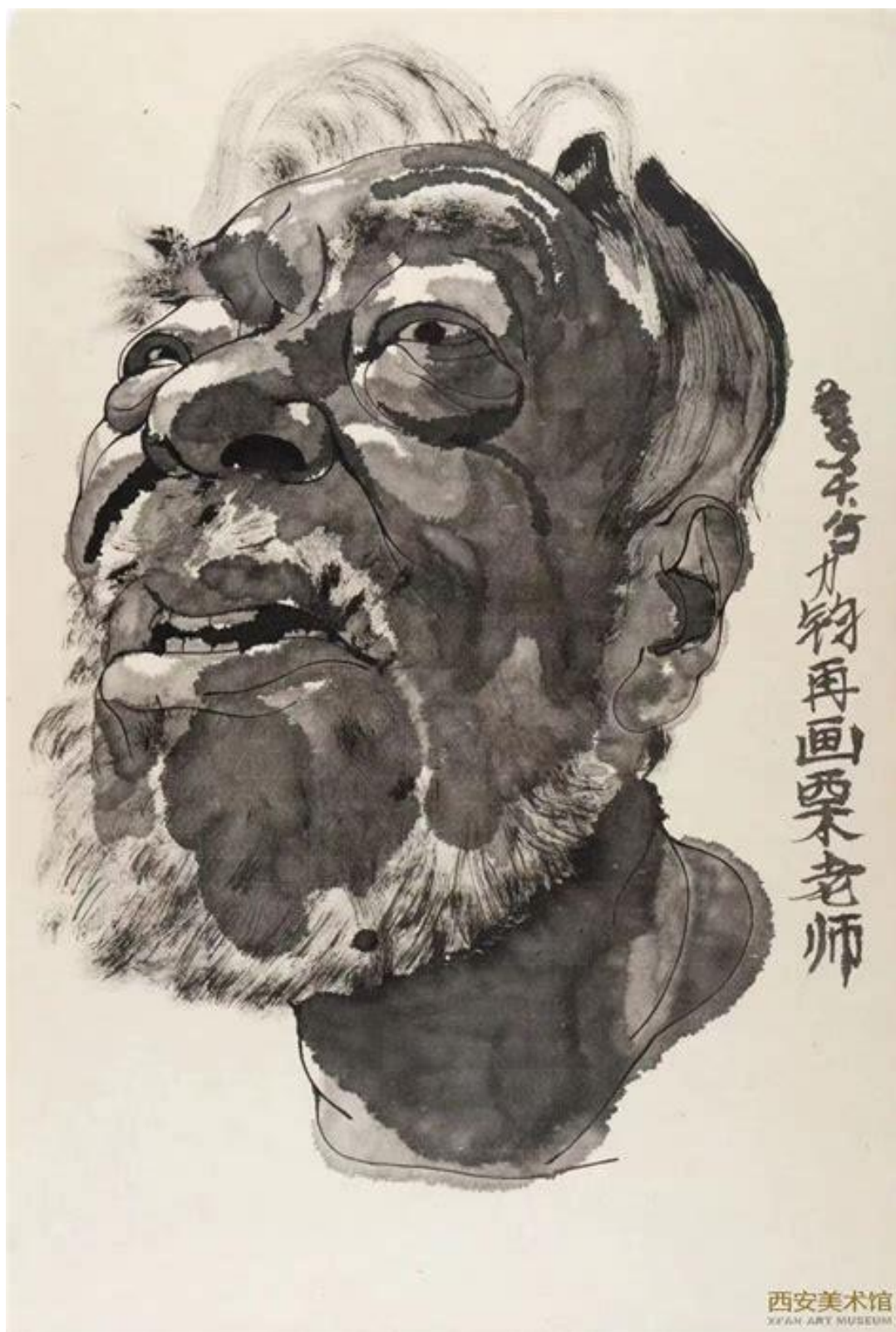
Іл.76. Декоративна картина. Без назви. Випусковий проєкт. Ляний папір, мінеральні фарби. 2020-ті рр. Академія образотворчих мистецтв, Сіань.



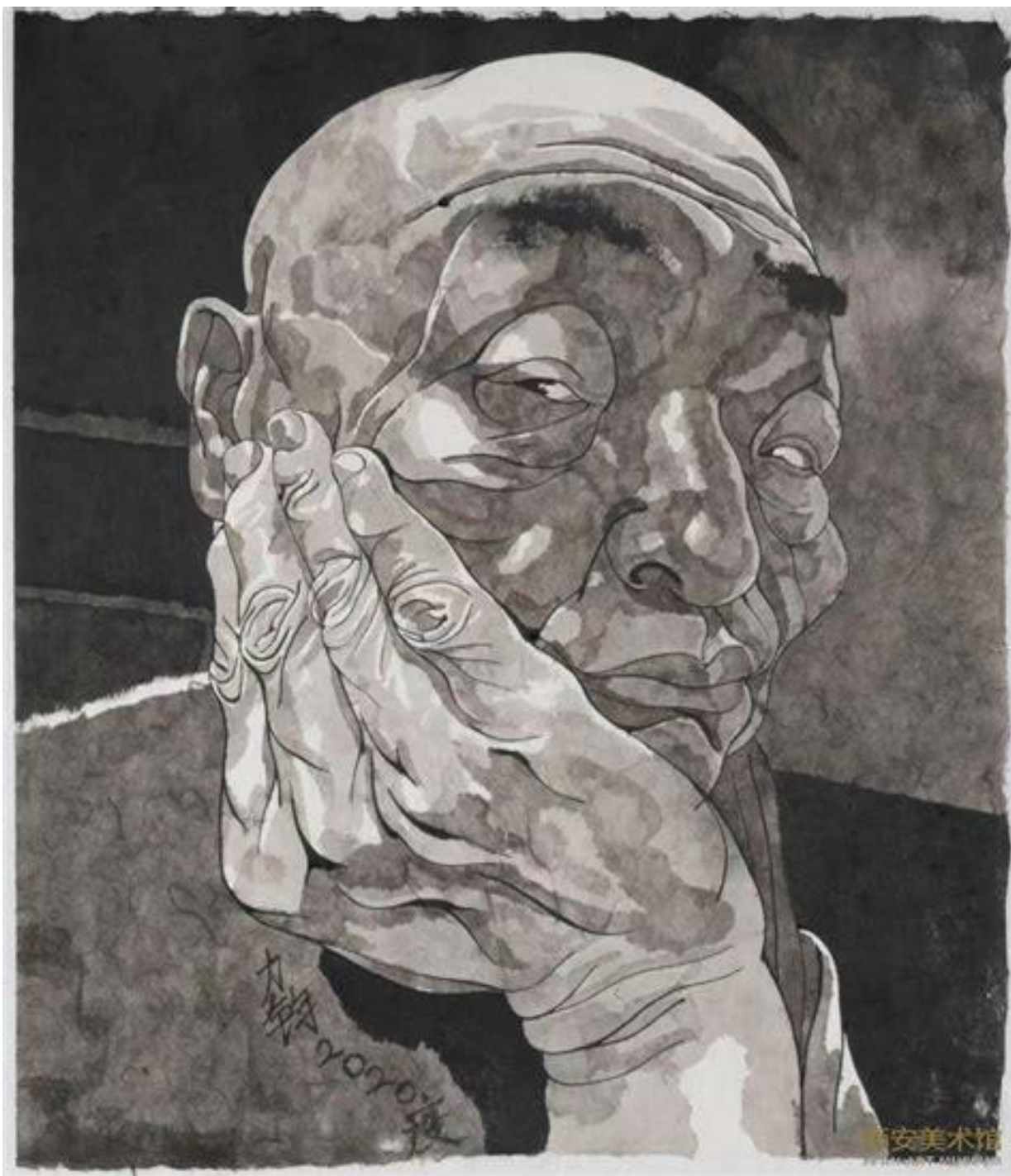
Іл.77. Декоративні інсталяції художників та студентів Академії мистецтв та дизайну Цінхуа (AADTHU), 2021 р. Музею Комуністичної партії Китаю, Пекін.



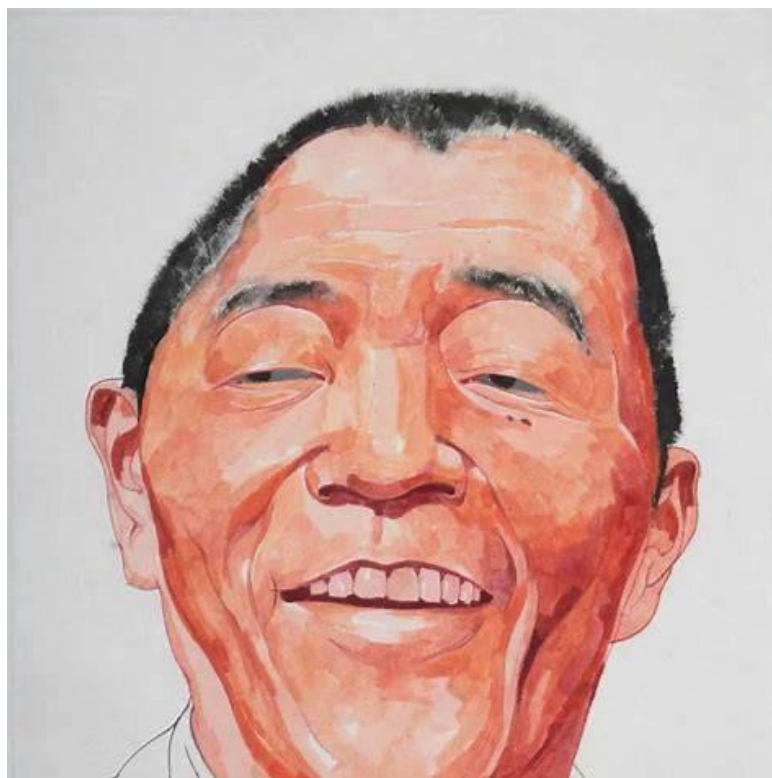
Іл.78. Лян Цюань. Декоративна картина. Один з тих днів для чаю. 2011–2012 рр.



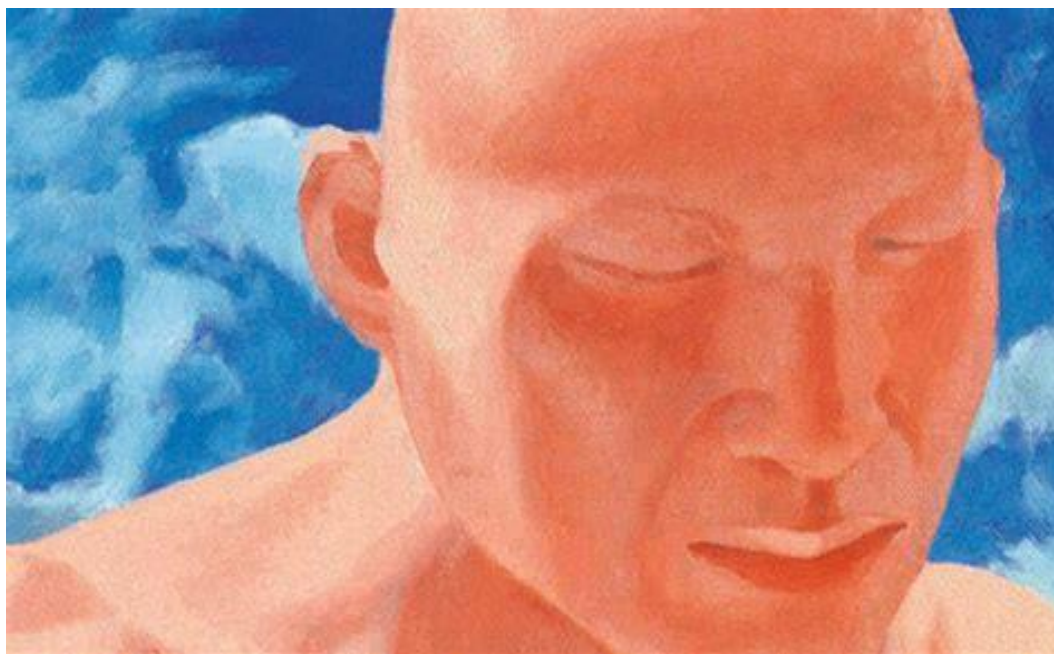
Іл. 79. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії інк-портретів. Папір, чорнила, 2022. Художній музей, Сіань.



Іл. 80. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії інк-портретів. Папір, чорнила, 2022. Художній музей, Сіань.



Іл. 81. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії «Портрети та порцеляна». Папір, фарби, в діалозі з новою лінією робіт з порцеляни, 2023–2024. Ашмолеан, Оксфорд.



Іл.82. Фан Ліцзюнь. Декоративна картина з серії «Портрети та порцеляна». Папір, фарби, в діалозі з новою лінією робіт з порцеляни, 2023–2024. Ашмолеан, Оксфорд.



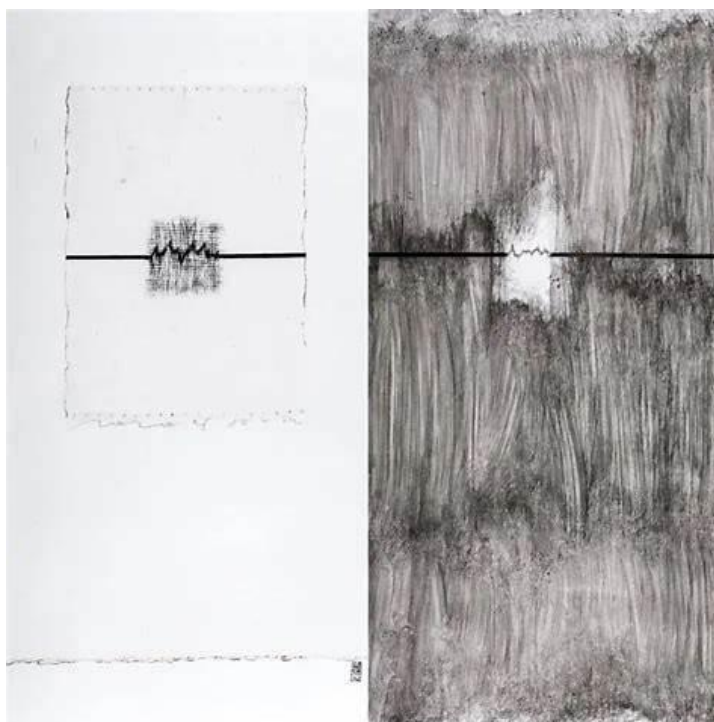
Іл.83. Лю І. Декоративна картина. Чжан Айлінг. Полотно, олія, розмір: 60×45 см;
2004. Приватна колекція.



Іл.84. Лю І. Декоративна картина. Катрін Деньов. Полотно, акрил, розмір: 60х45
см; 2012. Приватна колекція.



Іл.85. Лю І. Декоративна картина. Богиня Полотно, олія, розмір: 60х45 см; 2018.
Приватна колекція.



Іл.86. Чжан Чженмін. Декоративна картина. Орнамент часу. Полотно, туш, акрил, цифровий друк, розмір: 180 × 240 см., 2020. Музей сучасного мистецтва, Шанхай



Іл.87. Юй Хун. Декоративна картина. Ми вдих— Юй Хун та Чжао Бо. Полотно, олія, розмір: 250 см × 300 см, 2007. Центральна академія образотворчих мистецтв.



Іл. 88. Цай Гоцянь. Декоративний проєкт-інсталяція. Одіссея. Папір, порошок, туш, мінеральні пігменти, колаж, монтаж на стіні, розмір: близько 42 метрів завдовжки (20 панелей, кожна приблизно 2,1×2,4 м), 2010. Музей образотворчих мистецтв, Х'юстон, США



Іл. 89. Цай Гоцянь. Декоративний проєкт- інсталяція. Небесні сходи. Папір, порошок, змінні розміри, 2015.Фукуока, Японія / архів Студія Кай



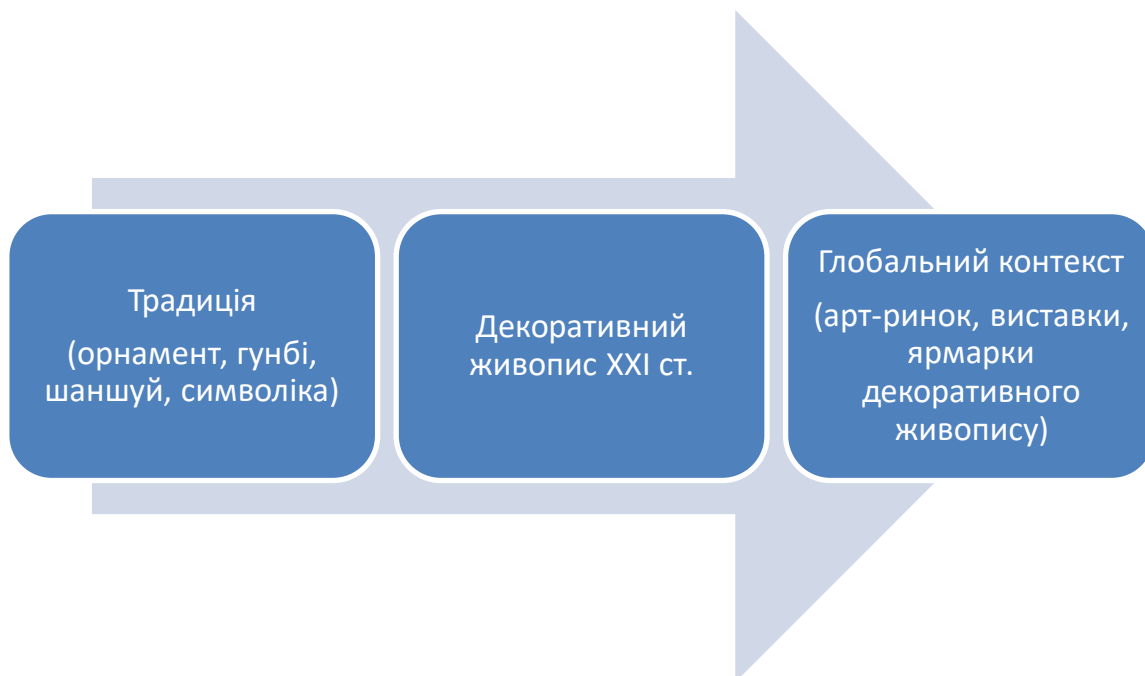
Іл.90. Чун Діне. Дракон і Фенікс. Полотно, олійні фарби, розмір: 120 × 120 см., 2015. Художній музей, Сіань.

ДОДАТОК В

СХЕМИ ТА ТАБЛИЦІ

СХЕМА 1

Декоративний живопис Китаю в глобальному контексті



ТАБЛИЦЯ 1

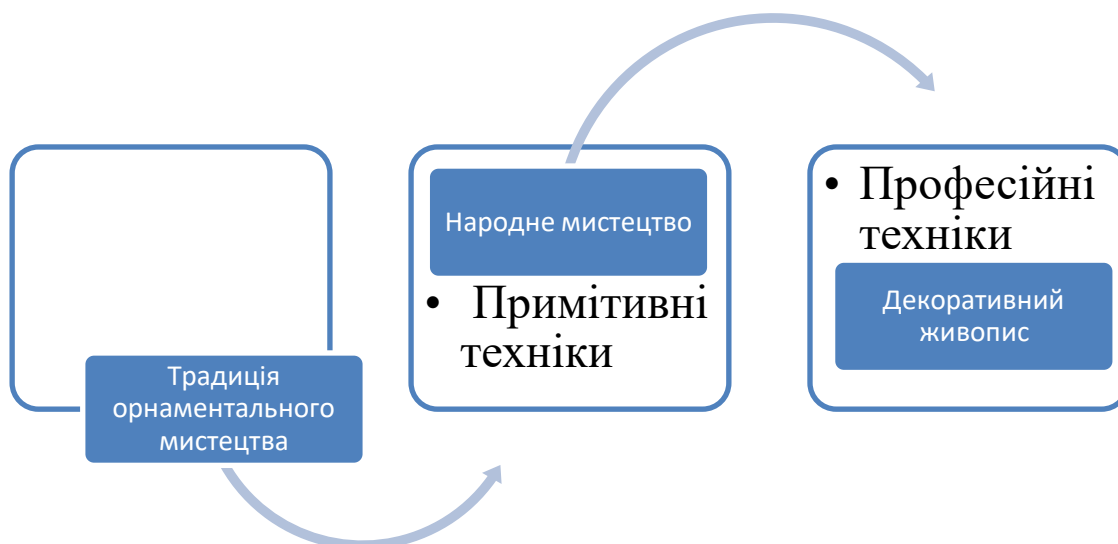
Порівняльна таблиця основних підходів до декоративності в Китаї та за кордоном (Захід, Азія)

Критерій	Китай	Захід	Азія (окрім Китаю)
Філософські основи Заснування	конфуціанській, даоській та буддійській традиції: гармонія, ритуал, символіка (礼 lǐ). Декоративність - як вираз космосу та упорядкування	Естетика краси форми, орнаменту як доповнення до змістовного ядра (з античності — різницю між «substantia» та «ornamentum»). Часто вторинність декоративного.	Індійська та ісламська традиції: орнамент як духовне вираження (мандали, арабески), у Японії — «вабі-сабі», декоративність як мінімалізм та знаковість.
Історична роль	Декоративність не відокремлюється від «високого» мистецтва: живопис, лак, порцеляна, тканини – все поєднано орнаментальністю.	Декоративне мистецтво довго вважалося «ужитковим» і протиставлялося «витонченим	В ісламському мистецтві орнамент домінує над зображенням. У японській та корейській культурі

		мистецтвам».	декоративність та утилітарність зливаються (кераміка, каліграфія, текстиль).
Функція символічна (ритуальна, космологічн, статусна).	Декор виражає ієрархію та сакральність. Прикраса та естетизація, рідше – сакральність.	У модерні/авангарді декоративність може бути самотійною естетикою (наприклад, у модерністів).	В Індії сакральний інструмент медитації (мандали). В ісламі - вираз божественної нескінченності. У Японії - декоративність = "чистота форми".
Теоретичне осмислення	Поняття «装饰» (zhuāngshì) = «прикраса/оформлення», тісно пов'язане з «秩序» (zhìxù, порядок).	У мистецтвознавстві XX–XXI ст. — «декоративний живопис» як синтез традиції та новації. Естетика XVIII-XIX ст. (Рьоскін, Морріс) звела декоративність у ранг соціальної цінності. У XX ст. (Грінберг, модернізм) - амбівалентне ставлення: або "поверхневість", або "чиста форма".	В Індії та ісламському світі - трактати про символіку орнаменту. У Японії — естетика «моно-но аваре» та «вабі-сабі», де декоративність виражає «порожнечу», «незавершеність».
Сучасні тенденції	У Китаї — декоративний станковий живопис (станкова декоративна картина), цифрові орнаменти, повернення до орнаменту як носія національної ідентичності.	На Заході декоративність реабілітується в постмодернізмі (Паттерн-енд-Декорейшн, дизайн, цифрове мистецтво	В Азії – синтез традиції (мандала, каліграфія, аніме-стилізація) із цифровими медіа.

СХЕМА 2

Соціокультурні передумови виникнення декоративного живопису в Давньому Китаї



ТАБЛИЦЯ 2

Розуміння декоративного мистецтва: Європа ↔ Китай»

Критерій	Європа	Китай
Термінологія	"Decorative arts" (декоративні мистецтва) - традиційно протиставлялися "fine arts" (витончені мистецтва: живопис, скульптура).	Декоративне = прикладне. «装饰艺术» (zhuāngshì yìshù) — прикраса, оформлення, «порядок». Декоративне мистецтво не відокремлювалось від «високого»: живопис, лак, порцеляна, тканина, архітектурні візерунки складали єдину систему
Історична ієрархія	З епохи Відродження до XIX століття — ієрархія: живопис і скульптура вище, декоративні мистецтва вважалися утилітарними.	У Китаї ієрархії «високе/низьке» майже немає: розпис на посудині або орнамент на тканині може мати такий самий статус, як настінний живопис.
Функція	Прикраса, естетизація повсякденного побуту, вираз стилю доби (бароко, рококо, модерн). Іноді —	Символічна, ритуальна та космологічна функція: орнамент виражає порядок миру, соціальний статус,

	статусна функція (палацові інтер'єри).	сакральні смисли (дракони, хмари, феніксові мотиви).
Теоретичне сприйняття	У XVIII-XIX ст.: твори Рьоскіна, Морріса та інших - звели декоративне в ранг важливого для суспільства (Arts and Crafts). XX ст.: модернізм (Грінберг) бачив у декоративному «поверхні», постмодерн повернув декоративність як цінність (Pattern and Decoration).	Теоретична база має витoki в конфуціанських, даоських та буддійських текстах. «Декоративне» = упорядкування (li, zhixu), гармонія «людини та неба» (tian ren he yi). XX-XXI ст. — «станковий декоративний живопис» як синтез традиції та інновації.
Ставлення до утилітарності	Декоративне часто пов'язувалося з прикладним (меблі, тканини, інтер'єр). "Корисне + красиве" → менш престижно, ніж "чисте мистецтво"	Утилітарне та естетичне не поділяються: чайна чашка з орнаментом або ритуальна посудина (ding) сприймаються як повноцінне мистецтво
Сучасне значення	У XXI столітті декоративність активно повертається через дизайн, цифрове мистецтво, постмодерністські практики (гра із візерунком, орнаментом, повтором).	У Китаї декоративність зберігає роль носія ідентичності: від традиційних розписів до цифрового живопису, де орнамент продовжує бути основною символічною системою нації

ТАБЛИЦЯ 3

Причина обґрунтування лапок в понятті «декоративна картина»

Причина	Обґрунтування лапок в понятті «декоративна картина»
Неустановлене поняття	У китайській художній традиції не існувало окремого жанру «декоративної картини»; термін виник лише наприкінці XX століття і поки що залишається умовним.
Синтетичний характер	Жанр поєднує традиційні китайські техніки лінії та орнаменту, західний модернізм (Матісс, Клімт) та монументальне мистецтво XX століття → він гібридний та прикордонний.
Розрив із традицією жанрів гошуа	«Декоративна картина» не вписується в класичну тріаду жанрів (пейзаж, квіти-птиці, фігури); це штучно запроваджена нова категорія.
Нова художня жанроформа	Виникла під час реформ 1980-х рр., як експериментальна форма мистецтва → лапки фіксують її новизну та неканонічність.

Функціональна специфіка	На відміну від прикладного «декоративного мистецтва», «декоративна картина» – це художня жанроформа, яка, окрім побутових декоративних функцій, призначена для виставок і колекцій; лапки підкреслюють цю відмінність.
-------------------------	--

ТАБЛИЦЯ 4

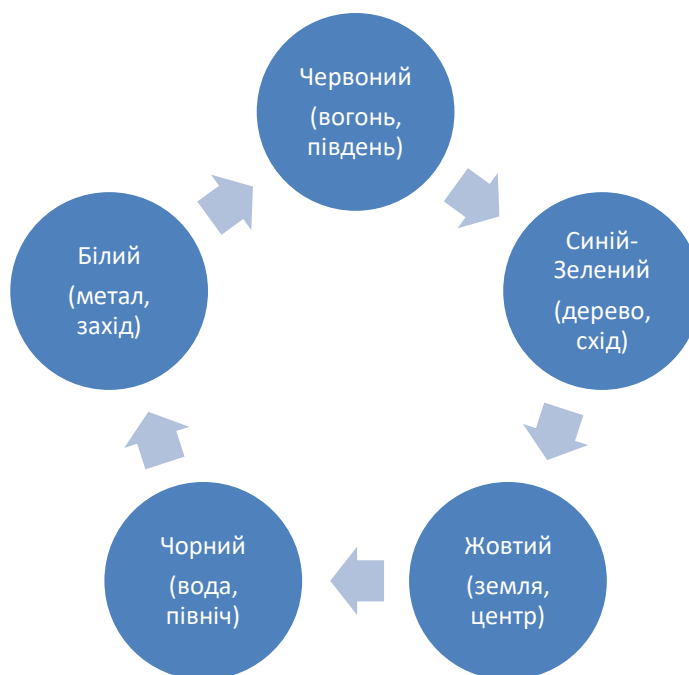
Візуальні коди орнаментальної традиції Китаю

Код	Символіка	Приклади	Значення для декоративності
Геометричні форми (коло, квадрат, спіраль, зигзаг, меандр)	Космос, гармонія Неба та Землі, циклічність часу	Орнаменти неоліту (яншао, хемуду), планування вівтарів	Стверджують принцип ритмічної повторюваності, закладають основу орнаментального мислення
Зооморфні мотиви (таоте, дракон, фенікс, тигр)	Сила, захист, родючість, влада	Маски таоте на бронзових виробх династії Шан та Чжоу, дракони та фенікси на ритуальних судинах	Формують мову стилізованого образу, перетворюючи тварин на декоративні символи
Флоральні візерунки (лотос, півонія, бамбук, хмари)	Чистота, багатство, стійкість, дихання Неба	Лотоси на буддійських розписах, півонія у декоративних панно, «хмарний візерунок»	Створюють традицію рослинного орнаменту як носія філософських ідей
Міфологічні сюжети	Космічні сили, сакральне знання, безсмертя	Сонячний ворон, «Десять сонців», візерунки безсмертних птахів, орнаментовані тканини «цзінь»	Забезпечують зв'язок міфу та орнаменту, закріплюючи культові образи у візерунку

СХЕМА 3

«П'ять кольорів → П'ять стихій → П'ять напрямків світла»,

сформована в стародавньому Китаї



ТАБЛИЦЯ 5

Значення колірних кодів в орнаментальній традиції давнього Китаю

Колір	Символіка	Приклади	Значення для декоративності
Червоний (红)	Радість, життя, щастя, захист від злих духів	Няньхуа (новорічні малюнки), весільні вбрання, оберегові амулети	Основний святковий колір формує асоціацію з енергією та благополуччям
Жовтий (黄)	Імператорська влада, центр, земля, гармонія	Імператорський одяг, дахи палаців у Забороненому місті	Став монопольним кольором влади, закріпив ієрархічну функцію орнаменту
Чорний (黑)	Північ, вода, ніч, сила, захист	Маски театру, військові амулети, візерунки на бронзі	Символізував міць і залякування, посилював охоронні функції орнаменту
Білий (白)	Захід, метал, траур, чистота	Поховальні тканини, обрядові предмети	В орнаментах підкреслював ритуальну сторону, символізував кінець циклу
Синій / Зелений (青/绿)	Схід, весна, дерево, ріст, оновлення	Орнаменти на нефриті, розписи палаців, візерунки драконів	символізував початок цикла
Пурпурний (紫) «Пурпурне місто»	Містична сила, шляхетність, поєднання червоного та синього	Заборонене місто), тканини знаті	Відтінок сакральності та аристократичності, колір небесного заступництва

ТАБЛИЦЯ 6

Мотив → Символіка → Функція в ритуалі для основних орнаментальних мотивів династій Шан (XVI–XI ст. до н.е.) та Чжоу (XI–III ст. до н.е.).

Мотив	Символіка	Функція в ритуалі
Тао-те (饗饗)	міфічне чудовисько	уособлення невгамовної сили, двоїстості (захист ↔ загроза), межі між світом людей і духів
Дракон (龙) посередник між небом та землею	символ космічної енергії (ці), води та дощу	Закликав дощ та врожай; стверджував владу правителя як посередника між Небом та Піднебесною
Хмари (云纹)	символ руху ці, небесної гармонії, зміни природних циклів пов'язували ритуальні предмети з космосом;	підкреслювали ідею вічного круговороту та оновлення
Птахи (鸟纹)	посланці небес, символ відродження та сонячної енергії; у орлів - влада, у фенікса - гармонія	використовувалися в ритуалах шанування предків та сонця; висловлювали надію на духовне безсмертя
Тигр (虎纹)	сила, охорона, перемога над злими духами; хранитель західного напрямку (байху)	служив апотропеєм у ритуалах; захищав від демонів, зміцнював військову міць роду

ТАБЛИЦЯ 7

Зв'язок між технікою розпису по сирій глині, пізнішою каліграфією та класичним китайським живописом тушшю

Етап	Матеріал / техніка	Особливість і лінії	Функція лінії	Символіка / значення	Приклади
Первісна доба	Розпис по сирій глині (неоліт, Яншао, Луншань, 5–3 тис. до н.е.))	Лінії наносилися пензлем по вологій глині до випалу	Лінія плавна, гнучка, але водночас стійка; орнамент, що повторюється (хвилі, спіралі, меандри)	Декоративна і структурна: розділяє поверхню, створює ритм. Космологічна символіка (вода, земля, сонце, родючість).	Судини Яншао з меандровим орнаментом (Музей провінції Шеньсі)
Династичний період Хань-Тан	Каліграфія (династії Хань - Тан, оформляється	Пензель, туш, папір або шовк	Лінія перетворюється на основу знака;	Семантична (несе сенс) + естетична (виражає дух	Каліграфія Ван Січжі («Орхідейний павіль-

	я як "мистець-тво лінії")		варіативність товщини; динаміка мазка; вираження енергії ці	автора). . Гармонія «людини і Неба», прояв внутрішнього о стану.	йон», IV ст.)
Живопис тушшю	Сун – Мін – Цин і далі)	Пензель, туш, папір/шовк Лінія як універсальний інструмент: обриси форми, фактура, просторова глибина	Художньо- образна: лінія виражає характер предмета і «дух» (шень)	Традиція «передавати форму через дух»	«Весняні гори» (1072), Сюй Вей «Бамбук» (XVI ст.) тощо

ТАБЛИЦЯ 8

Структура розпису труни леді Сінь Чжуй:

небесний – земний – підземний світ

Основні елементи композиції	Декоративні особливості	Ідея / Функція / символіка
<i>Верх (Небесний світ)</i> Сонце та місяць, зірки, небесні божества, дракони, фенікси, богині	Яскраві контрастні кольори (червоний, жовтий, чорний, білий), хмарні візерунки, симетрія	Ідея піднесення Космос як упорядковане ціле; захист душі
<i>Центр (Земний світ)</i> Люди (придворні, воїни, музиканти), процесії, тварини, декоративні хмари	Орнаментальні лінії, каліграфічна динаміка, поєднання міфічних та реальних істот	Ідея гармонії між людьми в земному житті, соціальний порядок
<i>Низ (Підземний світ)</i> Демони, тигри, змії, охоронні чудовиська	Сильні контрастні силуети, насичені червоно-чорні лінії, повторювані мотиви	Ідея успокоєння, захист від злих духів; охорона спокою померлої

ТАБЛИЦЯ 9

Еволюція лінії в ханьській традиції: від орнаменту до фігури

Етап	Характер лінії	Приклади мотивів/зображено	Декоративні особливості	Функція
Орнамент (неоліт – рання Хань)	Лінія повторювана, ритмічна, безперервна	Спіралі, хмари (yunwen), меандри, зигзаги	Симетрія, упорядкова- ність, графічність	Космогонічна:: вираз гармонії та порядку
Каліграфія (Хань)	Лінія жива, що варіює товщину, динамічна	Ієрогліфи в написах, присвячених похоронному ритуалу	Каліграфічна експресія, ритм мазків	Смислова та естетична: поєднання тексту та краси

Фігуратив- не зображення (настінні розписи, П ст.)	Лінія окреслює силует фігури, пластична та плавна	Жінки у довгих вбраннях (гробниця Дахутін)	Одяг переданий орнамент- тальною облямівкою; рухи ритмічні; фон умовний	Ритуально- символічна: фіксація статусу, краси та ідеалу гармонії
Синтез (орна-мент + фігура)	Лінія поєднує орнаментальність та тілесність	Фігури на тлі хмарних візерунків або з орнаментом одягу	Гармонія контурів та декоративних мотивів	Образ «світу як орнаменту», де людина включена до космосу

ТАБЛИЦЯ 10

Умови розвитку декоративних технік за доби Тан

Умови	Зміст	Вплив на декоративні практики
Політична стабільність та могутність династії	Централізована влада, процвітання імперії, імператорський двір як замовник	Масштабні замовлення на розпис палаців, храмів, гробниць; формування придворних художніх майстерень
Економічне процвітання Шовковий шлях та міжнародні контакти	Розвиток сільського господарства, ремесел та торгівлі Доступ до дорогих матеріалів (шовк, золото, срібло, рідкісні пігменти), розширення спектру технік	Активна торгівля з Індією, Персією, Середньою Азією, Візантією Запозичення мотивів (виноградні лози, фантастичні звірі), розширення орнаментальної палітри
Розквіт буддизму	Масове будівництво монастирів та печерних храмів (Дуньхуан, Лоян)	Розвиток фрескового розпису, культових тканин, орнаментів (лотос, хмари, небесні музиканти)
Даоські та конфуціанські традиції	Ідеї космосу, гармонії, упорядкованості	Зміцнення символіки (дракон, фенікс, чотири небесні звірі), канонізація ритуальних мотивів
Космополітизм столиці Чан'ань	Місто як центр культурного обміну та дипломатії	Злиття китайських, індійських, согдійських та перських декоративних елементів
Технологічні інновації	Нові глазурі (тан сань цай), складні ткацькі переплетення, інкрустація в лаку, перегородчаста емаль	Удосконалення кераміки, текстилю, лаку та металообробки
Соціальний запит на розкіш	Придворне життя, паради, дипломатичні місії	Розвиток декоративних парадних форм: тканини, посуд, архітектурний декор

ТАБЛИЦЯ 11

**Вплив на декоративні техніки доби династії доби Тан
зовнішніх факторів**

Фактор	Вплив на декоративні техніки	Приклади» (епоха Тан)
Державне замовлення	Масштабне будівництво палаців, храмів та монастирів зажадало монументальних розписів, парадних тканин, декоративної кераміки; закріплення придворного «канону розкоші».	Фрески палацу Так Мінгун (Чан'ань); дракон та фенікс у парадних орнаментах; «тан сань цай» у гробницях знаті
Економічне процвітання	Доступ до дорогих матеріалів (лазурит, малахіт, золото, шовк); вдосконалення технологій лаку, глазурі, ткацтва; багатство. Орнаментальна палітра.	Шовкові тканини із золотими нитками з Астани; лакові скриньки з орнаментом; триколірна кераміка (тан сань цай)
Буддійські місії	Розповсюдження буддизму сприяло розвитку фрескового розпису, культових тканин, символічних орнаментів (лотос, хмари, небесні музиканти).	Фрески печер Могао (Дуньхуан); зображення бодхісатв з декоративними німбами; буддійські банери на шовку
Даосько-конфуціанські традиції	Зміцнення символіки космосу та гармонії; формування канонів орнаментів (чотири небесні звірі, хмарні спіралі).	Декоративні мотиви в архітектурному розписі; зображення дракона та тигра як основних символів
Контакти з Центральною Азією та Шовковим шляхом	Запозичення орнаментів (виноградна лоза, пальметти), нових кольорів та мотивів; розширення діапазону декоративних форм.	Согдійські та перські мотиви в тканинах та фресках; використання лазуриту з Бадахшана для розписів Дуньхуана
Космополітизм столиці Чан'ань	Інтеграція іноземних майстрів та стилів; формування «багатомовності» декоративності.	Фрески з елементами індійської та перської стилістики; дипломатичні тканини з орнаментами заморських звірів
Технологічні інновації.	Розвиток триколірної кераміки, складних переплетень жаккарда, інкрустації перламутром, перегородчастої емалі	Тан сань цай у гробницях; шовкові тканини із феніксами; емалеві вироби з Сіаню

ТАБЛИЦЯ 12

Декоративні практики епохи Тан

Техніка	Матеріал	Мотиви	Функція	Приклади
Фресковий живопис	Штукатурка + мінеральні фарби, позолота	Будди, бодхісаттви, небесні музиканти (фейтянь), хмари, лотоси	Релігійна, культова, декоративна	Печери Могао (Дуньхуан), Біньліньси
Розпис по шовку (帛画)	Шовк, туш, мінеральні пігменти	Дракони, фенікси, небесні діви, хмарні завитки	Культові прапори, придворний живопис	Шовкові банери з Дуньхуана
Лаковий розпис (漆画)	Дерево, багат шаровий лак (чорний, червоний) + інкрустація (метал, перламутр)	Дракони, птиці, геометричні візерунки, квіткові орнаменти	Ритуальна, парадна, декоративна Функції	Вироби в імператорському палаці та храмах
Архітектур-ні орнаменти (壁饰)	Стіни та стелі палаців, храмів; штукатурка, фарби, позолота	Квітка лотоса, хмарні спіралі, небесні танцівниці.	Сакраль-но-декоратив-ний, придворний)	Розписи палацу Так Мінгун (Чан'ань)
Кераміка «тан сань цай» (唐三彩)	Глиняні вироби, свинцева глазур (жовта, зелена, біла/корич-нева)	Коні, воїни, міфічні звірі, посуд	Похоронний інвентар, парадний декор	Фігурки з гробниць у Чан'ані та Лояні
Текстильне орнаментування (织锦)	Шовк, золоті нитки, жаккардове переплетен-ня	Геометричні візерунки, птахи, фенікси, дракони, квіткові гірлянди	Придворний одяг, дипломатичні подарунки	Шовкові тканини з гробниць Астани (Сіньцзян)
Метал і емаль (镶嵌, 景泰蓝)	Золото, срібло, бронза, перегород-часта емаль	Дракони, фенікси, квіткові гірлянди, хмарні візерунки	Ритуальні судини, прикраси, предмети побуту	Похоронні фігури "тан сань цай", знайдені в Чан'ані

ТАБЛИЦЯ 13

Декоративні практики епохи Сун

Техніка	Матеріал	Орнаменти та мотиви	Художні особливості / Функція
Кераміка (сєладони, дїньяо, цзюньяо, гуань'яо)	Глина, глазурі (зелені, блакитні, білі, фіолетові), кракелюр	Лотос, півонія, хмари, прості рельєфні орнаменти	Естетика витонченості, гармонії; мінімалізм форми; цінність у кольорі та фактурі глазури
Різьблення та розпис по лаку	Лак (червоний, червоний), золото, перламутр	Драconi, фенікси, хмари, квіти	Тонка гравіювання, золота лінія, перламутрова інкрустація; вишукана декоративність для еліти
Текстильне орнаментування	Шовк, золоті та срібні нитки	Птахи, хмари, медальйони з тваринами, квіткові гирлянди	Складні переплетення, великі раппорти; тканини для одягу, завіс, книжкових обкладинок
Металообробка та емаль	Бронза, золото, срібло, емаль	Геометричні бордюри, квіткові мотиви, журавлі, риби	Витончені інкрустації сріблом та золотом, перегородчаста емаль у стриманій палітрі
Живопис та орнаментальні бордюри	Папір, шовк, туш, мінеральні фарби	Краєвиди, квіти та птиці, хмари, журавлі, декоративні рамки	Асиметрія, порожнечі, декоративні лінії; зв'язок каліграфії та орнаменту
Архітектурні орнаменти	Дерево, камінь, кераміка	Дахи з фігурками драконів, хмари, різьби квітів	Функція захисту та прикраси; декоративна інтеграція архітектури та символіки

ТАБЛИЦЯ 14

**Порівняльна таблиця декоративних практик
доби правління династій Тан та Сун**

Декоративна практика	Доба династії Тан (618–907)	Доба династії Сун (960–1279)	Еволюція / Порівняння
-----------------------------	------------------------------------	-------------------------------------	------------------------------

Кераміка	Свинцеві глазурі, яскраві зелені, жовті, коричневі тони; декоративні фігури та судини.	Селадони, діньяо, цзюньяо, гуаньяо: витончені глазурі, м'які зелені та блакитні відтінки, кракелюр. кольору.	Від яскравої поліхромії та пишності → до витончених фактур та мінімалізму
Лак та інкрустації.	Золотий розпис (描金), великі вставки перламутру, техніка 平脱 (плаські металеві накладки)	Різьблення по багатошаровому лаку (剔犀), тонка золота лінія, вишукана перламутрова мозаїка.	Від декоративних акцентів та блиску → до тонкої вишуканості та складних орнаментів.
Текстиль	Пишні тканини з буддійськими та імператорськими мотивами: дракони, фенікси, лотоси; парадний характер.	Більш складні ткацькі переплетення, розширені рапорти, світські мотиви: птахи, хмари, гірлянди.	Від урочисто-релігійного → до інтелектуально-камерного та побутового.
Метал та емаль	Яскрава перегородчаста емаль із буддійськими мотивами; золото та срібло як символ влади.	Витончена бронза з гравіюванням та інкрустацією сріблом та золотом; емаль - акцентна, стримана.	Від демонстративної парадності → до гармонійної витонченості.
Живопис та орнаменти.	Фрески Дуньхуана: яскрава поліхромія, небесні сцени, декоративні бордюри.	Пейзаж (шаньшуй), квіти та птахи; туш та мінеральні фарби; стримані тони, асиметрія	Від монументальності та яскравості → до камерності та філософської декоративності.
Орнаменти в архітектурі	Масштабні храмові розписи, великі скульптурні декори.	Тонкий різьблення по дереву, керамічні фігурки на дахах, витончені візерунки.	Від величчя та пишноти → до витонченості та символічної деталізації.

ТАБЛИЦЯ 15

Аналіз декоративних технік доби династії Цин

Вид декоративного мистецтва	Основні матеріали	Техніка виконання	Характерні особливості	Символіка та стиль	Приклади/застосування
Порцеляна (цзиндечженьська кераміка)	Каолін, глазурі, кобальт, емалі	Розпис під глазур'ю та над глазур'ю, емалювання,	Тонкість, яскравість фарб, поєднання китайських та	Символи щастя, довголіття, імператорсь	Імператорські вази, сервізи

		рельєф	західних мотивів	кої влади (дракон, фенікс, лотос	
Лакові вироби	Деревина, лак (сік лакового дерева), перламутр, золото	Нашаровування лаку, інкрустація перламутром, гравіювання	Глибокий блиск, вишукана деталізація	складні орнаменти	Символ багатства та вишуканості, сюжети природи та міфів
Перегородчата емаль	Мідь, емалі, золото	Формування малюнка дротом, заповнення емаллю, випал	Яскрава кольорова гама, чіткість контурів	Імператорська символіка, квіткові та тваринні мотиви	Вази, свічники, декоративні посудини
Текстиль та вишивка (сюсю)	Шовк, золоті та срібні нитки	Шовкова вишивка, вузликова техніка, ткацтво жаккард	Тонка робота, реалістичні зображення, насичені кольори	Символи довголіття, щастя, благополуччя	Імператорський одяг, настінні панно
Різьба по нефриту	Нефрит, агат, жадеїт	Тонка гравірування, полірування	Зображення парфумів, тварин, рослин	Символ чистоти, витонченості, довголіття	Амулети, прикраси, предмети ритуалу
Різьба по кістці, дереву та бамбуку	Бамбук, сандалове дерево, слонова кістка	Рельєфне та ажурне різьблення	Натуралістичність, тонкість деталей	Теми природи, філософські сюжети	Курильні трубки, віяла, статуєтки
Живопис на склі	Скло, фарби, кисті	Зворотний розпис	Ефект прозорості, яскравість кольорів	Портрети, пейзажі, європейські впливи	Прикраси меблів, ширми, мініатюри

ТАБЛИЦЯ 16

**Аналіз декоративного живопису Китаю в першу половину
XX ст.**

Аспект аналізу	Характеристика	Приклади / Представники	Вплив та значення
Історичний контекст	Перша половина XX століття – період реформ, революцій,	Реформи кінця династії Цін, рух "Четвертого травня"	Створення передумов для синтезу традиції та модернізму,

	контакту традиційної китайської культури із західним мистецтвом. Активне поновлення художньої мови.	(1919), утворення Китайської Республіки.	формування нової школи живопису.
Основні стилі та напрями	Поєднання традиційного тушевого живопису (гохуа) із західними техніками (масло, перспектива, світлотінь). Розвиток декоративності в орнаментальних композиціях та плакатній графіці.	Гохуа, новий живопис (синьхуа), шанхайська школа, народний живопис (няньхуа).	Формування унікального національного модерну, що сполучає Схід та Захід.
Тематика та сюжети	Переважають образи природи, квітів, птахів, гір, а також побутові та революційні теми.	Символізм та алегоричність зберігаються. Квіти та птахи (хуа-няо), пейзажі (шаньшуй), образи народу, героїв революції..	Розширення тематичного діапазону декоративного живопису, включення соціальних мотивів
Художники та школи	Декоративні особливості Збереження естетики традиційного китайського живопису під час оновлення форми. Площинне рішення, увага до лінії та кольору, орнаментальність, лаконізм форм. Використання національних символів та каліграфії. Використання туші та мінеральних пігментів, ритмічні лінії, золотий та червоний кольори.	Художники, які прагнули синтезу традиції та сучасності. Ці Байші, Сюй Бейхун, Лін Фенмень та інші.	Їхня творчість визначила напрями розвитку китайського мистецтва у XX столітті

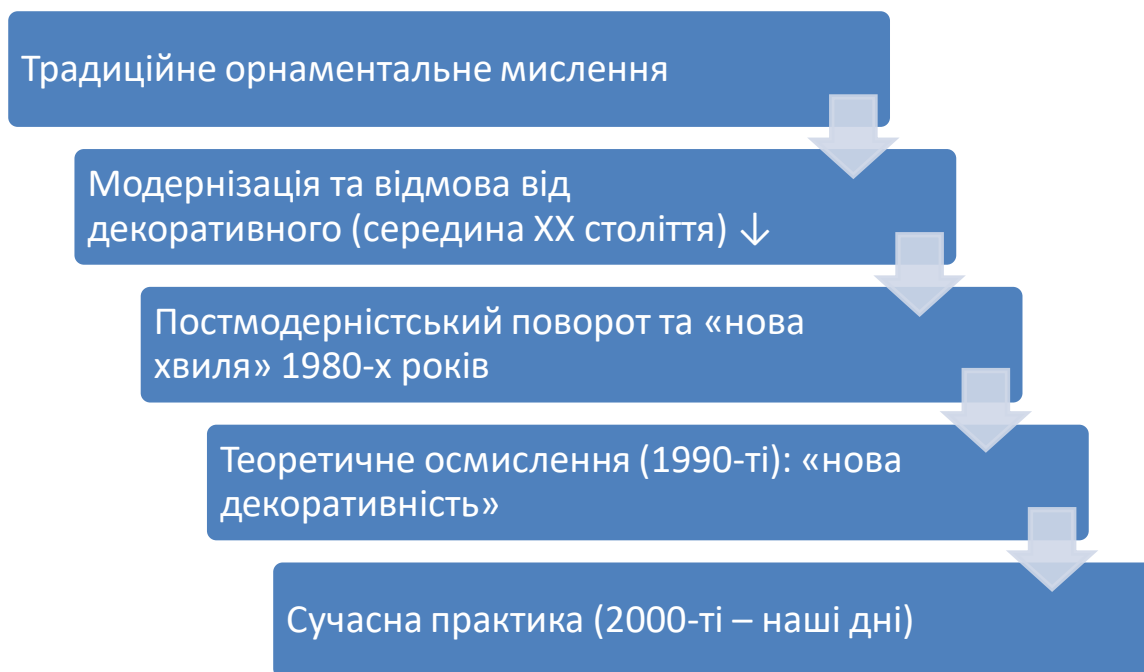
ТАБЛИЦЯ 17

Аналіз декоративного живопису Китаю періоду соціалістичного реалізму

Аспект аналізу	Характеристика / Опис
Історичний контекст Період 1949–1976 рр., становлення КНР та домінування ідеології Мао Цзедуна.	Мистецтво підпорядковане завданням виховання мас і відображення соціалістичних цінностей.
Основні цілі мистецтва	Формування нової соціалістичної свідомості, ушляхетлення праці, селян, робітників та армії; утвердження колективізму та партійної вірності.
Тематика декоративного живопису	Трудові подвиги, індустріалізація, колективізація, сцени народного життя, герої революції, образи Мао та партійних лідерів, свята та масові ходи.
Художні засоби	Яскрава, насичена гамма кольорів; спрощені форми; точні контури; декоративна узагальненість; поєднання традиційних китайських мотивів (квіти, орнаменти, символіка) із реалістичним зображенням фігур.
Композиція та стиль	Симетрія, ритмічна організація, фронтальні композиції; відсутність глибокої перспективи; акцент на центральній фігурі чи дії.
Ідеологічний зміст	Ушляхетлення соціалістичного ладу, героїзація народу, утвердження ролі партії як провідної сили. Мистецтво – засіб політичної пропаганди.
Використання елементів народного мистецтва: розпис по дереву, різьблення, ксилографія, новорічні картинки «няньхуа».	У декоративній манері зберігаються мотиви китайської символіки (лотос, журавель, дракон).
Роль художника.	Художник — «солдат ідеології», має служити народу і партії, створювати зрозумілі образи, що надихають. Ключові представники Сюй Бейхун (вплив реалізму), Гуаньчжун (у ранній творчості) та інші..
Вплив на сучасність.	Соцреалістична декоративність вплинула на розвиток китайського плакату, монументального розпису, дизайну та масової візуальної культури у постсоціалістичний період.

СХЕМА 4

Виникнення ідеї «нової декоративності» в другій половині XX ст.



ТАБЛИЦЯ 18

Аналіз художніх засобів виразності сучасної «декоративної картини» в Китаї

Аспект аналізу	Опис / Характеристика	Особливості застосування	Приклади
Функції та виразний ефект	Яскраві, насичені кольори, нерідко контрастні поєднання.	Часто використовується символіка традиційного китайського живопису (червоний – щастя, золото – багатство).	Роботи художників Лю Цзяньхуа, Чень Веньцзі. створення святкового, декоративного характеру; акцент на емоційності та національної ідентичності.
Композиція	Спрощена, симетрична чи ритмічно	Мотиви кола, квадрата, хвилі; центр композиції –	Гармонізація простору, візуальний баланс,

	організована. Часто будується на принципі орнаментальності.	ключовий символ (лотос, дракон, журавель).	відчуття впорядкованості.
Лінійний ритм та орнамент	Повторення ліній, візерунків та елементів. Використовуються традиційні орнаменти у сучасному виконанні.	Геометричні та рослинні орнаменти, мотиви хмар, води, полум'я.	Декоративність, динаміка, зв'язок із народним мистецтвом
Фактура та техніка виконання.	Комбінування традиційних матеріалів (шовк, туш) із сучасними (акрил, змішана техніка).	Використання текстурної поверхні, колажу, позолоти.	Підкреслення матеріальності, декоративної розкоші.
Символіка та образи	Синтез стародавніх символів (журавель, фенікс, півонія) із сучасними темами (урбанізм, екологія).	Художники включають елементи поп-арту, графіки, цифрових образів.	Збереження культурної наступності під час оновлення візуальної мови.
Простір та перспектива	Відсутність лінійної перспективи, площинне зображення, характерне для китайської традиції.	Елементи розташовуються у шарах, часто без глибини.	Підкреслення декоративного характеру, символічна організація простору.
Світло та тінь	Світло трактується умовно, часто декоративно, без реалістичного моделювання форми.	Використання золотих фонів, відблисків, контрастів колірних полів.	Посилення декоративності, сакралізація образу.
Загальне художнє враження	Поєднання традиції та новаторства, декоративна естетика, спрямована на	Є дух модернізації при повазі до культурних джерел.	Естетизація повсякденності, формування сучасного візуального китайського

	емоційну дію.		стилю.
--	---------------	--	--------